



JÜRGEN F. SCHOPP

»Gut zum Druck«?

Typographie und Layout im Übersetzungsprozeß



ACADEMIC DISSERTATION

To be presented, with the permission of
the Faculty of Humanities of the University of Tampere,
for public discussion in the Auditorium Pinni B 1097,
Kanslerinrinne 1, Tampere,
on December 9th, 2005, at 12 o'clock.

Acta Universitatis Tampereensis 1117

ACADEMIC DISSERTATION
University of Tampere
The School of Modern Languages and Translation Studies
Finland

Distribution

Bookshop TAJU
P.O. Box 617
33014 University of Tampere
Finland

Cover design by
Juha Siro

Tel. +358 3 3551 6055
Fax +358 3 3551 7685
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>

Printed dissertation
Acta Universitatis Tamperensis 1117
ISBN 951-44-6464-8
ISSN 1455-1616

Electronic dissertation
Acta Electronica Universitatis Tamperensis 484
ISBN 951-44-6465-6
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print
Tampere 2005

JÜRGEN F. SCHOPP

»GUT ZUM DRUCK«? – TYPOGRAPHIE UND LAYOUT IM ÜBERSETZUNGSPROZESS
[*Painokelpoinen? – Typografia ja layout käänösprosessissa*]

Tiivistelmä

Tutkimus syntyi erityisesti seuraavan kolmen empiirisen havainnon innoittamana: 1. julkaistut käänökset eivät useinkaan vastaa verbaalisesti ja visuaalisesti niitä laatuvaatimuksia, joita kohdekulttuurissa asetetaan kyseisen tekstilajin teksteille; 2. useissa tapauksissa käänösten verbaalinen laatu ei ole yhdenmukainen visuaalisen (typografisen) ulkoasun kanssa, vaan on huonompi; 3. joissakin tapauksissa taas käänöksen verbaalinen ja visuaalinen laatu ovat kyllä riittäviä, mutta jälkimmäinen vaikuttaa kohdekulttuurin näkökulmasta tarkasteltuna vieraalta. Näistä havainnoista nousee tutkimuksen otsikon metaforinen kysymys »*Gut zum Druck*«? – 'Painokelpoinen?'. Tutkimuksessa selvitetään, mikseivät käänökset oikeastaan koskaan ole riittävän hyviä julkaistaviksi ja miksi ne rikkovat kohdekulttuurin muotoilukonventioita. Syitä täytyy etsiä toisaalta translatorisesta käytännöstä eli sekä kääntäjän työskentelyprosessista että kääntäjän kompetenssiprofilista ja ammatillisesta tietoisuudesta – siis viime kädessä kääntäjäkoulutuksesta. Toisaalta syyt liittyvät typografian olemukseen: Semioottisen näkemyksen mukaisesti työn lähtökohtana on, että typografiset muotoilukeinot ovat merkkejä ja ilmentävät siten myös kulttuurisia erityispiirteitä. Tämän vuoksi visuaaliset elementit, kuten kirjasintyyppi tai yksittäiset typografiset merkit ja niiden frekvenssi tekstissä, voivat muodostua käänösongelmaksi. On myös otettava huomioon, että julkaisujen teko DTP-tekniikan avulla on tuonut käänösmerkkinäköille uuden lopputuotteen: julkaisuvalmiin käänöksen, jossa tekstin verbaalisesta ja visuaalisesta muotoilusta vastaa kääntäjä. Mikäli kääntäjällä ei ole riittäviä typografisia tietoja ja valmiuksia, alussa mainitun kaltaiset puutteet ovat väistämättömiä.

Tämän tutkimuksen tavoite onkin tuoda esiin translatorisen ja typografisen käytännön suhteet ja yhteen nivoutuminen koko laajuudessaan, selvittää visuaalisen tekstinmuotoilun merkitys professionaaliosessa käänösprosessissa ja osoittaa, mitä tämä merkitsee professionaalioselta kannalta tarkasteltuna korkeakoulutasoiselle kääntäjäkoulutukselle. Tarkastelemalla kriittisesti vallitsevaa translatorista käytäntöä tutkimuksen tarkoituksena on samalla vaikuttaa täysmittaisen translatorisen ammatin kehittymiseen.

Hans Vermeerin (Reiß & Vermeer 1984) skoposteorian mukaan käänöksen on suuntauduttava pikemmin kommunikatiiviseen funktioonsa kohdekulttuurissa kuin lähdetekstin kielelliseen muotoon. Justa Holz-Mänttärin (1984) translatorisen toiminnan sosiotranslatologinen teoria puolestaan määrittelee kääntämisen asiantuntijatoiminnaksi. Näiden kahden teorian mukaisesti kääntäminen

käsitetään tässä tutkimuksessa professionaaliseksi toiminnaksi, jossa valmistetaan tilauksesta kommunikaatiovälineitä. Näitä kommunikaatiovälineitä toimeksi-antaja tai tämän asiakkaat käyttävät kulttuurienväliseen viestintään. Koska käännöksiä käytetään tähän tarkoitukseen yleensä typografisessa muodossa ja osana multimodaalia viestintäkanavaa, on välttämätöntä ottaa huomioon tekstin kielellisen tason (tekstuuri) ja kommunikatiivisen rakenteen (tektoniikka) lisäksi myös sen visuaalinen ulottuvuus (typografia) ja nivoutuminen muihin non-verbaaleihin viestinvälittäjiin. Tämän vuoksi ei riitä, että kääntäjä työskentelee vain tekstin verbaalisen ulottuvuuden parissa, vaan tekstiä on tarkasteltava moniulotteisena merkkikudoksena ja tarvittaessa työstettävä yhteistyössä muiden tekstintekijöiden kanssa. Täysin professionaalista kääntämisestä voidaan puhua vasta, kun kääntäjä kykenee kokonaisvaltaisesti näkemään painotuotteen valmistusprosessin sekä ottamaan huomioon kaikki kolme tekstitasoa ja vastaamaan kussakin työvaiheessa osakseen tulevista tehtävistä. Tämä on erityisen tärkeää kun käännös tuotetaan lähdekulttuurissa, koska tavallisesti vain kääntäjä pystyy kiinnittämään huomiota kohdekulttuurin tekstinmuotoilukonventioihin.

Visuaalisen kulttuurisidonnaisuuden osoittamiseksi tutkimuksessa verrattiin lomakkeen avulla 60 Saksassa tehdyn matkailuesitteen ja 60 saksankielisen, Suomessa tehdyn matkailuesitteen relevantteja typografisia seikkoja. Osoittautui, että suomalaisessa lähdekulttuurissa laaditut esitteet oli muotoiltu ennen kaikkea mikrotypografialtaan suomalaisten konventioiden mukaisesti. Lisäksi saksalaisen korpukseen verrattuna suomalaisessa korpuksessa oli huomattavasti enemmän ortotypografisia puutteita ja se oli siten typografisesti heikompi tason. Käytännön käännöstyössä ei ole vielä läheskään riittävästi otettu huomioon typografiaa eikä integroitu sitä osaksi käännösprosessia. Tämä kävi ilmi käytäessä läpi olemassa olevia käännösstandardeja (DIN 2345, ÖNORM D 1200 ja 1201 ja eurooppalaisen käännösstandardin luonnos DIN EN 15038) ja tarkasteltaessa esimerkinomaisesti Suomessa, Saksassa ja Itävallassa vallitsevia kääntäjien työkalu- ja muotoilutottumuksia. Muun muassa kun kysyttiin verkostoitumisen käsitteestä kävi ilmi, että suurella osalla ammatissa toimivista kääntäjistä ei ollut mitään käsitystä tai oli vain puutteellinen käsitys professionaalisen translaattorin toiminnan täydestä laajuudesta. He huolehtivat esimerkiksi vain harvoin käännöksestään asiakastarkastukseen asti ja yhtä harvoin he pohtivat käännöksen typografisten tekijöiden mahdollisia kulttuurisia piirteitä.

Tästä voidaan tehdä se johtopäätös, että kääntäjän pätevän typografisen toiminnan edellytyksenä on erilliseen koulutukseen perustuva typografinen peruskompetenssi, jonka tulisi olla osa professionaalista translaattorin kompetenssia. Tämän peruskompetenssin on oltava kattavampi kuin mitä tällä hetkellä ilman erilliskoulutusta hankitut typografiset taidot ja valmiudet ovat. Tämän vuoksi tutkimuksen loppuosan muodostaa ehdotus opintomoduliksi ”Typografiaa kääntäjille” (*Typographie für Translatoren*).

Vorwort

ALS ich mit 14 Jahren in meiner Heimatstadt Stuttgart erstmals eine Setzerei betrat, um eine dreijährige Lehrzeit als Schriftsetzer zu beginnen, konnte ich selbstverständlich nicht ahnen, daß das in diesem Beruf Erlernete fast ein halbes Jahrhundert später in meiner neuen Heimat am Nordrand Europas für meine universitäre Lehre und Forschung aktuell werden würde. Nach einer translatologischen Ausbildung an der „Tamperaner Schule“ durch JUSTA HOLZ-MÄNTTÄRI und ROLAND FREIHOFF öffneten sich mir die Augen für die Parallelen der beiden Berufstätigkeiten *Setzen* und *Übersetzen* – besonders nach Anschaffung des ersten DTP-Programms (Ventura Publisher, Version 1.0) am damaligen INSTITUT FÜR ÜBERSETZER- UND DOLMETSCHERAUSBILDUNG der Universität Tampere. Der Einsatz dieser Software für die Publikationsreihe des Instituts und im Unterricht rief mir schon fast vergessenes typographisches Fachwissen wieder ins Bewußtsein. Ich begann es nicht mehr als Selbstverständlichkeit hinzunehmen, daß publizierte Übersetzungen oft verbal und visuell nicht dem Qualitätsstandard entsprechen, der für Exemplare der betreffenden Textsorte in der Zielkultur besteht. Und ich fragte mich, warum die verbale Qualität der Übersetzung in nicht wenigen Fällen nicht mit dem visuellen (typographischen) Erscheinungsbild kongruent ist und weshalb in manchen Fällen zwar verbale und visuelle Qualität ausreichend vorhanden sind, letztere aber unter zielkulturellem Blickwinkel fremdartig wirkt. Aus diesen Beobachtungen stellt sich die im Titel der Abhandlung metaphorisch genutzte Frage – metaphorisch aus dem Grund, weil die technische Entwicklung während des Werdens dieser Arbeit Publikationsformen ermöglichte, von denen am Anfang nicht einmal geträumt werden konnte. Mit „Gut zum Druck“ erteilt in Mitteleuropa der Kunde nach Prüfung des Kundenkorrekturabzugs traditionell die Zustimmung zum Druck – erklärt sein Einverständnis mit der sprachlichen und visuellen Qualität des von ihm bestellten Druck-Erzeugnisses. Dies gilt heute selbstverständlich für Printmedien ebenso wie für Non-Printmedien, die digital verbreitet und rezipiert werden.

Die Beschäftigung mit dem im Titel genannten Themenkomplex setzte schon im Jahr 1988 ein und führte mich zu einer Reihe von Gastvorträgen und Workshops an viele Universitäten Europas. Ich trug meine Gedanken auf Symposien und Kongressen vor, referierte auf Weiterbildungsveranstaltungen von Übersetzerverbänden in Deutschland und Finnland. Der gemeinsame

Nenner war stets die Frage: Welche Rolle spielen Typographie und Layout im Übersetzungsprozeß und in der Ausbildung von professionellen Übersetzern? Denn für diese wie für viele Berufe bedeutet die Einführung und Integration des Computers in den Arbeitsprozeß neue Aufgaben, neue Kenntnisse und neue Fertigkeiten. Worin diese Aufgaben bestehen und was sie voraussetzen, davon handelt diese Arbeit.

Noch etwas hat sich während des langen Zeitraums des Werdens dieser Arbeit geändert: die deutsche Rechtschreibung. Ich bleibe aus typographischen Gründen, d. h. weil die meisten Leser wohl noch mit den Wortbildern der alten Rechtschreibung groß geworden sind, letzterer treu.

So lang wie der Zeitraum des Entstehens, so lang würde die Liste der Danksagungen, wollte ich alle namentlich aufführen, die auf irgendeine Weise ihren Beitrag geleistet haben. Mein Dank gilt an erster Stelle der Betreuerin dieser Arbeit, Frau Prof. LIISA TIITTULA, die mich stets mit Rat und guten Hinweisen unterstützt und darauf geachtet hat, daß die Arbeit auch einmal fertig wurde. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich aber auch Frau Prof. JUSTA HOLZ-MÄNTTÄRI, die mich seinerzeit zu dieser Arbeit angeregt hat und Frau Prof. MARY SNELL-HORNBY, die immer ihr Interesse für die Materie zeigte und geduldig auf die Fertigstellung des „Opus“ wartete. Sie und Frau Prof. RIITTA BRUSILA haben die Mühe nicht gescheut, diese umfangreiche Arbeit zu begutachten und der Humanistischen Fakultät zu empfehlen, die Druckerlaubnis zu erteilen.

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich auch meiner Kollegin KAARINA HIETANEN sowie Dr. ROLAND FREIHOFF für die zahllosen anregenden Diskussionen, in denen Probleme bewußt und Lösungen gesucht sowie die Grundinhalte eines translatorischen Vollberufs skizziert wurden. Danken möchte ich zudem noch allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern an meinen typographischen Lehrveranstaltungen, durch die ich oft auf wichtige Aspekte aufmerksam wurde. Nicht zuletzt bin ich auch einer Reihe von Freunden und Bekannten zu Dank verpflichtet, die mir im Wissen um meine enge Bindung an das Thema interessante Beispiele haben zukommen lassen – und LEENA, JOHANNA, MIKA und MARIA für die Zeit, die sie mir zugestanden haben, um diese Arbeit abzuschließen.

Ganz zum Schluß möchte ich nicht versäumen, auch jenen noch zu danken, die mich in jungen Jahren in das geistige Erbe Gutenbergs eingeführt und das „typographische Sehen“ gelehrt haben – STEFAN HERZOG, HERMANN SCHMID und PETER HAUSER, meinen Lehrmeistern.

Tampere, im November 2005

JÜRGEN F. SCHOPP

Inhalt

Vorwort	v
1 Einleitung	1
1.1 Zum Forschungsgegenstand der Translationswissenschaft	2
1.2 Ausbildung und Praxis im geschlossenen Kreislauf?	4
1.3 Der Untersuchungsgegenstand: »Setzen« und »Übersetzen«	6
1.4 Untersuchungsziele: praxisbezogeneres Curriculum und professionellere Praxis	8
1.5 Material und Methoden	9
1.6 Zum Aufbau der Untersuchung	11
2 Grundlagen und Grundbegriffe	19
2.1 Aspekte zur Dichotomie von »Kulturtechnik« und »professionellem Handeln«	19
2.1.1 Von der Kulturtechnik zur Profession – und vice versa	19
2.1.2 Wissen und Können – Kenntnisse und Fertigkeiten	24
2.1.3 Merkmale professionellen Handelns	26
2.2 Grundsätzliches zur Polysemie von »Übersetzen«	28
2.2.1 Zwischen »linguistischem« und »funktional-kommunikativem« Übersetzungsprinzip	30
2.2.2 Expertisestufen des Übersetzens	33
2.2.2.1 Naiv-natürliches Sprachübersetzen (Nullexpertise)	33
2.2.2.2 Kulturtechnik zur interkulturellen Kommunikation (Teilexpertise)	34
2.2.2.3 Professionelles Übersetzen (Vollexpertise)	37
2.2.3 Wie professionell ist die translatorische Praxis?	38
2.3 Das Zeichengewebe »Text« als Botschaftsträger	40
2.3.1 Kommunikation und Interpretation	40
2.3.2 Verbale, paraverbale und nonverbale Zeichen	42
2.3.3 Medium, Medien und Modus	44
2.3.4 Der Text – ein mehrdimensionales Zeichengewebe	46
2.3.5 Bedeutung – Information – Inhalt – Sinn – Botschaft	49
2.3.6 Botschaftsträger	51
2.3.7 Typographie, Textbild und Layout	52
2.3.8 Vom Zeichengewebe zum Zeichengewebeverbund	55
2.4 Vertextungsebenen	56
2.4.1 Jegensdorf: der schriftkonstituierte Text als Superzeichen	56
2.4.2 Holz-Mänttärís Botschaftsträgerprofil – »Tektonik« und »Textur«	57
2.4.3 Das TT+T-Modell	59
2.4.4 Der »multimediale« bzw. »multimodale Textverbund«	62
3 Typographisches Schreiben und professionelle Textgestaltung	65
3.1 Schreibtechnologie und Kommunikation	65
3.1.1 Kommunikationsfeld, Öffentlichkeitsgrad und Kommunikationsbereich	65

3.1.2	Schreibkultur und Schreibtechnologie	67
3.1.3	Integrierte und kooperative Textgestaltung	70
3.1.4	Drucksache und Publikat.	73
3.1.5	Typographische Präsentationsform und Qualitätsparameter.	73
3.2	Desktop-Publishing – ein neues Werkzeug verändert die Schreibkultur	77
3.2.1	Was heißt Desktop-Publishing?	78
3.2.2	Das Erbe der Schreibmaschine	82
3.2.3	Das Diktat des Rechners – »Arithmetische Typographie«	84
3.2.4	Laientypographie vs. professionelle typographische Gestaltung.	85
3.2.5	Exkurs: Empirische Beobachtungen zur Popularisierung typographischer Fachsprache	88
3.2.6	Einsatzbereiche von DTP	91
3.2.7	Voraussetzungen zum professionellen Einsatz von DTP	91
3.2.8	Crossmedia-Publishing	92
3.3	Rezeptionsphasenbedingtes »Primat der äußeren Form«	93
3.4	Textdesign – sprachlich und typographisch professionell gestaltete Texte	94
3.4.1	Kommunikationsdesign – Informationsdesign – Textdesign – Graphikdesign	94
3.4.2	Textdesign und Translation	96
4	Die visuelle Dimension des Textes: Typographie und Layout	97
4.1	Typographie: Zeichenrepertoire, Handlung, Produkt	97
4.1.1	Schriftsprache und Typographie.	98
4.1.2	Das typographische Zeichenrepertoire – Mikro- und Makrotypographie.	101
4.1.3	Typographie als Produktgestaltung	105
4.1.4	Typographie als Produkt (»Layout«)	106
4.2	Gibt es eine typographische Zeichentaxonomie?	107
4.2.1	Zeichentaxonomien der Wiener Schule	107
4.2.2	Schröders Taxonomie der Zeichenträger multimedialer Texte	111
4.2.3	Gallmanns Graphemklassen	113
4.2.4	Typographische Gestaltungs- und Analyse-Ebenen	114
4.2.5	Typographische Dispositive	116
4.3	Schriftzeichen – Schrift als Zeichen	118
4.3.1	Schriftsysteme – visuell-verbale Zeichensysteme	120
4.3.2	Typographische Schrift – ein primäres Zeichensystem?	121
4.3.3	Schreibwerkzeug und Präsentationsformen von Schrift	124
4.3.4	Graphem, Graph, Allograph – graphisch distinktive Merkmale	127
4.3.5	Periphere graphische Merkmale	131
4.3.6	Gliederungsniveaus von Schrift und Mehrgliedrigkeit von Druckschriften	135
4.3.7	Kongentialität: Assoziative Wirkung typographischer Schriften	137
4.3.8	Exkurs: Runde und gebrochene Schriften – Antiqua und Fraktur	141
4.4	Typographische Schrift als »allogenetisches« Zeichensystem	147
4.4.1	Alphabetische Zeichen: Versalien und Gemeine	147
4.4.2	Sonderfall alphabetischer Zeichen: Ligaturen	151
4.4.3	Numerische Zeichen: Ziffern	152
4.4.4	Logographe/Logogramme –Ideographe/Ideogramme.	153
4.4.5	Akzentzeichen und Umlaute.	154
4.4.6	Interpunktionen (»Schreibzeichen«).	154
4.4.7	Definition »typographische Schrift«.	157

4.5	Nicht-schriftliche und sonstige typographische Zeichen	158
4.5.1	Sonderfall »Ikonograph«	158
4.5.2	Zeichen und Symbole	159
4.5.3	Typosignale, Schmuck und Vignetten	159
4.5.4	Linien und Rahmen	161
4.6	Referenzobjekte und »Polysemie« typographischer Zeichen	161
4.6.1	Referenzobjekte und Vertextungs- bzw. Komplexitätsniveaus	161
4.6.2	Polysemie und Kontextabhängigkeit typographischer Zeichen	163
4.6.3	Mehrfachmarkierung und »Prinzip der konstanten Größen«	164
4.6.4	Typographie als polysemisches Zeichensystemoid	165
4.7	Funktionen der Typographie	166
4.7.1	Funktionen visueller Gestaltung	167
4.7.2	Lesetypographie mal acht	168
4.7.3	Visualisierung von verbalen Texten	170
4.7.4	Kommunikative Grundfunktionen nach Bühler und Reiß – Globalfunktionen	171
4.7.5	Sekundärfunktion »Ikonisierung von Textinhalten«	172
5	Typographische Gestaltungs- und Vertextungsmittel	175
5.1	Typographisches Gestaltungsmittel par excellence: die Schrift	175
5.1.1	Der Schriftcharakter	175
5.1.2	Das Problem der Schriftklassifikation	177
5.1.3	Der Schriftschnitt	185
5.1.4	»Schrifthöhen«, Schriftgröße und Schriftgrad	188
5.1.5	Funktionsgrößen	192
5.1.6	Alphabetbreite, Breitenlauf und Laufweite	195
5.1.7	Schriftgarnitur, Schriftfamilie, Schriftsippe, Großfamilie	197
5.1.8	Anwendungsbereiche von typographischen Schriften	199
5.1.9	Zum Beispiel: Antiqua und Grotesk	202
5.2	Hervorhebungen	203
5.3	Makrotypographische Gestaltungsmittel in Auswahl	204
5.3.1	Der Zeilenabstand	204
5.3.2	Absatz- und Abschnittmarkierung	206
5.3.3	Initialen	209
5.3.4	Die Satzart	211
5.4	Typographische Gestaltungsprinzipien	215
5.4.1	Symmetrie und Asymmetrie	216
5.4.2	Kontrast	218
5.4.3	Schriftmischen	219
5.4.4	Proportionen: DIN und Goldener Schnitt	220
5.4.5	Satzspiegelkonstruktionen	223
5.5	Lesbarkeit – ein typographisches Ereignis	225
5.5.1	Der psychophysiologische Leseprozeß	226
5.5.1.1	Sakkaden und Fixationen	226
5.5.1.2	Wortbilder – Ideographisches Lesen	228
5.5.1.3	Bemerkungen zur optischen Redundanz der Schrift	229
5.5.1.4	Lesen im 3-Sekunden-Takt – die Zeile als Wahrnehmungseinheit	230
5.5.1.5	Die Rolle der Orthotypographie	231
5.5.2	Faktoren der Lesbarkeit (Übersicht)	232

6	Professionelles Übersetzen – komplexes, kooperatives Handeln	241
6.1	Die Translationsituation	242
6.1.1	Die Beteiligten – produktive und rezeptive Rollen	243
6.1.2	Translationskultur und translatorische Arbeitskultur	246
6.1.3	Welche Aufgaben führen professionelle Übersetzer aus?	251
6.1.4	Auftrag und Produktbestellung	253
6.1.5	Übersetzungsnormen	259
6.2	Das Produkt	262
6.2.1	Transferleistungen und Translationsprodukte	262
6.2.2	Übersetzung, Translat, Zieltext, »zielkulturelles Publikat«	265
6.2.3	Textgestaltungsphasen und Endformen (Präsentationsformen) des Translats	267
6.2.4	Lieferform, Präsentationsmedium und Versandweg (Liefermedium)	267
6.2.5	Produkteigenschaften – Parameter der Translationsqualität und Akzeptanzschwelle	269
6.3	Die Produzierenden	272
6.3.1	Qualifikationsgrade	272
6.3.2	Die Arbeitssprachen	274
6.3.3	Kooperation und Teamarbeit – Personalunion oder Aufgabenteilung?	278
6.3.4	Qualität durch Vernetzung	280
6.4	Der Produktionsprozeß	283
6.4.1	Zum Begriff »Übersetzungsprozeß«	284
6.4.2	Anfrage, Angebot, Bestellung und Vertrag	288
6.4.3	Vom Entwurf zum Endprodukt – Selbstkorrektur und Mehrphasenübersetzung	288
6.4.4	Kundenkorrektur und Imprimatur/Gut-zum-Druck	291
6.5	Die Produktionsmittel – DTP und Übersetzen	292
6.5.1	Erweiterung des Translationsprozesses	294
6.5.2	Überschreiben einer layout-formatierten AT-Datei (1)	295
6.5.3	Neue Produkttypen	295
6.5.4	Vorteile von DTP für den Übersetzer	296
6.6	Die translatorische Fachkompetenz (1. Teil)	297
6.6.1	Fremdsprachenkompetenz gleich translatorische Kompetenz?	297
6.6.2	Definitionen aus der Praxis	298
6.6.3	Das translatologische Ringen um eine translatorische Fachkompetenz	299
6.6.4	Entwurf zu einem Modell der translatorischen Fachkompetenz	301
7	Literaturkritik	307
7.1	Zwischen Fachnähe und Fachferne	307
7.1.1	Typographie und Layout in graphischer Fachliteratur	308
7.1.2	Linguistik, Semiotik, Kultur- und Kommunikationswissenschaften	309
7.1.3	Kommunikationspraxis: Typographische Nutz- und Nachbarbereiche	312
7.1.4	Typographie und Layout als Kulturtechnik	314
7.2	Translatorische und translatologische Literatur	315
7.2.1	AT-Analyse – Typographie und Layout als Translationsproblem	316
7.2.2	ZT-Produktion	319
8	Typographie und Layout kontrastiv	321
8.1	Das Material	321
8.2	Untersuchungs-Design zum »typographischen Profil«	323
8.3	Auswertung und Ergebnisse	324

9	Typographie und Layout als Translationsproblem	335
9.1	Schrift und Sprachsystem	337
9.1.1	Sprachspezifisches Satzbild – »Nationalschriften«	337
9.1.2	Sprachspezifische Eignung der Schriftart und sprachspezifische Laufweite	339
9.1.3	Dependenz von Wortlänge, Satzart und Laufweite	340
9.1.4	Sprachbau	343
9.2	Schriftsysteme und ihre Spezifik	344
9.2.1	Repräsentation verschiedener Schriftsysteme in einem Publikat	344
9.2.2	»Ferne Verwandte« des lateinischen Schriftsystems	345
9.2.3	Sprachspezifische Transkriptionen in lateinischer Schrift	346
9.2.4	Sprachspezifische Graphe in nationalen Alphabeten der lateinischen Schrift	347
9.3	Kulturspezifische Anwendung typographischer Zeichen	350
9.3.1	Kulturspezifische Bedeutung und Funktion typographischer Einzelzeichen	351
9.3.2	Kulturspezifik tektonisch verwendeter Interpunktionen	355
9.3.3	Kulturspezifische Distribution von Allographen	356
9.3.4	Figurensatz (Versalien und Gemeine)	358
9.3.5	Schriftcharakter: textsortenspezifische Frequenz und kulturspezifischer Anmutungswert	359
9.3.6	Hervorhebungsmittel	361
9.4	Anwendung makrotypographischer Layoutelemente	363
9.4.1	Einspaltiger vs. mehrspaltiger Satz	363
9.4.2	Satzspiegel und Ränder	364
9.4.3	Verwendung der Satzarten	364
9.4.4	Symmetrische und asymmetrische Satzanordnung	366
9.4.5	Gestaltungsraster oder freie Anordnung?	366
9.4.6	Papierformat und Papierqualität	367
9.4.7	Farben und Farbkombinationen	368
9.4.8	Auswahl von Bildinhalten und Text-Bild-Bezug	369
9.4.9	Ausführung und Art nonverbaler Informationsträger	371
9.5	Kulturspezifische Layoutgestaltung und -realisation	373
9.5.1	Funktionale Layoutgestaltung in der Ausgangskultur	374
9.5.2	Qualitative Realisation des Layouts	374
9.6	Autorenspezifische Textgestaltung – ein Beispiel	376
9.6.1	Schriftcharakter und Schriftgröße	376
9.6.2	Layout als Illustration	380
10	Typographie und Layout im Translationsprozeß – Professionelles Übersetzen (Teil II)	385
10.1	Auftrag, Angebot und Vertrag	385
10.2	Ausgangstext-Analyse	386
10.3	Der Übersetzer als Sachverständiger in Layoutfragen – Konzeption des ZT-Layouts in der Ausgangskultur	387
10.4	Visuelle Gestaltung des Translats	388
10.4.1	Überschreiben der layout-formatierten AT-Datei (2)	388
10.4.2	Reproduktion und Adaption des ZT-Layouts	388
10.4.3	Kreative Gestaltung des ZT-Layouts	389
10.5	Überprüfen der visuellen Textgestalt – Kundenkorrektur und »Imprimatur« bzw. »Gut zum Druck«	392

10.6 Die typographische Kompetenz des Übersetzers	394
10.6.1 Die typographische Basiskompetenz	395
10.6.2 Die typographische Gestaltungskompetenz	396
10.7 Veredlungsstufen und Produkttypen der Übersetzung	398
10.7.1 Bearbeitungs-, Qualitäts- oder Veredlungsstufen?	398
10.7.2 Die Roh- oder B-Übersetzung	402
10.7.3 Die satz- bzw. publikationsreife oder A-Übersetzung.	403
10.7.4 Die publikationsfertige oder AL-Übersetzung	405
11 Ausblick: Typographie und Layout im translatorischen Curriculum	407
11.1 Entwurf zu einem Grundkurs in Typographie für TranslatorInnen	408
11.2 Forschungs- und Arbeitsaufgaben	411
Anmerkungen	413
Kleines Glossar Typographie und Layout	433
Bibliographie	451
Verzeichnis des Untersuchungsmaterials	477
Anhang	483
1 Beispiel für ein deutsches und finnisches Polaritätenprofil einer Schrift	484
2 Erhebungsbogen zur Korpus-Untersuchung.	486
3 Daten der Korpus-Untersuchung.	487
4 Fünf Beispielseiten aus dem RFD-Korpus.	501
5 Fragebogen zum Netzwerk-Begriff.	506

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

1. Abbildungen

1	Rückkopplung, Reflexion, und Wechselwirkung zwischen Theorie, Ausbildung, Praxis und Beruf.	6
2	Der polysemische Übersetzungsbegriff.	31
3	Twymans Sprachmodell.	43
4	Komplexe Botschaftsvermittlung (Zeichen – Zeichengewebe – Zeichengewebe-Verbund)	55
5	Holz-Mänttäräs Modell für Botschaftsträgerprofile	58
6	Translationsrelevante Vertextungsebenen (das TT+T-Modell)	61
7	Formen multimedialer und multicodaler Kommunikation.	63
8	Integrierte Textgestaltung mittels DTP und traditioneller Buchdruck.	71
9	Dimensionen zur Klassifizierung des Sprachgebrauchs (formell – informell)	74
10	Qualitätsparameter des Publikats	76
11	Pseudohandschriftliche Massendrucksache der finnischen Post.	78
12	Im Spannungsfeld von Schreibmaschine und Buchdruck – Typographie zwischen Kulturtechnik und Profession	86
13	Fachsprache und fachliche Gemeinsprache (ein typographisches Beispiel)	90
14	Typographie als schriftsprachliches Phänomen	98
15	Repertoire typographischer Vertextungsmittel	103
16	Wüsters Taxonomie der Schreibzeichen	108
17	Schröders Taxonomie der Zeichenträger multimedialer Texte	111
18	Graphemklassen in der Darstellung von Gallmann	113
19	Typographische Dispositive? – Drei Buch-Innentitel	117
20	Moderne »Hieroglyphen«.	119
21	Bedeutungskonstituierender Wechsel des Schriftcharakters	123
22	Inventar zentraler graphischer Merkmale	129
23	»Ausdruck und Eindruck der Schrift« (Kongenialität)	132
24	Allographe durch »systembildende« periphere graphische Merkmale	134
25	Distinktive graphische Merkmale fremder Schriftsysteme als periphere Merkmale lateinischer Schrift	135
26	Konnotative Bewertung von Formen: »Maluma« und »Takete«	137
27	Schriftbild und Textinhalt – assoziative Wirkung typographischer Schrift	139
28	Kulturspezifisch assoziative Anmutung gebrochener Schrift: »typisch deutsch«. .	142
29	Kulturspezifisch assoziative Anmutung gebrochener Schrift: »Nazierbe«	143
30	Semantische Verwendung gebrochener Schrift	144
31	Deutsche Schreibschrift und Deutsche Normalschrift	146
32	Typographische Schrift als »allogenetisches« Zeicheninventar.	150
33	Das Versal-O als Ikonograph	158

34	Nicht texthierarchisch motivierter Schriftgrößenwechsel in Inseraten	164
35	Beispiel für expressive Typographie	170
36	Ein Beispiel für operative und informative Typographie	172
37	Bedeutungskonstituierung und Ikonisierung durch typographische Mittel	173
38	Kanj-Schriftzeichen mit Antiqua- und Groteskcharakter	176
39	Die Schriftsippe <i>Rotis</i> von Otl Aicher	180
40	»Instant-Font« <i>Beowulf</i>	181
41	Matrix von Max Bollwage zur Schriftklassifikation	182
42	Vorschlag zu einer vereinfachten, formbezogenen Schrift-Klassifikation	184
43	Schriftschnitte der Renaissance-Antiqua <i>Garamond</i>	186
44	Frutigers Beschreibungsmatrix der Schriftschnitte	187
45	Echte und falsche Kursive bei <i>Garamond</i> und <i>Swiss</i>	187
46	Die Bleiletter und ihre Teile	189
47	Schrifthöhen	191
48	Die Lineatur von Schriften des Vierliniensystems	192
49	Schriftgarnitur, Schriftfamilie und Großfamilie	197
50	Schriftfamilie, Schriftsippe und Großsippe	198
51	Orientierungshinweise zum Schriftgebrauch	200
52	Durchschuß, optischer Zeilenabstand und Zeilenabstand	205
53	Initiale aus dem <i>Book of Kells</i>	209
54	Initialen im DTP	210
55	»Gassenbildung« bei schmaler Spaltenbreite	213
56	Arithmetische Mittelachse und linksbündiger Flattersatz	217
57	Beispiele für Größen-, Stärken-, Farb- und Formenkontraste	218
58	Prinzip für stilistisch sauberes Schriftmischen	220
59	Die A-, B- und C-Reihe der DIN-Formate	221
60	Der Goldene Schnitt und seine Verhältniszahlen	222
61	Villardsche Figur	223
62	Satzspiegelkonstruktionen einer Doppelseite	224
63	Der Leseprozeß	226
64	Lesetreppen von Texten unterschiedlichen Schwierigkeitsgrads	227
65	Wortbild/Wortsilhouette	228
66	Der Neckersche Würfel	230
67	Schriftgradspezifische Anpassung der Laufweite	238
68	Professionelles Übersetzen als Teil eines vermittelten interkulturell-bilingualen Kommunikationsaktes in öffentlicher Kommunikation	242
69	Das translatorische Arbeitsumfeld als Teil einer Translationskultur	247
70	Die Dumpingspirale von Prunč	248
71	Die sprachlichen Parameter der ÖNORM D 1200	264
72	Vergleich der Qualifikationsstufen von Textbildgestalter und Übersetzer	273
73	A- und B-Arbeitsprachenkompetenz des Übersetzers und Repräsentationswert des Translats bzw. Publikats	277
74	Der translatorische Handlungsrahmen mit Rollen bzw. Kooperationspartnern bei Risku/Freihoff	279
75	Praxisrelevanz unterschiedlicher Netzwerk-begriffe im translatorischen Berufsfeld	282

76	Arbeitsgänge der Übersetzung vom Manuskript zum publizierten Text	293
77	Modell zum Aufbau einer translatorischen Fachkompetenz	304
78	Typographische Gestaltungskonventionen der Ausgangskultur (1)	328
79	Typographische Gestaltungskonventionen der Ausgangskultur (2)	332
80	Sprachspezifisch »heikle« Schriften?	341
81	Sprachsystembedingte Probleme bei der Realisation eines EU-Layouts	342
82	Schriftgrad und Textmenge beim Übersetzen (Touristikprospekt Ilomantsi) . .	343
83	Ein Beispiel für sprachspezifische Transkriptionen	346
84	Erweiterung des lateinischen Basialphabets	348
85	»ß« als Großbuchstabe	350
86	Sprachkulturspezifische Distribution von Allographen – Die Verwendung von <i>langem s</i> und <i>Schluß-s</i> in deutschen und finnischen Drucksachen	357
87	Unziale als nationaler Schriftcharakter?	361
88	Semantisches Differential zur Anmutung von Druckschriften	362
89	Kulturspezifische Bildinhalte (»Waldsterben«)	369
90	Kulturspezifischer Bildinhalt bei einem Reiseprospekt	370
91	Kongruenz von Text- und Bildaussage in einer Unternehmensbroschüre	371
92	Bildfolge und Leserichtung	372
93	Funktionales Layout? –Titelseite einer deutschsprachigen Broschüre über die Finnischen Staatsbahnen	373
94	Beispiel für defekte typographische Gestaltung einer Übersetzung	375
95	Die »Zauberformeln« aus dem 23. Kapitel von Mark Twain, <i>A Connecticut Yankee in King Arthur's Court</i> (deutsche Übersetzung)	377
96	Die »Zauberformeln« aus dem 23. Kapitel von Mark Twain, <i>A Connecticut Yankee in King Arthur's Court</i> (Original)	378
97	Abbildung der »ersten Zeitung« im gleichnamigen Werk	381
98	Die deutschen Übersetzungen zur »ersten Zeitung«	382
99	Die finnische Variante der »ersten Zeitung« – eine Korrekturfahne	383
100	Textsorten als »publikationsfertige Übersetzung« im Grenzbereich von <i>typographischer Basiskompetenz</i> und <i>typographischer Gestaltungskompetenz</i>	390
101	Museumsführer vom Typ 1	391
102	Museumsführer vom Typ 2	392
103	Museumsführer vom Typ 3	393
104	Veredlungsstufen der Übersetzung und Produkttypen mit erforderlichem translatorischem Kompetenzbereich	399

2. Tabellen

1	Kommunikationsbereiche	66
2	Öffentlichkeitsgrad von Kommunikationsbereichen und Schreibtechnologie in der Vor-DTP-Ära	68
3	Kommunikationsbereiche und Schreibtechnologie seit Einführung von DTP . .	69
4	Typographische Schrift als primäres Zeichensystem	125
5	Bedeutungskomplexe von gebrochenen Schriften im nationalen Umfeld	147
6	Interpunktionen als »Schreibzeichen« (Engel 1991, 819ff)	154

7	Typographische Schrift als System unterschiedlicher Zeichenarten	157
8	Funktionsgrößen typographischer Schrift.	194
9	Bezeichnungen für die Übersetzung in den unterschiedlichen Arbeitsphasen und als spezifiziertes Produkt.	266
10	Lieferform, Präsentationsmedium, Trägermedium und Versandweg des Translats	268
11	Typographische Mittel in Nords Analysemodell	316

1 Einleitung

Vieles, was in universitären Studiengängen für Dolmetscherinnen und Übersetzerinnen gelehrt wird, spielt für das Berufsleben keine Rolle oder ist so abstrakt, daß der Bezug zur Praxis nur schwer herzustellen ist. (McTague 1996, 165)

WIE die Erfindung des Druckes mit beweglichen Lettern durch den Mainzer Patrizier Henne Gensfleisch zur Laden, besser bekannt als Johannes Gutenberg, vor gut einem halben Jahrtausend das visuelle Kommunikationswesen revolutionierte und wesentliche Voraussetzungen für die Entwicklung der modernen Mediengesellschaft schuf, so bedeutet die wachsende Verbreitung von PC und Desktop-Publishing,¹ Hypertext und Multimedia für die menschliche Kommunikation eine weitere Revolution, deren Folgen noch nicht abzusehen sind.

Noch Mitte der 80er Jahre war der Begriff *Typographie* für die meisten Übersetzerinnen und Übersetzer – wie für fast die gesamte schreibende Welt – terra incognita. Erst mit einem Softwaretypus, der die Darstellung und den Ausdruck von Proportionalschrift im Computer ermöglichte, wurde Laien das Werkzeug des Typographen in die Hand gegeben und damit Typographie als Kulturtechnik zur Handschrift unserer Zeit (vgl. Hinkka 2000b). Zudem dominieren in vielen, ursprünglich ausschließlich professionell typographisch gestalteten Kommunikationsfeldern heute Laientypographen, nicht selten Ingenieure mit einem umfangreichen technischen Wissen, aber ungeschultem typographischen Auge und nicht selten mißverstandenen bzw. fehlenden typographischen Kenntnissen. Davon betroffen sind auch die translatorischen Berufe, deren traditionelle Arbeitsweise sich bereits grundlegend verändert hat – ein Umstand, auf den sich die ausbildenden Hochschulinstitutionen in größerem Maße als bisher einstellen müssen.

Die Einführung von Desktop-Publishing hat als neues Arbeitswerkzeug den translatorischen Wortschatz mit Termini wie *Typographie* und *Layout*, *Font* und *typographischer Punkt*, *Kolumnentitel* und *Hurenkind* und vielen anderen bereichert. Ganz abgesehen von einem völlig neuen – von vielen Übersetzenden freilich noch nicht in seinem wesentlichen Charakter erkannten – Produkttyp, der *publikationsfertigen* Übersetzung (→ Kap. 10.7).

1.1 Zum Forschungsgegenstand der Translationswissenschaft

Man kann [...] das Übersetzungswesen unter praktischen Gesichtspunkten betrachten, insbesondere nach den professionellen Interessen und Bedürfnissen der Übersetzerzunft. (Störig 1973, XVIII)

Ein Großteil der Mißverständnisse, denen der Begriff *Übersetzen* unterliegt, leitet sich daher, daß damit in Ausbildung und Praxis, in Öffentlichkeit und innerhalb der unterschiedlichen Hochschulfächer bei zugestandenermaßen teilweise gleichen Merkmalen abweichende Vorstellungen verbunden sind. Es finden sich zwei extreme Positionen (→ Kap. 2.2): 1. Übersetzen als sprachliches Phänomen, bei dem (vor allem lexikalische und phraseologische) Einheiten eines Sprachsystems in systematische Beziehung zu Einheiten eines anderen Sprachsystems gesetzt werden („linguistisches Übersetzen“); 2. Übersetzen als berufsartig strukturierte Assistenz interkultureller Kommunikation, bei der Kommunikationsmittel für meist öffentliche Kommunikationszwecke angefertigt werden; dabei kommt das im vorigen genannte Übersetzen als Teilhandlung bzw. fallspezifisch als Technik zum Einsatz; dieses Übersetzen (Holz-Mänttari 1984 et passim: „Translatorisches Handeln“) bildet einen umfassenden Komplex unterschiedlicher Handlungen und Tätigkeiten, die sich z. T. auch in anderen kommunikationsbezogenen Berufen finden (wie z. B. professionelles Texten und typographisches Gestalten bzw. Graphikdesign). Zwischen diesen beiden Auffassungen lassen sich zwei weitere, vor allem im universitären Umfeld verbreitete Bedeutungskerne ausmachen: einerseits Übersetzen als interkultureller Sprech- bzw. Kommunikationsakt per se und andererseits Übersetzen als eine, auf akademischer Ausbildung beruhende Tätigkeit, die bei Bedarf gelegentlich ausgeübt wird. Entsprechend diesen unterschiedlichen Auffassungen beschäftigen sich eine ganze Reihe von Disziplinen und Fächern mit dem Übersetzen: Systemlinguistik und Fremdsprachenphilologien, Kontrastive Textlinguistik, Kulturwissenschaft und Angewandte Sprachwissenschaft, schließlich Allgemeine sowie sprachen- und kulturpaarspezifische Translationswissenschaft, wobei die Benennung universitärer Institute nicht unbedingt direkte Rückschlüsse auf die dort heute repräsente Auffassung erlaubt.

Das Konzept des professionellen Übersetzens sieht dieses als komplexes professionelles Handeln in einem Rahmen damit verbundener Tätigkeiten von gesellschaftlicher Relevanz. Für Holz-Mänttari besteht der gesellschaftliche Auftrag an die universitäre Übersetzer- und Dolmetscherausbildung und den Aufbau ihrer Curricula in zwei Handlungskonzepten, einem translatorischen und einem translatorologischen (1984, 92). Ersteres umfaßt als *Translatorik*² die Ausbildung professioneller Übersetzer und Dolmetscher einschließlich Translationsdidak-

tiker, letzteres dient als *Translatologie* der Erforschung der Grundlagen und Handlungskonzepte. Diese Forschungsbereiche haben notwendigerweise andere Schwerpunkte zu setzen als eine systemorientierte Sprachwissenschaft oder ein Fach, das in erster Linie Fremdsprachenlehrer auszubilden hat.³ Sind auch manche Ergebnisse der Sprachwissenschaft innerhalb translatorischer Ausbildungsgänge für Teile des Übersetzungsprozesses interessant und verwertbar, so werden dadurch bei weitem nicht alle für das professionelle Handeln des Übersetzers relevanten Aspekte erfaßt.

Freihoff faßt die Bereiche *Translatorik* und *Translatologie* zur „Translationswissenschaft“ zusammen (2001, 13f). Wird „Translation“ im Sinne Kades (1963) als Sammelbegriff für die beiden durch das primäre Trägermedium gekennzeichneten Tätigkeiten Übersetzen und Dolmetschen verwendet, ergibt sich eine Zweiteilung der Translationswissenschaft in *Übersetzungswissenschaft* und – nicht als Teil der vorgenannten, sondern als eigenständiges Ganzes⁴ – *Dolmetschwissenschaft* (vgl. Pöchhacker 2000, 67ff); des weiteren läßt sich unterscheiden zwischen allgemeiner und sprachenpaarspezifischer Translatorik bzw. Translatologie. Translationswissenschaft beschäftigt sich mit folgenden Bereichen:

1. Ausübung des Berufs (Praxis – Translation)
2. Ausbildung für den Beruf (Lehre – Translatorik, Translationsdidaktik)
3. Ausbildung für die Lehre (translatologische Didaktik)
4. Grundlagenforschung (Translationstheorie, Translatologie)

Translationswissenschaft ist dann als eigene Disziplin anzusehen, wenn sie einen eigenen Forschungsbereich nachweisen kann.⁵ Dieser Forschungsbereich ist nicht identisch mit einer (häufig als translationswissenschaftlich angesehenen) kontrastiven Sprach- und Textwissenschaft. Letztere kann zwar relevante Beiträge leisten, indem sie für den Regelfall das entsprechende Material erarbeitet. Ureigenster Forschungsbereich der Translationswissenschaft ist aber vor allem der Komplex von Kenntnissen, Fertigkeiten und Handlungen, der der professionellen Vertextung und Gestaltung (Visualisierung) einer Botschaft für Kommunikation über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg zugrundeliegt. Gerade in der Berufsbezogenheit des Faches sieht Bühler ja die Begründung für die Eigenständigkeit der Translationswissenschaft (vgl. 2000, 365). Allgemeine Translationswissenschaft hat das professionelle Handeln des Translators⁶ (Übersetzers und Dolmetschers) und die besonderen Bedingungen der Kommunikation über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg zum Objekt, nicht deren Arbeitssprachen oder gar nur die B-Arbeitssprache. Selbstverständlich muß eine solchermaßen definierte Translationswissenschaft als eigenständiges, interdisziplinäres Fach verstanden werden (vgl. Snell-Hornby 1986, 12: „Übersetzungswissenschaft als interdisziplinäre, multiperspektivische Einheit“; sowie Kaindl 2004, Kap. 1 u. 2).⁷

1.2 Ausbildung und Praxis im geschlossenen Kreislauf?

Der an den Anfang dieses Kapitels gestellte Vorwurf von McTague ist kein Einzelfall. Sowohl auf translatologischen wie translatorischen Kongressen werden immer wieder Stimmen laut, die sich kritisch zu universitären, falsch konzipierten Translations-Curricula äußern: "University translation courses are mushrooming throughout the world. And many of these courses are training translators for the 1960s, not for the 1990s, let alone the 21st century" (Kingscott 1996, 816). Man mag aus derartigen Vorwürfen herauslesen, die universitäre Ausbildung hinke der Praxis hoffnungslos hinterher, bilde an deren Bedürfnissen vorbei aus und belaste das Studium mit berufsirrelevanten Inhalten. Auf den ersten Blick scheint dies oft auch zuzutreffen, zumindest, wenn das Ausbildungskonzept ein generalistisch orientiertes Fremdsprachenstudium mit einem Studium in Translationswissenschaft gleichsetzt und sich dabei fast ausschließlich auf die Vermittlung von Fremdsprachen- und -kulturkenntnissen beschränkt.

Andererseits müssen sich Translationspraktiker, die mit ihren Vorwürfen oft die mangelnde Berücksichtigung neuer Translationstechnologien in den Curricula meinen, den Einwand gefallen lassen, daß es nicht die Aufgabe der Ausbildungsinstitutionen sein kann und darf, sich unreflektiert an der bestehenden Praxis bzw. am Markt zu orientieren, der sich nicht selten seinen Übersetzer nach der Maxime „Hauptsache, möglichst billig“ aussucht und an ihn seine Aufträge erteilt. Es wäre daher ein verhängnisvoller Irrtum, *Praxis* mit *professionell* gleichzusetzen und die Ausbildung als reine Zulieferinstitution für diese Praxis zu verstehen. Denn wie sieht die Praxis vielerorts aus und wie professionell im Sinne einer systematischen Berufstätigkeit handelt sie? In manchen Translationskulturen wird alles andere als wirklich professionell gearbeitet (→ Kap. 6.1.2) und auch da, wo bereits Anspruch auf Professionalität erhoben werden kann, ist noch viel Spielraum für Verbesserungen.

Die bestehende Praxis ist, verglichen z. B. mit den ebenfalls im universitären Umfeld entstandenen Berufen des Buchdruckers und Schriftsetzers (vgl. Schmitt 1990, 23 sowie Füssel 1999, 51) relativ unstrukturiert und arbeitet entsprechend mehr oder weniger systematisch, was sich sowohl an den Selbstdarstellungen von Übersetzern, Übersetzerinnen und Übersetzungsbüros im WWW als auch in den Präsentationen der Berufsverbände daselbst und deren Bemühungen um Normierung der Arbeitsgänge ablesen läßt (→ Kap. 6.1.5); ein weiteres Zeugnis hierfür ist schließlich die Zahl von defekten Übersetzungsprodukten, die nicht selten auf dem Markt zu finden sind.

Bestimmende Faktoren des Translationsmarkts sind neben den Berufsausübenden, die z. T. die unterschiedlichsten Voraussetzungen mitbringen, die Auftraggeber und Translationsapplikatoren (→ Kap. 6.1.1) sowie der Zugang zu

und die Verfügbarkeit über entsprechende Produktionsmittel, d. h. heute vor allem professionelle Software (Translation-Memory, Terminologieverwaltung und Desktop-Publishing). Allerdings muß angemerkt werden, daß der Einsatz solcher Software – aus der Sicht der Auftraggeber – nicht selten auf Vorstellungen basiert, die unter Übersetzen die möglichst automatische Substitution von sprachlichen Zeichen, verbunden mit dem Einsatz von DTP-Programmen zur automatischen Übernahme der Layoutparameter und damit zu einer radikalen Kostenreduzierung verstehen.

Eine derartige Ausbildung wäre aber nichts anderes als ein geschlossener Kreislauf zwischen Ausbildung und (fragwürdiger) Praxis, der im Prinzip alles beim alten läßt und jede Art von Entwicklung in Richtung auf eine tatsächliche Professionalisierung unterbindet.

Das Ringen um eine praxisgerechtere Ausbildung zeigt sich in Umfragen und Erhebungen (z. B. Wußler 1998; Mackenzie 2000), die den Bedarf der Praxis und die Anforderungen an die Ausbildung offenlegen sollen. Die Frage bleibt dann, wie all das, was für die Praxis als relevant genannt wurde, im Übersetzer- und Dolmetscherstudium Platz findet, das ja seinerseits – wie die meisten Studiengänge – durch Verordnungen etc. zeitlich begrenzt ist. Was es aber keinesfalls geben darf, ist ein Diktat der Praxis an die Ausbildung:

Ziel des Studiums muß es sein, die Praxis mitgestalten zu können und nicht von ihr vereinnahmt zu werden. Diese Gefahr besteht immer dann, wenn in den Studiengängen theoretische und praktische Anteile nicht in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen. Die Anwendung wissenschaftlicher Methoden und Erkenntnisse in einem beruflichen Tätigkeitsfeld kann niemals nur Rezeptanwendung sein. Vielmehr müssen sie auch immer Veränderungen in der Praxis und Weiterentwicklung von Praxis einbeziehen. (Aus einem zentralen Beschluss der Fachhochschulrektorenkonferenz des Jahres 1979; zit. n. Dalheimer 1989, 10)

Was hier für die Ausbildung an Fachhochschulen konstatiert wird, sollte für ein Universitätsfach selbstverständliche Richtlinie sein. Es fällt daher der Forschung und der Ausbildung die Aufgabe zu, eine allmähliche Verbesserung der Praxis zu bewirken. Dies bedeutet aber, daß es nicht bei einer reinen Rückkopplung der Theorie mit der Praxis bleiben darf.

Eine eigenständige Forschung und Theoriebildung im Bereich des professionellen Übersetzens ist für die Entwicklung eines sinnvollen Berufskonzepts wie für die Praxis wichtig: „Nur eine Praxis, die sich durch **Theorie zur Reflexion** anregen läßt, kann für sich den Anspruch der Professionalität erheben und wird verantwortungsvoll tätig sein“ (Stolze 1993b, 13). Für eine solide Praxis und Ausbildung ist ein Rahmen vonnöten, der beiden als Halt und Orientierung dient. Abb. 1 versucht, die Beziehungen und Verflechtungen von Beruf und Praxis sowie Theorie und Ausbildung (Lehre) zu veranschaulichen. Demnach stehen die Praxis – hier gedacht als die fallgebundene Ausübung eines Berufes –

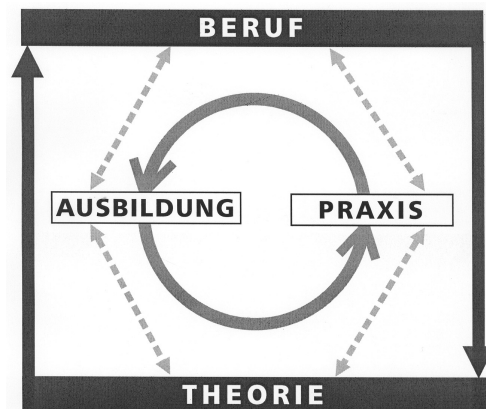


Abb. 1:
Rückkopplung, Reflexion
und Wechselwirkung
zwischen Theorie, Ausbildung,
Praxis und Beruf

und die Ausbildung in steter Rückkopplung. Beide aber reflektieren ihr Tun und ihre Handlungskonzepte an einer zugrundeliegenden Theorie sowie einem durchdachten Berufskonzept, wobei die beiden letztgenannten in ständiger Wechselwirkung aufeinander bezogen sind.

Eine relativ unverbindliche generalistische Ausbildung, wie sie besonders an den geisteswissenschaftlichen Fakultäten immer wieder gefordert und praktiziert wird, ist zwar für bestimmte Aufgabenbereiche ausreichend und sinnvoll, kann aber keine solide berufliche Ausbildung ersetzen. Sie versagt dort, wo hochqualifizierte Tätigkeiten und Fertigkeiten gebraucht werden, um anspruchsvoll gestaltete Produkte für öffentlich-repräsentative Kommunikationszwecke fertigzustellen.

1.3 Der Untersuchungsgegenstand: »Setzen« und »Übersetzen«

Die Dienstleistung Übersetzen wird hier aufgefaßt als professionelle Tätigkeit zur Herstellung von verbalen Kommunikationsmitteln für öffentliche interkulturelle Kommunikation (→ Kap. 2.2.2.3). Das dieser Dienstleistung entspringende Produkt (Translat) ist ein schriftlicher Text, im Idealfall gestaltet auf den Ebenen Tektonik, Textur und Typographie (→ Kap. 2.4). Von diesen drei Ebenen war die letztere bis zur Etablierung der Technologie Desktop-Publishing typographischen Berufen vorbehalten. Ein Teil dieser Berufe – vor allem der des Schriftsetzers – ist in den letzten beiden Dezennien der „medientechnologischen Wende“ zum Opfer gefallen und durch neue Berufe wie den des Mediendesigners oder -gestalters ersetzt worden. Das Betätigungsfeld Typographie als optisches Phänomen ist aber trotz des neuen Werkzeugs geblieben, auch wenn es zuweilen den Anschein hat, es habe gegenüber der technischen Beherrschung der Software an Gewicht verloren.

Übersetzen und Typographie (im Sinne des graphischen *Setzens*⁸, d. h. des Zusammenfügens von vorgeformten Buchstaben zwecks Visualisierung eines verbalen Textes) ergänzen einander und weisen gleichzeitig eine ganze Reihe von Parallelen auf. Wer übersetzt wird zum zweifachen Interpreten: Nicht nur, daß es um den Transfer von Botschaften durch die Übersetzung sprachlicher Inhalte geht, sondern auch durch die Übersetzung sprachlicher Inhalte in typographische Formen. Dies erfaßt *expressis verbis* der finnische Typograph Jorma Hinkka:

Die wichtigste Aufgabe der Typographie ist es ..., dem Leser den Inhalt des Textes zu vermitteln. Der Graphische Designer, der Typograph ist der Dolmetscher des Autors. Die typographischen Entscheidungen haben den Inhalt des Textes herauszuarbeiten, so wie die Wortwahl des Übersetzers es mit dem Ausgangssprachlichen Ausdruck tut. Ohne den Text gelesen zu haben, entsteht keine gute typographische Interpretation. (Hinkka 1999a, Übersetzung JS)⁹

Darüber hinaus gibt es freilich noch weitere Gemeinsamkeiten. Zum einen geht es in beiden Fällen um die Gestaltung von Texten mit meist hohem Öffentlichkeitsgrad, zum anderen findet sich in beiden Bereichen eine Polarisierung zwischen allgemeiner Kulturtechnik einerseits, die in erster Linie dem Eigenbedürfnis des Übersetzenden bzw. Textverarbeitenden dient, und professionellem Handeln andererseits, das für einen oft öffentlichen Adressatenkreis in Anspruch genommen wird; schließlich sind beide Phänomene anfällig für kulturspezifischen Zeichengebrauch. Dies läßt es sinnvoll erscheinen, Übersetzen und Setzen bzw. typographisches Gestalten aufeinander bezogen zu betrachten und zu untersuchen. Damit eröffnet sich eine weitere Dimension des von Snell-Hornby (1986, 12) in den translatologischen Diskurs eingebrachten Begriffs der Interdisziplinarität der Translationswissenschaft.

Der mittlerweile in den meisten Schreibkulturen fest etablierte Einsatz von Computerhard- und -software in professionell schreibenden Berufen wie Redakteur, Technischer Autor und Übersetzer führt immer mehr dazu, daß diese Berufe Tätigkeiten ausüben, die bisher von Angehörigen des graphischen Gewerbes wahrgenommen wurden. Als eine Folge davon ist derzeit eine qualitative Verschlechterung des Textbildes vieler Drucksachen festzustellen, da den genannten Berufszweigen zwar die professionellen Arbeitsmittel des Textbildgestalters (Schriftsetzer, Layouter, Werbegraphiker) zur Verfügung stehen, nicht aber das professionelle Wissen über den Einsatz dieser Arbeitsmittel. Die auf solche Weise gestalteten Texte beeinträchtigen häufig das Kommunikationsziel und verfälschen oder verhindern im Extremfall gar die Rezeption des Textes.

Die Tatsache, daß durch den Einsatz von Desktop-Publishing-Software als Arbeitsmittel durch Übersetzer typographische Vertextungsmittel zur Herstellung von Druckvorlagen (*druckfertige* oder *zur Publikation über elektronisch-digitale Medien vorgesehene Übersetzung*) eingesetzt werden, ist ein weiterer Grund für die

Forderung, der Übersetzer habe sich mit typographischem Fachwissen zu befassen.

Eines der anfangs angesprochenen Ausbildungsdefizite basiert auf einem falschen bzw. zu eng gesetzten Typographiebegriff, der die pure technische Anwendung eines Desktop-Publishing-Programms mit typographischer Gestaltung gleichsetzt.¹⁰ Die bestehende Praxis steht im allgemeinen im krassen Widerspruch zu den hier vorgetragenen Gedanken und Ergebnissen: Typographische Gestaltung bzw. Typographie wird häufig als unreflektierte Übernahme von Layoutvorgaben amerikanischen Ursprungs verstanden, die weder Rücksicht auf die spezifischen Gegebenheiten der Zielsprache noch auf typographische (Gestaltungs-)Konventionen der Zielkultur nehmen.

1.4 Untersuchungsziele: praxisbezogeneres Curriculum und professionellere Praxis

Die translatorische Praxis wird derzeit von zwei im Prinzip kontradiktorischen Tendenzen geprägt. Zum einen findet sich der Trend zur „integrierten Textgestaltung“ (→ Kap. 3.1.3), der Anfertigung der sprachlichen und visuellen Gestalt des Translats durch eine Hand, bedingt und gestützt durch den Einsatz von DTP-Software. Zum andern erfordert die Komplexität mancher elektronischer translatorischer Hilfsmittel eine Qualifizierung und Spezialisierung, zumindest in solchen Fällen, in denen hohe sprachliche und visuelle Qualität gefragt ist. Diskrepanzen und Qualitätsverluste treten dort auf, wo Übersetzer Aufgaben übernehmen und Handlungen ausführen, die eine spezifische professionelle Kompetenz erfordern, wie es beim typographischen Gestalten der Fall ist.

Diese Untersuchung will nun die Beziehung zwischen translatorischer und typographischer Praxis aufdecken und in ihrer vollen Tragweite erfassen. Dies geschieht vor allem unter zwei Aspekten: Zum einen soll die kulturspezifische Dimension des Zeichensystemoids Typographie beleuchtet und so deren Relevanz für die Translation nachgewiesen werden. Zum anderen soll die professionelle Seite des „typographischen Handelns“ in ihrem ganzen Umfang dargestellt und gegen eine allgemein verbreitete „Kulturtechnik Typographie“ abgegrenzt (d. h. es soll der typographische Alltag mit einbezogen werden, das oft mühsame Geschäft typographischer Feinarbeit – vom Rezipienten nur wahrgenommen, wenn es gegen Konventionen verstößt oder die Lesbarkeit des Textes beeinträchtigt) und ihr Stellenwert innerhalb des professionellen Translationsprozesses bestimmt werden. Der Haupttenor dieser Arbeit liegt somit im Bereich der *Allgemeinen Translatiorik* und beschäftigt sich mit den oft übersehenen oder als Nebensächlichkeiten behandelten Elementen im professionellen Handeln der Übersetzerin und des Übersetzers. Ein dritter Aspekt, der

stilistische Stellenwert typographischer Gestaltung („Graphostilistik“), von typographischen Laien (hierzu zähle ich durchaus auch Wissenschaftler) nicht selten als Typographie per se aufgefaßt, tritt unter dieser Zielsetzung in den Hintergrund, wird jedoch bei Bedarf berücksichtigt.

In dieser Studie soll nun aufgezeigt werden, in welchen Phasen des Übersetzungsprozesses und in welchem Umfang das Phänomen *Typographie und Layout* für den Übersetzer von Wichtigkeit ist und welchen Stellenwert es in einem Modell professionellen translatorischen Handelns hat. Dabei kommen Lücken im translatorischen Curriculum zum Vorschein, die es durch die Integration entsprechender Inhalte zu schließen gilt.

1.5 Material und Methoden

In dieser Arbeit handelt es also darum, die beiden sich ergänzenden, professionellen Tätigkeiten Setzen und Übersetzen aufeinander zu beziehen, ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen und schließlich das für die Translation und Translationswissenschaft Relevante des typographischen Tätigkeitsfeldes herauszuarbeiten.

Die Basis hierzu bilden die „Skopostheorie“ von Vermeer, erstmals vorgestellt 1978 (vgl. Vermeer 1978; ausführlich in Reiß/Vermeer 1984) sowie die Theorie des „translatorischen Handelns“ von Holz-Mänttari (1984). In beiden Theorien wird – entsprechend der translatorischen Berufsrealität – von einem weiter gefaßten Übersetzungsbegriff ausgegangen, der anstelle einer enggefaßten sprachlichen Wiedergabe des Ausgangstextes die funktionsgerechte Gestaltung des Zieltextes unter dem „Primat des Zweckes“ (Reiß/Vermeer 1984, 95ff) an erste Stelle rückt und damit die sklavische Bindung an die sprachliche Form des Ausgangstextes relativiert. Dies hat dazu geführt, daß diesen Theorien gern vorgeworfen wird, sie rechtfertigten einen willkürlichen Umgang mit dem Ausgangstext. *Willkürlich* sollte aber nach beiden Theorien dieser Umgang mit dem Ausgangstext gerade nicht sein, sondern er sollte aufgrund sorgfältiger Analyse der relevanten kommunikativen Situationsparameter folgerichtig zu einem funktionalen Zieltext führen, bei dem die Textdimensionen *Tektonik*, *Textur* und *Typographie* (→ Kap. 2.4.3) optimal auf das Kommunikationsziel ausgerichtet und zugeschnitten sind.

Die Zielsetzung dieser Untersuchung sowie die Komplexität des angesprochenen Themenkreises erfordern den Einsatz unterschiedlicher Methoden. Durch exemplarische Beobachtung der Praxis in den Translationskulturen Finnland, Deutschland und Österreich und dem Vergleich des professionellen translatorischen Handelns mit dem professionellen typographischen Handeln lassen sich Schwachstellen und Lücken sowohl der translatorischen Praxis wie der Lehre aufdecken und aussagen machen, deren Allgemeingültigkeit durch empirische

Erfahrungen in anderen Translationskulturen bestätigt wird. Die Basis bildet eine selbst erfahrene Berufsausbildung und Berufsausübung, deren zeitliche Distanz die Chance bietet, die Sichtweise eines „Insiders“ mit der des Forschers zu verbinden und Einsichten zu ermöglichen, die fachfremden Forschern in der Regel versagt bleiben müssen.

Für den Nachweis der „Bedeutung“ sowie der Kulturspezifität typographischer Zeichen kommen aufgrund des Zeichencharakters typographischer Vertextungsmittel in erster Linie semiotische Untersuchungsmethoden in Betracht, die hauptsächlich in der kontrastiven Analyse in Finnland hergestellter (finnisch- und deutschsprachiger) sowie im mitteleuropäischen (hauptsächlich deutschen) Raum gestalteter Drucksachen besteht. Ausgangspunkt für den Vergleich ist die in Mitteleuropa traditionell hochstehende typographische Norm, die in Regelwerken und Handbüchern des graphischen Gewerbes und der Duden-Reihe ihren Niederschlag gefunden hat. Weitere empirische Beobachtungen wurden an auffälligen Beispielen aus dem Bereich der Medienkommunikation und dem literarischen Übersetzen gewonnen. Insgesamt sind also die beiden großen Bereiche translatorischen Handelns vertreten, in erster Linie die funktional-kommunikative Sachtextübersetzung, aber auch die literarische Übersetzung.

Vor allem aber basiert die vorliegende Arbeit auf einer größeren kontrastiven Korpusuntersuchung (→Kap. 8) sowie drei kleineren Umfragen zu den Einzelaspekten *kulturspezifische Kongenialität (Anmutungswert) von typographischen Schriften*, *kulturspezifische Bedeutung nonverbaler Botschaftsträger* und zum *translatorischen Netzwerk*begriff. Außerdem liegen ihr langjährige empirische Beobachtungen aus dem Bereich der Translation, der Translationsdidaktik sowie dem graphischen Handlungsbereich zugrunde.

Das Untersuchungsmaterial besteht zu einem größeren Teil aus einem Korpus von Reiseprospekten, meist aus den 90er Jahren, denen gemeinsam ist, daß sie Text in Form von *typographischem Text* enthalten, in der Regel als Teil eines bi- oder multimedialen bzw. -modalen Textverbunds, bei dem der Text das Hauptmedium darstellt. Aufgrund ihrer starken Aktualität, ihrer kulturspezifischen Thematik und ihres relativ hohen Grades an Öffentlichkeit eignet sich diese Textsorte wie kaum eine andere für die vorliegende Untersuchung. An ihr wird dazu der Bruch zwischen professioneller typographischer Gestaltung und laientypographischer DTP-Gestaltung besonders gut sichtbar. Das Material gliedert sich hauptsächlich in folgende Gruppen:

1. Ein Korpus von 60 in Finnland hergestellten deutsch- oder mehrsprachigen Reiseprospekten (RFD);
2. parallel dazu ein Korpus von 60 in Deutschland hergestellten deutsch- oder mehrsprachigen Reiseprospekten (RDD).
3. Vereinzelte, aussagekräftige Belege unterschiedlicher Art, vor allem aus den Translationskulturen Finnland, Deutschland und Österreich, die die „Bedeutung“

tung“ und somit den Zeichencharakter typographischer Vertextungsmittel demonstrieren oder zur Veranschaulichung spezifischer Probleme herangezogen werden können; diese umfassen die Gruppen SFF (finnischsprachige, in Finnland hergestellte Publikate); SFD (sonstige deutschsprachige, in Finnland hergestellte Publikate); SFE (englischsprachige, in Finnland angefertigte Drucksachen); SDD (deutschsprachige, aus dem deutschsprachigen Raum stammende Publikate) sowie STK (Belege in sonstigen Sprachen und/oder aus anderen als den bereits genannten typographischen Kulturen).

1.6 Zum Aufbau der Untersuchung

Die vorliegende Arbeit behandelt in 11 Kapiteln das Verhältnis von Translation (besonders dem Übersetzen) und Typographie. Dabei ergibt sich folgender roter Faden: Nach einem allgemeinen Rechenschaftsbericht und der Bestimmung des Stellenwerts dieser Arbeit für die Translationswissenschaft in Kapitel 1 definiere ich die zugrundeliegenden Begriffe (Kap. 2) und diskutiere die Probleme im Bereich der professionellen schriftlichen Kommunikation, die sich durch die Einführung der Schreibtechnologie Desktop-Publishing und die starke Beteiligung typographischer Laien in bestimmten Kommunikationsfeldern ergeben haben (Kap. 3). In den folgenden beiden Kapiteln soll aus semiotischer Perspektive das Phänomen Typographie erfaßt werden sowie der professionelle Charakter typographischer Gestaltung im Gegensatz zum „typographischen Schreiben“ der Laien nachgewiesen werden. Das 6. Kapitel widmet sich den unterschiedlichen Faktoren und Rollen, die am professionellen Übersetzen wirksam bzw. beteiligt sind und zeigt durch eine systematische Betrachtung der verschiedenen Arbeitsgänge beim Translationsprozeß die im Hinblick auf die Typographie bestehenden Lücken auf. Nach einem kritischen Blick auf den Typographiebegriff in linguistischer und translatorischer Literatur (Kap. 7) behandeln die folgenden Kapitel das Verhältnis von Typographie und Translation auf der Produkt- wie auf der Prozeßebene und weisen nach, daß typographische Elemente als Translationsproblem auftreten (Kap. 8–10). Das letzte Kapitel macht Vorschläge für die Integration typographischer Inhalte in das translatorische Curriculum und versucht Anregungen für weitere Forschung zu geben. Den Abschluß bildet ein Glossar der wichtigsten typographischen Fachbegriffe sowie ein Anhang mit je einem Beispiel für ein deutsches und finnisches Polaritätenprofil einer Schrift, dem Erhebungsbogen zum typographischen Profil der untersuchten Publikate, einer Aufstellung der gewonnenen Untersuchungsdaten, mehreren repräsentativen Beispielen aus dem Korpus der untersuchten Reiseprospekte sowie dem Fragebogen zur Netzwerk-Umfrage. Es folgt nun eine genauere Beschreibung der einzelnen Kapitel ab Kapitel 2.

Kapitel 2 nennt Grundvoraussetzungen und klärt Grundbegriffe. Es beginnt mit einer Grundsatzdiskussion der Begriffe *Kulturtechnik* und *professionelles Handeln*, da sich beide Expertisestufen sowohl im translatorischen Handeln wie auch im typographischen Gestalten feststellen lassen.

In einem zweiten thematisch geschlossenen Komplex versuche ich unter Berücksichtigung des polysemischen Charakters von *Übersetzung* aufzuzeigen, wo die Unterschiede zwischen den einzelnen Expertisestufen liegen und wie sie in der translatorischen Praxis präsent sind. Von Wichtigkeit ist dabei die grundsätzliche Unterscheidung zwischen dem „Übersetzen als Kulturtechnik“ und dem „professionellen Übersetzen“, dessen Hauptaufgabe darin besteht, kommunikative Mittel herzustellen, mit denen der Auftraggeber oder dessen Klienten über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg kommunizieren können. Eine gleichartige Dichotomie gilt für das „typographische Handeln“, da durch Desktop-Publishing dem Laien das professionelle Arbeitsmittel *typographische Schrift* zugänglich gemacht und somit prinzipiell die Gestaltung von Druckvorlagen ermöglicht worden ist. Daher ist noch zu unterscheiden zwischen der Kulturtechnik *Visuelle Textgestaltung mit DTP* und der professionellen visuellen Gestaltung von Textbildern, dem *Typographischen Gestalten*. Müssen schon allgemeine Kulturtechniken wie Lesen und Schreiben gesondert erlernt werden, und unterscheiden sie sich im Grad ihrer Beherrschung sowie dem qualitativen Niveau der „Produkte“ von der professionellen Ausübung, so gilt dies in noch höherem Maße für Wissen, Können und Fertigkeiten des professionellen Übersetzers wie des professionellen Textbildgestalters.

Im dritten Teil dieses Kapitels definiere ich den für diese Untersuchung zentralen Begriff *Text*, der als mehrdimensionales Zeichengewebe aufgefaßt wird. Dieses dient im Sinne der Kommunikationsauffassung von Keller (1992) aus dem Blickwinkel des Adressaten als Interpretationsvorlage. Mit diesem Textbegriff eng verflochten sind die Begriffe *Bedeutung*, *Information*, *Inhalt*, *Sinn* und *Botschaft* sowie *Medium* und *Modus*. In seiner Funktion als Vermittler einer Botschaft läßt sich der in einem bestimmten Medium und Modus dargebotene Text mit Holz-Mänttari (1984) als *Botschaftsträger* ansehen, dabei spielt die materielle Form des Textes, die sich in der Typographie und dem Layout des Botschaftsträgers manifestiert, eine nicht zu unterschätzende Rolle, so daß in den meisten Fällen unter Beteiligung nonverbaler Botschaftsträger von einem multimedialen *Zeichengewebeverbund* gesprochen werden kann.

Im vierten Teil des Kapitels wird ausgehend von Holz-Mänttari's Konzept des „Botschaftsträgers“ (Holz-Mänttari 1984 und 1993) sowie Jegendorfs Konzept des „Superzeichens Text“ (Jegendorf 1980) festgestellt, welche Textebenen Objekt translatorischen Handelns sein können. Dies lenkt den Blick neben der kommunikativen Struktur (Holz-Mänttari 1984: „Tektonik“) und deren sprachlichen Ausgestaltung (Holz-Mänttari 1984: „Textur“) auf die visuelle Ebene des

Textes, auf der durch typographische Mittel verbale und nonverbale Zeichen den Text „abbilden“ bzw. zur Gesamtbedeutung beitragen und u. U. wesentlich an der Übertragung der Botschaft beteiligt sind. Daraus ergibt sich ein Modell („TT+T-Modell“), bei dem sowohl Tektonik als auch Textur des Textes durch typographische Mittel dargestellt sowie ergänzt werden. Zusammen mit nonverbalen Botschaftsträgern bilden typographische Texte einen *multimedialen* bzw. *multimodalen Textverbund*, der in vielen Fällen Objekt translatorischen Schaffens ist.

Kapitel 3 beschäftigt sich mit den Bedingungen und Wechselwirkungen von Schreibtechnologie, Kommunikationsbereich und -feld sowie professioneller Textgestaltung, denn der größte Teil der von Übersetzern zu bearbeitenden Aufträge umfaßt Texte in gedruckter oder elektronisch zu publizierender Form. Häufig ist es der Fall, daß bereits der Ausgangstext in typographischer Gestalt vorliegt und vom Auftraggeber oder dessen Klienten erwartet bzw. angenommen wird, daß der Zieltext in seiner Kultur mit dieser visuellen Form eine adäquate Wirkung erzielt. Es kann aber auch sein, daß in der Ausgangskultur ohne visuelle Ausgangstext-Vorlage ein Layout für den Zieltext bzw. das zielkulturelle Publikat konzipiert wird, ohne auf kulturspezifische Gestaltungs- und Rezeptionsgewohnheiten Rücksicht zu nehmen. In solchen Fällen muß die in Übersetzerkreisen z.T. immer noch verbreitete Haltung „Übersetzer haben sich nur mit den sprachlichen Teilen des Auftrags zu befassen“ zu defekten, unzureichenden Lösungen führen. Abhängig von den geforderten *Qualitätsparametern* kann das Translat in *integrierter* (bei der sprachliche und visuelle Textgestaltung von einer Person vorgenommen wird) oder muß in *kooperativer Textgestaltung* angefertigt werden. Die heutigen Publikationstechniken machen es notwendig, mit dem Begriff *Publikat* einen neutralen Oberbegriff einzuführen, der traditionelle Printmedien ebenso erfaßt wie die elektronisch publizierten digitalen Medien und die diese beiden umfassende Medienform *Crossmedia* mit einbezieht. Eine zweite, durch die Einführung von *Desktop-Publishing* notwendige Differenzierung ist die der typographischen Gestaltung in *Laientypographie* („Typographisches Schreiben“ als Kulturtechnik), die bis zu einem gewissen Grad hand- und maschinenschriftlichen Konventionen folgt und sich zudem mehr an arithmetischen Vorgaben der Software als an den optischen Gesetzmäßigkeiten des Auges orientiert, und *Expertentypographie*, die das traditionelle Graphische Design mit der neuen DTP-Technologie verbindet. Diese Polarisierung spiegelt sich in der typographischen Fachsprache wider, was in einem Exkurs anhand einiger Beispiele (*Toter Kolumnentitel*, *Lebender Kolumnentitel*, *Pagina*) demonstriert wird.

Andererseits ist Desktop-Publishing auch zu einem wichtigen translatorischen Arbeitsmittel geworden, das in einer Reihe translatorisch relevanter Kommunika-

tionsfelder eingesetzt wird. Daraus leitet sich für Übersetzer – neben der potentiellen Kulturspezifität typographischer Zeichen und Mittel – einer der Gründe für die Notwendigkeit zur Aneignung einer typographischen Basiskompetenz ab, denn defekte typographische Gestaltung gefährdet unter dem Aspekt des rezeptionsphasenbedingten „Primats der äußeren Form“ die Rezeption des Textes. Ein weiterer Grund ergibt sich aus der Tatsache, daß Übersetzungen zu einem Großteil in Kommunikationsprodukten integriert werden, die unterschiedlichen Designprozessen (*Kommunikationsdesign*, *Informationsdesign*, *Textdesign* sowie *Graphikdesign*) unterworfen sind.

In *Kapitel 4* wird das Phänomen Typographie als visuelle Dimension des Textes unter semiotischem und kommunikativem Aspekt näher beleuchtet, denn der Zeichencharakter impliziert Kulturspezifität und somit die Möglichkeit zum Auftreten von typographischen Phänomenen als visuelles Translationsproblem. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Bezeichnung *Typographie* drei Bedeutungen aufweist: Typographie als Zeichenrepertoire, als Handlung und als Produkt (Layout). Beim typographischen Zeichenrepertoire werden Mikro- und Makrotypographie unterschieden, die sich allerdings nur teilweise mit der Mikro- und Makroebene des verbalen Textes decken. Für beide Typographiebereiche werden die typographischen Vertextungsmittel aufgelistet und für die wichtigsten ihre kommunikative Leistung aufgezeigt. Aus dem Zeichencharakter typographischer Mittel ergibt sich zwingend die Forderung nach Berücksichtigung der typographischen Dimension des Textes beim Übersetzen.

Nach der Diskussion der Zeichentaxonomie der Wiener Schule (Wüster 1985) und der darauf aufbauenden Taxonomie der Zeichenträger multimedialer Texte von Schröder (1993) sowie Gallmanns (1985) Graphemklassen, problematisiere ich das bei Wehde (2000) aufgeführte Konzept der *typographischen Dispositive*. Ausführlich bespreche ich den Zeichencharakter typographischer Schrift als visuell-verbales Zeichensystem, das neben seiner sekundären Zeichenfunktion auch eine primäre wahrnehmen kann. In diesem Zusammenhang zeigt sich, daß die *peripheren graphischen Merkmale* der Schrift wichtiger sind als die *graphisch distinktiven* oder *zentralen graphischen Merkmale*, da sie bei typographischer Schrift einerseits unterschiedliche *Gliederungsniveaus* bedingen – vom *Schriftsystem* über den *Schriftenkreis*, der *Großsippe* und der *Schriftsippe*, der *Schriftklasse* und ihrer Unterklassen bis zur namentlich benannten *Einzel- oder Individualschrift* mit ihren verschiedenen *Schriftschnitten*, die eine *Schriftfamilie* konstituieren. Andererseits eröffnen diese peripheren graphischen Merkmale durch ihren *Anmutungswert* (emotionale, konnotative Wirkung), der kulturspezifisch sein kann, die Möglichkeit, über die visuelle Dimension dem verbalen Text Bedeutungselemente hinzuzufügen. Dies wird in einem Exkurs zum Verhältnis von runden und gebrochenen Schriften (Antiqua

und Fraktur) im deutschsprachigen Kulturraum veranschaulicht. Im nächsten Unterabschnitt des Kapitels soll sichtbar werden, daß typographische Schrift ein „allogenetisches“ Zeichensystem ist, das aus Zeichen unterschiedlicher Herkunft und Funktion besteht, angefangen von den in doppelter Garnitur als Groß- und Kleinbuchstaben (*Versalien* und *Gemeine*) existierenden alphabetischen Zeichen mit dem Sonderfall der *Ligaturen* von Kleinbuchstaben, über die ebenfalls in zwei Garnituren existierenden numerischen Zeichen (*Minuskel-* und *Versalziffern*), bis zu *Logogrammen*, *Akzent-* und *Umlautzeichen* und schließlich den *Interpunktionen*, die unterschiedliche kommunikative Funktionen wahrnehmen. Ergänzt wird dieser Teil des Kapitels durch eine Übersicht über eine Reihe von nicht-schriftlichen typographischen Zeichen und Symbolen sowie Schmuckelementen, Linien und Rahmen, die bei der Visualisierung von Texten zum Einsatz kommen können.

Das folgende Unterkapitel nimmt zum Problem der Referenzobjekte und der „Polysemie“ typographischer Zeichen Stellung: Was sind die Referenzobjekte und Vertextungs- bzw. Komplexitätsniveaus typographischer Zeichen und Mittel? Dabei erweist es sich, daß typographische Mittel ebenso wie sprachliche Zeichen nicht selten polysem sind und nur im Kontext eine Bedeutung erhalten, so daß die typographischen Mittel insgesamt – anders als es bei typographischer *Schrift* der Fall ist – nur als polysemisches Zeichensystemoid betrachtet werden können.

Das Kapitel schließt mit einer Übersicht der unterschiedlichen Typographiefunktionen: erstens in ihrem Grad der Bedeutungskonstituierung (Jegensdorf 1980); zweitens in ihrem Bezug zu acht unterschiedlichen Leseanlässen (Willberg/Forssman 1997); drittens in ihrer eigentlichen Grundfunktion, der Visualisierung von verbalen Texten, die es sinnvoll erscheinen läßt, bei typographischen Zeichen von visuell-verbalen Zeichen zu sprechen; viertens in der Visualisierung kommunikativer Grundfunktionen, wie sie Katharina Reiß (1976a) unter Anwendung des Bühlerschen Organonmodells als Texttypenmodell in die Translationswissenschaft eingeführt hat; fünftens schließlich zur Ikonisierung von Textinhalten, wobei durch den Einsatz typographischer Mittel der als Superzeichen zu bezeichnende Text auf einer höheren Ebene zum „Superzeichen in Potenz“ wird.

Das 5. Kapitel widmet sich den typographischen Mitteln aus professionellem Blickwinkel und soll so die Verständnisgrundlage für die kontrastive Untersuchung der Typographie eines Korpus von Reiseprospekten bilden. Ausführlich werden Vor- und Nachteile unterschiedlicher Klassifikationsprinzipien diskutiert sowie ein praxisorientierter Vorschlag für eine Schriftklassifikation gemacht, Anatomie und weitere technische Fragen des Einsatzes von typographischer Schrift (*Alphabetbreite* und *Laufweite*) dargestellt, die Begriffe *Schriftgarnitur*,

Schriftfamilie, Schriftsippe und *Großfamilie* nochmals, diesmal aus typographisch-technischer Perspektive erläutert sowie generelle Hinweise zu Anwendungsbereichen der zuvor besprochenen Schriftklassen gegeben.

Im zweiten Unterkapitel behandle ich ebenfalls aus typographisch-technischer Perspektive die unterschiedlichen Hervorhebungsmöglichkeiten (*optisches, harmonisches* und *originelles Auszeichnen*). Der dritte Teil bietet eine Auswahl relevanter makrotypographischer Gestaltungsmittel (*Zeilenabstand, Absatz- und Abschnittmarkierung, Initialen* und *Satzart*), ergänzt durch eine Darstellung der typographischen Gestaltungsprinzipien *Symmetrie* und *Asymmetrie, Kontrast, Schriftmischen, Proportionen* (DIN und Goldener Schnitt) und *Satzspiegelkonstruktionen* im vierten Kapitelteil.

Der fünfte Abschnitt des Kapitels geht auf Grundlagen und Voraussetzungen visueller Lesbarkeit von typographisch gestalteten Texten ein und gibt eine Übersicht der wichtigsten Faktoren und Werte, die optimale Lesbarkeit gewährleisten.

Das 6. Kapitel untersucht den Status quo der Typographie im professionellen Übersetzungsprozeß und nimmt gleichzeitig kritisch Stellung zu vorkommenden Inkonsequenzen und Lücken. Dazu ist es notwendig, die in diesen Prozeß eingebundenen unterschiedlichen Elemente, Beteiligten, Prozesse und Produktionsmittel sowie die spezifischen Translationsprodukte darzustellen und zu diskutieren. Dies geschieht in den Teilkapiteln *Die Translationssituation, Das Produkt, Die Produzierenden, Der Produktionsprozeß* sowie *Die Produktionsmittel – DTP und Übersetzen*. Dabei erweist sich, daß professionelles Übersetzen komplexes, kooperatives Handeln ist, das allerdings in der Praxis in einer Reihe von Punkten noch keine volle Professionalität beanspruchen kann. Dies gilt besonders für die typographische Gestaltung des Translats, die allzuoft unreflektiert als Selbstverständlichkeit genommen wird und in den Übersetzungsnormen DIN 2345, ÖNORM D 1200, ÖNORM D 1201 sowie im Entwurf der europäischen Übersetzungsnorm DIN EN 15038 nicht ausreichend oder nur widersprüchlich berücksichtigt ist.

Der letzte Teil dieses Kapitels schildert den Weg zum heutigen Verständnis einer professionellen translatorischen Kompetenz, wie es sich in translatologischer Literatur sowie in den entsprechenden Übersetzungsnormen und in der Praxis darstellt; allerdings schließt dieses Kompetenzverständnis meist noch keinerlei Hinweis auf eine typographische Teilkompetenz ein. Diese ergänze ich in meinem Entwurf zu einem Modell der professionellen translatorischen Kompetenz, wobei die Spezifizierung nach Erarbeitung der Grundlagen in Kapitel 10 erfolgt.

Nachdem die vorhergehenden Kapitel den Grundstock für eine objektive Einschätzung und Bewertung gelegt haben, erfolgt in *Kapitel 7* ein kritischer

Überblick zu Vorkommen und Behandlung typographischer Fragestellungen in der translatologischen Forschung. Gewissermaßen als „Kontrastmittel“ erfolgt dazu erst einmal eine Darstellung solcher Fragen in der graphischen Fachliteratur, in der von einem Typographiebegriff ausgegangen wird, der alles umfaßt, was zur Gestaltung von Texten notwendig ist und die Wirkung der Schrift beeinflußt. Allerdings geschieht diese eher aus angewandt-praktischer Sicht und weist weniger theoretische Reflexionen und Begründungen auf. Diese sind dagegen in linguistischen und kulturwissenschaftlichen Abhandlungen vertreten, doch führen unzureichende Einblicke in die graphische Berufspraxis sowie ein oft zu eng definierter Typographiebegriff nicht selten zur Überbewertung oder Fehlinterpretation typographischer Phänomene. Dieser laientypographische Blickwinkel gilt ebenfalls für die translatologische Fachliteratur, die z. T. den Begriff Typographie auf den gesamten graphischen Bereich ausdehnt (z. B. Kaindl 2004) oder typographische Fachbegriffe in anderer Bedeutung als in typographischer Fachliteratur verwendet (z. B. Schmitt 1999a).

Kapitel 8 referiert die Ergebnisse der kontrastiven Korpus-Untersuchung zur Typographie deutscher und finnischer Touristikprospekte. Nach der Präsentation des Materials und der Darstellung des Untersuchungs-Designs erfolgt die Diskussion der Resultate. Dabei zeigt sich, daß bei der Herstellung einer zielsprachlichen Drucksache in der Ausgangskultur die Tendenz besteht, den typographischen Konventionen der Ausgangskultur zu folgen, was neben einem „fremden Gerwand“ des Textes in einer Verminderung der Lesbarkeit und der visuellen Attraktivität des Textes führen kann.

In *Kapitel 9* wird ausgehend von den Untersuchungsergebnissen und unter Hinzuziehung weiterer Beispiele die Frage untersucht, in welchem Umfang Typographie und Layout als Übersetzungsproblem auftreten. Dabei gehe ich auf das Verhältnis von Schrift und Sprachsystem ebenso ein wie auf Eigenheiten unterschiedlicher Schriftsysteme, die visuelle Translationsprobleme darstellen. Ausführlich diskutiere ich die kulturspezifische Anwendung typographischer Zeichen, bestehend in der kulturspezifischen Bedeutung und Funktion typographischer Einzelzeichen sowie in der Kulturspezifik tektonisch genutzter Zeichen und – bei einigen Schriften – in der kulturspezifischen Distribution von Allographen. Kulturspezifisch kann die Frequenz im Einsatz von Versalien sein sowie die textsortenspezifische Frequenz und die Anmutung bestimmter Schriftcharakter, schließlich Einsatz und Frequenz von Hervorhebungsmitteln und makrotypographischen Layoutelementen, wobei damit zu rechnen ist, daß diese Unterschiede in einigen translationsrelevanten Kommunikationsfeldern auf der Wahrnehmung typographischer Aufgaben durch Laien beruhen. Dies gilt ebenfalls für die kulturspezifische Layoutgestaltung und -realisation, die sich einerseits in der funktionalen Layoutgestaltung für die Zielkultur, andererseits in der

qualitativen Realisation des Layouts zeigt. Schließlich behandle ich ein Beispiel aus dem literarischen Bereich, das zeigt, wie autorenspezifische Textgestaltung zum visuellen Translationsproblem wird.

Das *10. Kapitel* nimmt den in Kapitel 6 angesponnenen Faden wieder auf und integriert nach dem Prinzip der reversiblen Induktion (vgl. Freihoff 2001, 18ff) typographisches Handeln in das professionelle translatorische Handeln. Als relevante Phasen des Übersetzungsprozesses erweisen sich bereits Bestellung, Angebot und Vertrag, da hier der Kooperationsbedarf und die durch typographische Leistungen anfallenden Kosten berechnet werden müssen. Eine wichtige Phase ist selbstverständlich die Ausgangstext- bzw. -material-Analyse, in der kulturspezifische und bedeutungskonstituierende visuelle Elemente erkannt werden müssen. Außerdem sollte der Übersetzer prinzipiell über die nötigen Kenntnisse verfügen, als Sachverständiger bei der Konzeption des ZT-Layouts in der Ausgangskultur zu fungieren sowie stellvertretend für den Auftraggeber die Überprüfung der visuellen Textgestalt bei der Autoren-/Kundenkorrektur vorzunehmen und das Imprimatur/Gut-zum-Druck zu erteilen. Wenn es um die Gestaltung des Zieltextes bzw. des zielkulturellen „Publikats“ geht, sind Typographiekenntnisse und -fertigkeiten bereits beim Überschreiben der layoutformatierten AT-Datei notwendig, noch mehr bei der Reproduktion und Adaption des ZT-Layouts, während die kreative Gestaltung des ZT-Layouts in der Regel eine zusätzliche Ausbildung in Graphikdesign oder Mediendesign erfordert.

Aus all diesen Aufgaben und Tätigkeiten leitet sich die Forderung nach einer typographischen Kompetenz des Übersetzers ab, gegliedert in eine typographische Basiskompetenz für kognitiv-rezeptive Aufgaben und eine typographische Gestaltungskompetenz für produktive Aufgaben.

Das Kapitel schließt mit einem Modell verschiedener Veredlungsstufen und Produkttypen für Übersetzungen, das unterschiedliche translatorische Kompetenzprofile berücksichtigt und die Grundlage für die Berechnung translatorischer Leistungen sowie gegebenenfalls für die Feststellung von Kooperationsbedarf mit weiteren Übersetzern und Textexperten bildet.

In *Kapitel 11* schließt sich der Kreis. Nachdem die vorhergehenden Kapitel den Nachweis für das Auftreten von Typographie als Translationsproblem erbracht und die Relevanz typographischer Kenntnisse und Fertigkeiten für den Translationsprozeß aufgezeigt haben, ist es selbstverständlich, daß das Phänomen Typographie schon im translatorischen Curriculum berücksichtigt und behandelt werden muß. Daher mache ich einen Vorschlag zu einem Grundkurs in Typographie für Translatoren und gebe Anregungen zu Forschungs- und Arbeitsaufgaben.

2 Grundlagen und Grundbegriffe

DIE Gemeinsamkeiten der hier zur Diskussion stehenden Tätigkeiten *Setzen* (Typographie) und *Übersetzen* erstrecken sich auf mehrere Bereiche – den Grad der Professionalität in der Ausübung und die Qualität der Produkte, ihre Relevanz für Gelingen und Mißlingen von Kommunikation, ihre Sensibilität für Kulturspezifika u. a. m. Daher gilt es zunächst, einige Grundlagen zu klären und die hier zugrundeliegenden Begriffe zu definieren.

2.1 Aspekte zur Dichotomie von »Kulturtechnik« und »professionellem Handeln«

In allen Kulturen und Gesellschaften gibt es eine Reihe von Tätigkeiten und Techniken, die bis zu einem gewissen Grad kollektiv von einem Großteil der Mitglieder beherrscht und täglich oder bei Bedarf eingesetzt werden – oder aber Fachleuten vorbehalten sind, weil ein hohes Maß an Qualität und Repräsentation gefordert wird bzw. die Ausführung so komplex ist, daß ein Einzelner nicht in der Lage ist, alle Arbeitsgänge selbst durchzuführen. Viele dieser Tätigkeiten und Techniken beruhen auf besonderen Kenntnissen und Fertigkeiten, die durch Anleitung, Schulung und Ausbildung erworben werden. Damit lassen sich grob zwei Handlungsbereiche abgrenzen: Die Ausübung findet im Rahmen einer *Kulturtechnik* statt oder auf beruflicher Basis, durch *professionelles Handeln*. Bedingt durch die technische Entwicklung können dabei für einzelne Anwendungsbereiche partielle Verschiebungen im Zuständigkeitsbereich auftreten.

2.1.1 Von der Kulturtechnik zur Profession – und vice versa

Beim Stichwort *Kultur* denkt man je nach Interessenlage und persönlichem Hintergrund an die unterschiedlichsten Begriffe. Für den einen ist Kultur all das, was nicht Natur ist, für den anderen nur das, was im Gegensatz zur „Volkskultur“ als „hohe Kultur“ bezeichnet wird. Unter translatorischem Aspekt spielt vor allem die Unterscheidung von Para-, Dia- und Idiokulturen eine Rolle (vgl. Vermeer 1989a, 36f). Nach gängiger translato-logischer Auffassung wird Kommunikation zwischen Angehörigen verschiedener (Para-)Kulturen durch „Kulturbarrieren“ be- oder verhindert, bei deren Überwindung dem Translator eine wesentliche Rolle zufällt (vgl. z. B. Holz-Mänttari 1984; Vermeer 1989a; Schmitt 1999a; Nord 2000). Da Kulturen in der Regel aber meist nie so scharf voneinander zu

trennen sind und es zahlreiche Berührungspunkte und Überschneidungen gibt, dürfte für die meisten Fälle die nicht selten bemühte Metapher der „Kulturbarriere“ eine Abschottung der Kulturen voneinander suggerieren, die nur in seltenen Fällen und dann häufig auch nur auf Teile dieser Kulturen zutrifft. Daher wäre hier vielleicht angemessener von „kulturbedingten Kommunikationshindernissen“ zu sprechen.

Es ist davon auszugehen, daß menschliches Handeln fast immer kulturelles Handeln ist, und zwar im materiellen Bereich wie im geistigen – und daß sich je nach klimatischen, geographischen und sonstigen Lebensbedingungen (z. B. Nachbarschaft oder Entfernung zu Hochkulturen) spezifische kulturelle Handlungs- und Verhaltensweisen entwickelt haben.¹ Dies gilt z. B. auch für den Stil, in dem innerhalb einer Kultur kommuniziert wird (vgl. Tiittula 1995c, 198f).

Das Bündel an Wissen, Kenntnissen und Fertigkeiten, das notwendig ist, um an den kulturellen Leistungen einer Gemeinschaft teilzunehmen, sei hier *Kulturtechnik* genannt – ein Begriff, der sich bei genauerem Hinsehen als polysem erweist, teilweise schon durch die Polysemie des Grundworts *Technik* bedingt.²

Im weitesten Sinne läßt sich alles als Kulturtechnik bezeichnen, was nicht als genetisch bedingtes Verhalten gelten kann, sondern im Rahmen der Enkulturation erlernt werden muß. Im engeren Sinn versteht man unter einer Kulturtechnik eine „*durch Erziehung vermittelte Fähigkeit, die die Aneignung, Erhaltung u. Verbreitung von Kultur ermöglicht*“ (Duden 1999). Als Beispiele werden die in der Regel schulisch vermittelten Fertigkeiten Lesen, Schreiben und Rechnen genannt. Doch schon das Verhältnis dieser drei Kulturtechniken zueinander ist asymmetrisch. Schreiben setzt Lesen voraus, jedoch waren beide Techniken nicht immer miteinander gekoppelt, wie die Kapitel 3 und 12 im Roman *Seitsemän veljestä* (dt. *Die sieben Brüder*) des finnischen Schriftstellers Aleksis Kivi veranschaulichen.

Eine weitere Abgrenzung ist die zwischen *Zivilisations-* und *Kulturtechnik*, wie es Krebs für das Lesen sehen will:

Versteht man Lesen etwa als »Sinnentnahme aus gedruckten oder geschriebenen Sprachzeichen«, tut man den zweiten Schritt vor dem ersten: Ehe man einem Lesetext Sinn entnehmen kann (hier ist die Kulturtechnik Lesen gefragt), muß man diesen Text zunächst entziffern; man muß eine Information erfassen (es geht um die Zivilisationstechnik Lesen). (1995e, 42)

Dies hat selbstverständlich ebenso für das Schreiben zu gelten. Auch hier ist die mechanische Hervorbringung von Schriftzeichen prinzipiell von der Sinnproduktion mittels Schrift zu unterscheiden. Allerdings sind Zeichenhervorbringung und -erfassung im täglichen Leben in der Regel fest miteinander verbunden; von Zivilisationstechnik zu reden scheint somit höchstens in der Erlernungsphase dieser Kulturtechniken angebracht.

Wichtiger ist ein anderer Aspekt: Die drei „klassischen“ Kulturtechniken sind angesichts der Vielfalt kultureller Erscheinungen und Technologien, für die sie Grundfertigkeiten darstellen, präziser als „Basiskulturtechniken“³ zu bezeichnen. Der heute gern mit dem Schlagwort „vierte Kulturtechnik“⁴ bezeichnete Umgang mit den elektronischen Medien wäre demzufolge eine „komplexe Kulturtechnik“, da besonders die ersten beiden Kulturtechniken einen Teil davon bilden. Die Abgrenzung zum Begriff *erweiterte Kulturtechnik* fällt schwer. Als solche werden „Lesen und Schreiben von Hypermedien“ bzw. „Informieren mit Neuen Medien“ (Pädagogisches Institut 2000) bezeichnet, während uns nach Auffassung von Fischer das Kommunizieren über das Internet „ähnlich wie Lesen bereits als eigene Kulturtechnik entgegen[tritt]“ (1997, 48).

Als Kulturtechnik faßt Wilss die hier zur Diskussion stehenden bilingualen Kommunikationshandlungen auf, wobei freilich offen bleibt, was er darunter versteht, da er im gleichen Satz von beruflicher Qualifikation spricht:

Von einem ins Gewicht fallenden Bedarf an berufsqualifizierten und entsprechend ausgebildeten Übersetzern kann man eigentlich erst seit Ende des zweiten Weltkriegs sprechen. Erst seit damals sind Übersetzen (und Dolmetschen) neue Kulturtechniken geworden. (Wilss 1989, 105; vgl. auch Wilss 1993, 53)

Auf die Frage, wie weit es sich beim Übersetzen um eine Kulturtechnik handelt bzw. wie sich diese von der beruflichen Tätigkeit abgrenzt, wird weiter unten eingegangen (→ Kap. 2.2.2).

Unter Kulturtechnik sei hier sowohl eine auf speziellem Wissen basierende Fertigkeit verstanden, die gesondert erlernt werden muß (z. B. an einer Schule, Volkshochschule und ähnlichen Einrichtungen, unter gewissen Voraussetzungen auch autodidaktisch), von Gruppen kollektiv beherrscht wird und das Individuum in die Lage versetzt, im privaten bis halböffentlichen Bereich für den eigenen Bedarf und Nutzen (im Gegensatz zum Beruf) oder den seines privaten Umfeldes die entsprechende einfache oder komplexe Tätigkeit auszuüben und so an zivilisatorischen bzw. kulturellen Errungenschaften und Einrichtungen einer Gesellschaft zu partizipieren.

Nun finden sich einerseits relativ einfache Kulturtechniken, zu deren Ausübung prinzipiell die menschlichen Sinne und ein durchschnittliches Gedächtnis ausreichen und andererseits mehr oder weniger komplexe Kulturtechniken, die die Beherrschung von Naturphänomenen oder von Werkzeugen voraussetzen. Für beide Gruppen gilt, daß sich im Lauf der Zeit in Wechselwirkung durch gesteigerte qualitative Ansprüche und wachsende Spezialisierung eigene Berufe entwickelt haben, die ein höheres Maß an Wissen und Können bieten als es bei der zugrundeliegenden Kulturtechnik der Fall ist.

Bei einigen Kulturtechniken läßt sich beobachten, daß sie ursprünglich nicht allgemein verbreitet waren, sondern nur von „Experten“ berufsmäßig beherrscht wurden. Für unseren Kontext wichtig ist die Verbreitung typographischer Textgestaltungsmittel durch DTP als Erweiterung der *Basiskulturtechnik Schreiben*, die als „Popularisierung“ einer professionellen Tätigkeit aufgefaßt werden kann.

Auf der anderen Seite findet sich die Koexistenz von Beruf und Kulturtechnik mit Zuständigkeitsteilung: für ersteren der öffentliche Bereich, für letztere der halböffentliche und private Bereich (das ist für beide in dieser Abhandlung diskutierte Handlungsbereiche der Fall, beim Übersetzen und Dolmetschen ebenso wie bei der visuellen Textgestaltung). Ein wesentlicher Unterschied ist, daß das kulturtechnische Handeln zumeist auf den Handelnden selbst bezogen ist, während das professionelle Handeln in der Regel einen Auftraggeber voraussetzt und Produkte bzw. Dienstleistungen „verkauft“, die der Auftraggeber entweder selbst in Anspruch nimmt oder im Auftrag eines Klienten angefordert hat.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Der relativ offene Begriff der Kulturtechnik tritt in unterschiedlichstem Kontext auf (für das Übersetzen treffen, wie noch zu zeigen sein wird, die Kontextgruppen 2 bis 5 zu):

1. als eigenständiges Phänomen;
2. als Teil einer komplexeren Kulturtechnik;
3. als Vorstufe einer professionellen Tätigkeit;
4. in Opposition zu einer professionellen Tätigkeit;
5. als Basistechnik einer komplexen professionellen Tätigkeit und
6. vor allem in neuerer Zeit als Reduktionsform einer professionellen Tätigkeit mit Koexistenz zu letzterer.

Ein gutes Beispiel für Entwicklungstendenzen und den Wechsel von Kulturtechnik, Profession und zurück zur Kulturtechnik mit Koexistenz zur Profession ist die visuelle Textgestaltung: Das Schreiben entwickelte sich von der Expertentätigkeit mit der Entwicklung des Schulwesens zur allgemein verbreiteten Kulturtechnik. Solange noch ausschließlich von Hand geschrieben wurde, bildeten sich ein privater und ein professioneller Handlungsbereich heraus. Letzterer wurde von Johannes Gutenberg zum Ausgangspunkt seiner Erfindungen im Rahmen der typographischen Buchherstellung gemacht. Bis zur Einführung von DTP Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts blieben die graphischen Berufe (Schriftsetzer, Buchdrucker, Schriftgießer etc.) als „Schwarze Kunst“ nur in ihren Produkten der Öffentlichkeit zugänglich – allerdings mit umso größerer Breitenwirkung. Erst DTP ermöglichte dem Laien, sein eigener Setzer und Drucker zu sein. Die technische Entwicklung führte Ende des 20. Jahrhunderts zu einer radikalen Umstrukturierung der traditionellen graphischen Berufe: Aus Schriftsetzer und Reprograph entstand der neue Ausbildungsberuf „Mediengestalter/-in für Digital- und Printmedien“ (vgl. Druck- und Medien-ABC 1999). Daneben wird

für private und halböffentliche Kommunikationsbereiche die typographische Gestaltung des Textes als Kulturtechnik von Laien und Semiprofessionellen durchgeführt (→ Kap. 3.2.4).

Wodurch unterscheidet sich nun das als Kulturtechnik ausgeübte Handeln vom professionellen Handeln? Unter „Professionalität“ versteht Hacker (1996, 6) „die exzellente Leistung aufgrund einer zur Performanz befähigenden Kompetenz“ (zit. in Stolze 1999, 18). Definitionen dieser Art scheinen vorauszusetzen, daß Professionalität stets in einer Steigerung von bereits vorhandenen Fertigkeiten bestehe, die durch allgemeine Schulung erworben wurden. Dies mag in vielen Fällen zutreffen, bildet dann aber nur einen Teil der professionellen Handlungskompetenz. Deshalb stellt Holz-Mänttari mit Bezug auf das „Translatorische Handeln“ fest:

Professionelle Tätigkeit wird ... nicht einfach als Steigerung von natürlichen Fähigkeiten aufgefaßt, wenn solche auch in hohem Maße Voraussetzung sind. Sie muß von besonderer Art sein, von „artifizuell-professioneller Art“, im Unterschied zu „evolutionär-natürlicher“. (1990, 67)

Für dieses „Von-besonderer-Art-sein“ kann der graphische Bereich als typisches Beispiel herangezogen werden. Ursprünglich ein Bündel von Berufen, deren Substanz und Verfahren alles andere waren als eine Steigerung von natürlichen Fähigkeiten, können dessen Produktionsmittel heute von jedem Computerbenutzer zur Gestaltung von Texten eingesetzt werden.

Der Unterschied zwischen „evolutionär-natürlich“ und „artifizuell-professionell“ ist in hochentwickelten Kulturen durch die Tatsache bedingt, daß die materiellen und geistigen Bedürfnisse der Gesellschaft so vielfältig und komplex sind, daß ihre Wahrnehmung bzw. Ausführung die als Kulturtechnik voraussetzbaren Kenntnisse und Fertigkeiten des Einzelnen weit überfordert. Eine der Illusionen, die mit der Verbreitung des Computers verbunden sind, besteht gerade darin, daß damit die Grenze zwischen Fachmann und Laie aufgehoben wird und jedermann z. B. seine Texte oder „Auftritte“ im Internet selbst übersetzen und visuell gestalten kann. Auch hier zeigt sich mittlerweile, daß bei entsprechendem Repräsentationsgrad und Kommunikationsbereich eher auf professionelle Gestaltung zurückgegriffen wird.

Für spezifische Aufgaben sind Fachleute notwendig, die das erforderliche Methodenwissen und Fachkönnen besitzen. Hinzu tritt, daß u. U. nur diese über die erforderlichen Werkzeuge verfügen und Zugang zu den nötigen Grundstoffen und Materialien haben. Professionell heißt auch, über eine breite Palette von Erfahrungen zu verfügen, die in jedem gegebenen Fall die adäquaten Mittel und Verfahren kennt bzw. u. U. dank der Erfahrungen kreativ neue Verfahren und Lösungsmöglichkeiten für einen gegebenen Fall findet, und dies auf möglichst ökonomische, Zeit und sonstige Ressourcen sparende Weise (→ Kap. 2.1.3). Und

schließlich gehören zur Professionalität bzw. Ausübung eines Berufes eine Reihe von sozialen Fähigkeiten und Pflichten, einschließlich der fachlichen Beratung des Kunden. So sehen Davidshofer/Zerbe als Ziel aller beruflichen Ausbildung die berufliche Reife, die sich für das graphische Gewerbe auf sechs Bereiche erstreckt (jeder dieser Bereiche umfaßt eine große Zahl einzelner Punkte):

das sprachliche Wissen, die technischen Fertigkeiten, das geschmackliche Können, kaufmännische Grundlagen, Organisations- und Dispositionsfähigkeiten und schließlich menschliche Größe in Charakter und Klugheit. (1961, 397; vgl. auch 398f)⁵

Baumstark et. al. sehen als Ziel der Berufsausbildung zum Mediengestalter die professionelle Handlungskompetenz, bestehend aus einer Fach-, Personal- und Sozialkompetenz (2003, 329f). Hieran läßt sich deutlich ablesen, daß professionelles Handeln in voll strukturierten Berufen wesentlich mehr ist als die bloße Beherrschung einiger Grundtechniken und die Anwendung von Kenntnissen.

2.1.2 Wissen und Können – Kenntnisse und Fertigkeiten

Auch die Übersetzerei ist, wie das Musizieren, eine durch intensives Training verbesserbare Kunst. (Kroeber 2001)

Ein auf systematischer Ausbildung beruhender Beruf umfaßt eine Reihe von Komponenten, die insgesamt die Fachkompetenz ausmachen: in erster Linie sind dies solide theoretische Kenntnisse (Wissen), denen sich praktische Fertigkeiten (Können) zugesellen müssen, die zu Ausbildungsende das berufsspezifische Fertigniveau erreicht haben müssen.

Bei dem einen der hier zur Diskussion stehenden Berufe richtete sich – entsprechend der akademischen Tradition – der Fokus in der Ausbildung noch bis in neuerer Zeit auf das Wissen, wobei „prozessuales Wissen“⁶ mit der Ausübung bzw. Beherrschung seiner Inhalte gleichgesetzt zu werden schien. Das *Berufsbild für Übersetzer, Dolmetscher und verwandte Fremdsprachenberufe* von 1988 nennt als zwei Säulen für eine erfolgreiche und ökonomische Berufsausübung „Sachverhaltenswissen (Wissen, daß)“ und „prozessuale[s] Wissen (Wissen, wie)“:

Unter „Wissen, daß“ ist zu verstehen, daß der Übersetzer über in seinem Gedächtnis gespeicherte Wissens- und Erfahrungsvorräte verfügt, die er im Laufe seiner Ausbildung und seiner beruflichen Tätigkeit aufgebaut hat.

Unter „Wissen, wie“ ist zu verstehen, daß der Übersetzer weiß, auf welche Textsegmente er welche Übersetzungsmethoden/-techniken (z. B. wörtliche Übersetzung, nichtwörtliche Übersetzung, paraphrasierende Übersetzung) anwenden muß, um zu einem pragmatischen oder ästhetischen Gleichgewicht zwischen Ausgangs- und Zieltext zu gelangen. (Berufsbild 1988, [1])

Wilss erweitert dies mit der pragmatischen Dimension und nennt *pragmatisches, deklaratives* und *prozedurales* Wissen (1993, 53f). Letzteres wird verstanden als „Wissen wie“, als methodisches Wissen. Wie weit damit auch die methodische

Fertigkeit, das Können erfaßt wird, sei dahingestellt. Denn wie bei den meisten wissenschaftlichen Begriffen finden sich auch für *Wissen* Definitionen mit unterschiedlichstem Bedeutungsumfang. Eine davon verwendet *Wissen* als Oberbegriff für alles, was sich im Gehirn an „Engrammen“ (Markowitsch 2002) in den verschiedenen Gedächtniskategorien findet.⁷

Wissen [knowledge]. Zentraler Begriff der →kognitiven Psychologie. Strukturierte Menge/Gesamtheit der verfügbaren (reproduzierbaren, erinnerbaren) Gedächtnisinhalte; die unmittelbaren und mittelbaren bzw. abgeleiteten Kenntnisse. [...] Als Kodierungsformen des W. werden imaginale und symbolisch-sprachliche Formen sowie motorische Programme angenommen ... (Lewandowski 3, 1985)

Wissen *wie* etwas gemacht wird, bedeutet aber nicht unbedingt, daß die betreffende Handlung oder Tätigkeit angemessen ausgeführt wird; es gibt in der Qualität der Ausführung unterschiedliche Beherrschungsgrade. Ein Musikkritiker weiß sehr wohl, wie ein bestimmtes Stück gespielt werden sollte, doch kann er in den seltensten Fällen selbst so musizieren wie es ein durchschnittlich anspruchsvolles Konzertpublikum erwartet.

Da Wilss intuitiv zu spüren scheint, daß er mit seinen drei Wissenskategorien der übersetzerischen Praxis nicht voll gerecht wird, zieht er den Begriff der „Übersetzungsfertigkeit“ hinzu, der für ihn allerdings vor allem in der routinierten, möglichst automatischen Anwendung von Sprachkenntnissen besteht.⁸ Ein differenzierteres Modell findet sich bei Presas, die translatorische Kompetenz als Expertenwissen definiert und diesem im Gegensatz zum Wissen von translatorischen Laien die vier Merkmale *prozeduralisiert*, *abstrakt*, *strategisch* und *selbstreflexiv* zuordnet (vgl. 2004, 204). An anderer Stelle wird in neuerer translatorischer Literatur dem (*Fach-*)Wissen des Translators das (*Fach-*)Können zur Seite gestellt (z. B. Holz-Mänttari 1993, 273; Freihoff 2001, 15; Pöchlacker 2003, 168f) und damit der in den Ausbildungsberufen üblichen, didaktisch sinnvollen Unterscheidung der unterschiedlichen Hauptbereiche beruflicher Qualifikation Rechnung getragen.⁹

Die Etablierung der Schreib- und Gestaltungstechnologie Desktop-Publishing und anderer Softwaretypen im translatorischen Bereich bedeutet für das Berufsbild des Übersetzers nicht nur einen „[d]ramatische[n] Wandel im Berufsalltag“ (Freigang 2001a, 6), sondern auch das Zusammentreffen bzw. Überschneidungen mit den – aus akademischer Sicht zuweilen als „handwerklich“ abgewerteten¹⁰ – Berufsbildern des graphischen Gewerbes, woraus sich ein höherer Komplexitäts- und Organisationsgrad für die translatorischen Berufe ableitet. Allgemein betrachtet müßte deren Wissen die von Feilke/Augst in ihrem „Kognitiven Modell zur Ontogenese der Schreibkompetenz“ aufgeführten Elemente *Konzeptionswissen*, *Realisierungswissen* und *Routinewissen* enthalten (vgl. 1989, 302).

Vor allem die Fertigkeitkomponente verdient translationsdidaktisch eine stärkere Beachtung als es bisher der Fall war. Diese für professionelles Handeln sehr wichtige Komponente nenne ich im Anschluß an Strolz, die in diesem Kontext vom Dolmetschen spricht, den „Grad der Geübtheit“ (1994, 212) des Arbeitsprozesses. Dieser führt dort, wo es sinnvoll ist, zur Automatisierung und somit zu der für die Ökonomie professionellen Handelns unabdingbaren Routine (vgl. Hönig 1995, 57 sowie Presas 2004, 205), wodurch ein Spielraum für den Einsatz kreativer Ressourcen frei wird. Nach meiner Meinung ist es gerade ein Merkmal professionellen Handelns, daß Kreativität und Routine je ihren eigenen Stellenwert einnehmen und dort, wo es notwendig ist, eine Symbiose eingehen. Jeder Auftrag enthält ja (unterschiedlich gewichtet) sowohl fallspezifische Elemente als auch konventionelle Teile (vgl. Holz-Mänttari 1993a, 312 sowie Nord 1999a, 146). Wie in allen Berufen, werden die berufsspezifischen Fertigkeiten, die nach der Grundausbildung das Niveau erreicht haben müssen, mit dem man auf dem Arbeitsmarkt tätig werden kann, im Verlauf der Berufstätigkeit weiter ausgebaut und gefestigt, u. U. bis zur virtuosen Beherrschung. Vorausgehen muß jeder professionellen Handlung das Erkennen, d. h. das kognitive, reflektierende Erfassen von Vorgängen, Zusammenhängen und Wirkungen des Handelns: „[Berufliche] Reife bedingt als Voraussetzung das Erkennen, das Wissen und das Können ...“ (Davidshofer/Zerbe 1961, 397).¹¹ Daß berufliche Routine immer wieder eine Quelle für Fehlinterpretationen und daraus resultierenden Fehlleistungen wird, kann nie ganz vermieden werden – es ist nicht das einzige Paradox in der Gesellschaft.

2.1.3 Merkmale professionellen Handelns

Resultate fachlich-professionellen Handelns können ein abstrakter Sachverhalt (z. B. ein Gesetzesentwurf), eine Dienstleistung oder ein konkretes Produkt sein. Übersetzen wird heute im allgemeinen als Dienstleistung aufgefaßt,¹² bei der allerdings ein konkretes Produkt entsteht (vgl. Freihoff 1995a, 60), nämlich ein sichtbarer Text, der bestimmte Eigenschaften aufweisen muß, indem neben der primären Botschaftsvermittlung auch die äußere Form des Textes gewisse Aufgaben wahrnimmt.

Von professionell gestalteten Produkten wird ein hoher Grad an Funktionalität, Qualität und Repräsentation erwartet. Wie bereits festgestellt, setzt die Herstellung solcher Produkte die Fähigkeit zum professionellen Handeln voraus. Kennzeichen professionellen Handelns sind erstens die durch gesonderte Ausbildung erworbenen speziellen Kenntnisse (*Fachwissen*) und Fertigkeiten (*Fach-können*), bei dem Kreativität und Routine eine fruchtbare Verbindung eingehen) und zweitens die damit verbundenen speziellen Werkzeuge und Arbeitsmittel. Das dritte wesentliche Merkmal liegt darin, daß auf Distanz gearbeitet wird (vgl. Holz-Mänttari 1993, 270), d. h., daß damit nicht ein Eigenbedarf gedeckt, son-

dem im Auftrag und mit Hinblick auf den prototypischen Rezipienten (Adressaten bzw. Verbraucher, nicht selten auch Applikator) gehandelt wird, wobei die Verbraucher- oder Benutzerperspektive (vgl. auch Stoll 2000, 58) bei der Herstellung des Produkts im Vordergrund steht und stärker berücksichtigt wird als dies bei unreflektiertem Handeln der Fall ist. Auf diesen Aspekt trifft man immer wieder, wenn die Stichwörter „Professionelles Handeln“, „Experte“, „Fachmann“ etc. thematisiert werden. Was Krebs als eine der Voraussetzungen für Redaktions- und Verlagsmanager bei der Herstellung einer Qualitätszeitung fordert, läßt sich auf alle Arten von Fachleuten anwenden: Sie „müssen über die Fähigkeit verfügen, von ihren persönlichen Vorlieben abzusehen können“ (1996b, 20).

Zusammenfassend lassen sich folgende Merkmale professionellen Handelns im translatorischen und typographischen Bereich aufzählen. Sie betreffen einerseits prinzipielle Voraussetzungen eines solchen Handelns, andererseits den Handelnden selbst, drittens die Handlung an sich und schließlich das aus dieser Handlung resultierende Produkt:

(1) Voraussetzungen:

- Bedarf an funktionalen, qualitativ hochwertigen Produkten
- Verfügbarkeit von qualifizierten Fachkräften
- Zugang zu funktionsadäquaten Werkzeugen

(2) Handelnde (als Experten):

- Existenz eines Berufsprofils (vgl. Holz-Mänttari 1984, 117ff) bzw. eines sinnvollen Berufskonzepts
- Qualifikation und Expertenkompetenz,¹³ bestehend aus Fachwissen (Fachinhalte, Arbeitsphasen, Arbeitsprinzipien etc.) und Fachkönnen (Fertigkeiten mit dem adäquaten Grad an Geübtheit bzw. Beherrschung)
- professionelle Kreativität (kognitive Fähigkeit, auf spezielle Anforderungen zu reagieren und situationsgemäß funktionale Produkte zu kreieren)
- Know-how-Gefälle, aus dem sich nach dem Werkvertrag die Nebenpflicht zur Beratung und Aufklärung des Kunden ableitet (vgl. Heuer 2002)

(3) Fachlich-professionelles Handeln:

- geleitet von Reflexion und Intuition (vgl. Hönig 1995, 46f)
- Handeln auf Distanz (Rezipientenperspektive; prospektive Kundenorientierung) statt für den Eigenbedarf (vgl. Holz-Mänttari 1984)
- Standardisierung von Abläufen und damit rationelle Arbeitsweise (Automatisierung, Routine – vgl. Wilss 1992; Hönig 1995)
- funktionsadäquate Werkzeuge und Arbeitsmittel und ihr angemessener, optimaler Einsatz

(4) Resultat (Produkt bzw. Dienstleistung):

- funktionsadäquate Konzeption und Gestaltung

- hoher Qualitätsgrad des Produkts bzw. der Dienstleistung
- hoher Grad an repräsentativer Funktion (hoher Repräsentationsgrad)
- evtl. hoher Distributionsgrad (im Sonderfall: Unikat)
- in der Regel: langfristige Lebensdauer und hoher Nutzungsgrad

Wie dies alles bei der Tätigkeit des Übersetzens berücksichtigt ist bzw. beim professionellen Übersetzen zu berücksichtigen wäre, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

Im Gegensatz zur Kulturtechnik sei *professionelles Handeln* ein auf theoretischen Erkenntnissen beruhendes praktisches Handeln, bei dem unter Nutzung spezieller Kenntnisse und geschulter Fertigkeiten, die in einer auf ein sinnvolles Berufskonzept ausgerichteten, systematischen Ausbildung erworben wurden, und unter Einsatz spezifischer Arbeitsmittel und Materialien im Auftrag und zugunsten eines anderen qualitativ angemessene, auftrags- und zweckentsprechende (skoposadäquate) Produkte oder Dienstleistungen entstehen.

2.2 Grundsätzliches zur Polysemie von »Übersetzen«

Wenige Bereiche menschlichen Handelns scheinen so vielen Mißverständnissen unterworfen zu sein wie das Übersetzen. Wo immer auch dieses Stichwort fällt, meint jedermann zu wissen, worum es sich handelt (vgl. Snell-Hornby 1986, 11): Es wird „Sprache“ übersetzt – man denke an Begriffe wie finn. *kielenkääntäjä* (Sprachübersetzer) und den *Sprachmittler* der Leipziger Schule. Diese Art von „Übersetzen“ wird dann gerne reduziert auf sprachliche Oberflächenphänomene, auf die möglichst getreue Abbildung lexikalischer, phraseologischer, stilistischer, ja gar grammatischer Elemente des Ausgangstextes im Zieltext.¹⁴ Ein Grund dürfte sein, daß jeder, der über eine einigermaßen gute Schulbildung verfügt, in der einen oder anderen Form im Fremdsprachenunterricht mit dem Übersetzen (als Hin-, Her- oder Rückübersetzung – vgl. Ettinger 1989, 205) konfrontiert wurde: „die dabei erlernten Strategien wirken sich oft noch bei der Ausbildung professioneller Übersetzer auf universitärer Ebene aus“ (Bühler 1986, 12). So ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß die Meinung weit verbreitet ist, Übersetzen bestehe in erster Linie in der Benutzung von Fremdsprachenkenntnissen. Solche Auffassungen vom Übersetzen führen immer wieder zu häufig recht kostspieligen Pannen; nicht zuletzt sind es ja das Medium und die repräsentative Form, die den Ausschlag geben, ob z. B. ein grammatischer Fehler störend auffällt oder ganz einfach überhört bzw. überlesen wird. So wird dann andererseits häufig in Bezugnahme auf die sprachliche Qualität eines Textes geklagt, es handle sich „eben“ oder „nur“ um eine Übersetzung (vgl. z. B. hierzu Störig 1973, XXXII sowie Hönig 1995, 9f). Der niedrige Status der

Produkte schlägt sich dann seinerseits im Ansehen des Berufsstandes nieder. Verhängnisvoll wird diese Einstellung, wenn auf dieser Basis in staatlichen und universitären Gremien Entscheidungen getroffen werden, die die professionelle Dolmetscher- und Übersetzerausbildung betreffen.

Die meisten Mißverständnisse in Diskussionen über das Übersetzen leiten sich also daher, daß die unterschiedlichen kategorialen Ebenen vermischt werden. Nicht selten steht die „Sonderform“ (Snell-Hornby 1986, 11) literarisches Übersetzen oder das Bibelübersetzen generell für das Übersetzen oder es wird nicht differenziert zwischen dem interkulturellen Kommunikationsakt per se und der vorausgehenden „Beihilfe zur interkulturellen Kommunikation“, die in der Herstellung der benötigten Kommunikationsmittel besteht. Die folgende Zusammenstellung soll aufzeigen, welche z. T. in wesentlichen Merkmalen stark abweichende Übersetzungsbegriffe existieren (→ Kap. 1.1). An Kriterien treten auf:¹⁵

1. Unterscheidung zwischen Übersetzen als *Übungsform im Fremdsprachenunterricht* und als *Fertigkeit* (vgl. Nord 1991, 161) bzw. *Kulturtechnik* (vgl. Freihoff 2001, 3), woraus sich ein Gegensatz von sprachsystem-kontrastivem und kommunikativem Bezug ergibt: eindimensionales Übersetzen (Sprachstrukturen, Wörter, Wendungen, Idiomatik) vs. mehrdimensionales Übersetzen (Textur, Textaufbau/Tektonik, Typographie);
2. dominierendes Übersetzungsverfahren (vgl. Reiß 1976a: Texttypen/Übersetzungstypen; Snell-Hornby 1986: Prototypen; Nord 1989: dokumentarische und instrumentelle Übersetzung; Prunč 2000b: „Skopostypen“);
3. Übersetzen als relativ einfache, automatisierte sprachliche Handlung vs. komplexem professionellem Handlungsbündel;
4. zugrundeliegende Ausbildungsbasis (Presas 2004: Expertisegrad):
 - a) laienhaft (Risku 1998: „Laienübersetzen“)
 - b) als gelegentlich ausgeübte Tätigkeit auf der Basis einer universitären Ausbildung bzw. als interkulturelle Kommunikationstechnik;
 - c) im professionellen Umfeld (praxisorientiert, als Expertenhandlung; Risku 1998: „Expertenübersetzen“):
5. Anwendungsbereich: literarisch vs. sakral (vgl. Reiß 1995, 17), literarische vs. Gebrauchstexte; Fachübersetzung (vgl. Stolze 1999);
6. Produktstatus: Vor-/Rohübersetzung, druck-/publikationsreife, druck-/publikationsfertige Übersetzung (→ Kap. 8.4).

Man mag nun einwenden, daß es phänomenologisch nur ein Übersetzen gibt. Dies trifft zu, wenn Übersetzen als bilinguale Handlung auf der Basis zweier Sprachsysteme definiert wird. Als solche ist es aber Teil von mehr oder weniger komplexen und mehr oder weniger professionellen Prozessen und Handlungen, von denen in dieser Abhandlung die ersteren unter berufssoziologischen Aspekten im Vordergrund stehen.

2.2.1 Zwischen »linguistischem« und »funktional-kommunikativem« Übersetzungsprinzip

Das hier vorgestellte „Polysem-Modell“ (Abb. 2)¹⁶ geht von einer Art Koordinatensystem mit doppelter Polarität aus, in dessen Spannungsfeld jede übersetzerische Handlung plaziert werden kann und sich durch ihre Position als mehr oder weniger professionell sowie mehr oder weniger ausgangstextgebunden bzw. kommunikativ charakterisieren läßt. Die waagrechte Achse umfaßt die Pole *linguistisches Übersetzen* und *funktional-kommunikatives Übersetzen*.

Beim *linguistischen Übersetzungsprinzip* geht es um regelhafte, systematische Beziehungen von Elementen zweier Sprachsysteme und deren Abbildung im Zieltext. Aus diesem Grund sind Übersetzungen nach diesem Prinzip sprachform- und ausgangstextorientiert, gleichgültig, ob sie einer kommunikativen Funktion in der Zielkultur gerecht werden oder nicht. Die reinste Form dieser Art von Übersetzung ist die „Wort-für-Wort-Übersetzung“, auch „Interpolarversion“ genannt (Reiß 1983, 199), bei der die morphologischen, lexikalischen und syntaktischen Strukturen der Ausgangssprache mit zielsprachlichen Mitteln abgebildet werden. Ebenfalls in diese Kategorie gehört die „wörtliche Übersetzung“ (ibid.), die der Abbildung der Form des AT dient (Nord 1989, 104). Lörcher spricht in diesem Kontext vom „zeichenorientierten Übersetzen“ im Gegensatz zur „sinnorientierte[n] Übersetzung“ (1987, 205ff) –, gemeint ist wohl eher ein Übersetzen auf der Ebene der Benennungen, denn zum Zeichen gehört, daß der Rezipient über den entsprechenden Begriff verfügt, dem das Zeichen zugeordnet ist; was also bei dieser Art von Translation „übersetzt“ wird, sind die Zeichenkörper. Auf diese Weise wird z. B. aus einem finnischen ”ylioppilastutkintotodistus” ein „Studentenexamenszeugnis“, dem man nur im Kontext ansieht, daß es um das finnische „Zeugnis der allgemeinen Hochschulreife“ geht.¹⁷ – „Um einen Text zu übersetzen genügt es nicht, seine Wörter zu kennen, sondern man muß die Dinge kennen, von denen er handelt.“ (Mounin 1967, 107)

Beim *funktional-kommunikativen Übersetzungsprinzip* richtet sich der Fokus der übersetzerischen Handlung auf die Vermittlung der Botschaft in der Zielkultur; es ist daher botschaftsgerechtes Formulieren und Gestalten eines Zieltextes nach einem gegebenen Skopos auf der Basis von ausgangssprachlichem und -kulturellem Material – und somit botschafts- und *zielkultur*orientiert. Ausschlaggebend ist nicht die sprachliche Struktur des Ausgangstextes, sondern *die* zielkulturelle Vertextung, die am ehesten den Intentionen des ausgangskulturellen Kommunikanten und deren Erreichen beim zielkulturellen Adressaten gerecht wird (vgl. Sager 1986, 342f):

Nicht der Ausgangstext ist oberste Richtschnur für eine Translation, sondern die Kommunikationsintention und deren optimale Realisierung unter den Gegebenheiten der Zielkultur. (Vermeer 1988, 138)

Unter diesem Aspekt ist es durchaus sinnvoll, den Übersetzungsbegriff auf die gesamte Tätigkeit auszudehnen, bei der das dem Adressaten vorzulegende Endprodukt (Zieltext, zielkulturelle Drucksache, „Publikat“) entsteht, ob als integrale Leistung des Übersetzers oder als Teamarbeit bzw. in Kooperation mit anderen Textfachleuten, hängt vom Kompetenzprofil des Übersetzers sowie Art und Umfang des Auftrags ab. Diese Tätigkeiten können sich auf verschiedene Textebenen beziehen (→ 3.1.4) und bis zum professionellen Text-Design reichen. Somit erweisen sich die genannten Übersetzungsarten als bloße Übersetzungsstrategien und -methoden, die je nach Skopos ihren Zweck erfüllen.¹⁸

Die Einengung des Begriffs *Übersetzen* auf die rein sprachlichen Wiedergabe des AT führt zwangsweise dazu, daß sich in den doch recht häufigen Fällen, in denen es nicht ausreicht, AT-Oberflächen-Elemente in der Zielsprache abzubilden, in der Praxis andere Begriffe gebildet haben wie Lokalisierung, Übertexten (ein von Kaufmann vorgeschlagener Terminus für die Übersetzung von Reklame-texten – zit. in Reiß 1976a, 88f), Adaption etc. So rechnet Kingscott damit, daß der Terminus *Übersetzen* („translation“) möglicherweise sogar ausstirbt:

During the last ten years information technology industry has produced the term ‘localisation’ to make it clear they are not just ‘translating’ the documents and screen messages, and we can expect this hybrid approach to spread. In media translation we are starting to hear the term ‘versioning’. [...] In technical documentation we are starting to hear about ‘multilingual authoring’. [...] The idea is gaining ground that we should get away from translation, and think more of re-writing a document for the target audience. (1996, 821)

Auf dem FIT-Kongreß 2002 wurde in einem Beitrag *Translation* als Unterbegriff von *Localization* (dieses wieder als Unterbegriff von *Internationalization* und letzteres als Unterbegriff von *Globalization*) definiert (vgl. Langlois 2002, 262) – ein Umstand, der mit einer sinnvollen Erweiterung des Übersetzungsbegriffs ent-

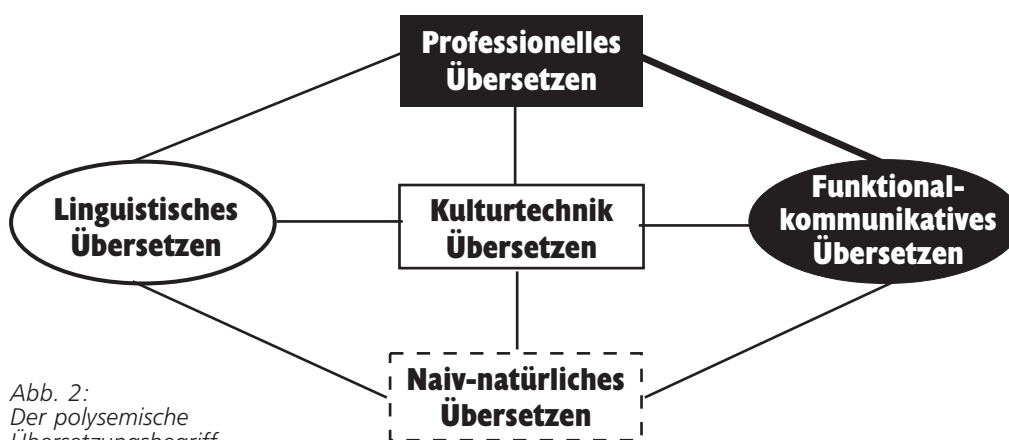


Abb. 2:
Der polysemische
Übersetzungsbegriff

fallen würde. Als inakzeptabel empfinden bereits Hönig/Kußmaul (1982, 132) die scharfe Trennung zwischen Übersetzung, Bearbeitung und Modulation.

Mit *funktional-kommunikativ* sei hier ein Begriff der DDR-Textlinguistik in die Translatologie übernommen (vgl. *Funktional-kommunikative Sprachbeschreibung* 1981 sowie Pötschke 1993), der sowohl die Determinanten der Textproduktion als auch die Determiniertheit der Textrezeption (vgl. Pötschke 1993, 52) umfaßt und holistisch den Text als Teil des Kommunikationsprozesses untersucht. Damit wird die kommunikative Rolle der Übersetzung noch stärker betont als es bei dem etablierten Terminus *funktionales Übersetzen* der Fall ist – funktional ist schließlich auch eine Wort-für-Wort-Übersetzung oder eine didaktische Übersetzung, sie fungiert dann aber primär nicht als Kommunikationsmittel.

Neu ist der Gedanke der kommunikativen Übersetzung nicht; kommunikatives Übersetzen wurde seit der Antike immer wieder gefordert und praktiziert, angefangen von Cicero, Hieronymus und Luther (vgl. die Zitate bei Störig 1973 sowie Vermeer 1992). Daß Übersetzungen nicht den Wortlaut wiedergeben sollten, sondern vor allem in der Zielkultur kommunikativ funktionieren müssen, haben Benutzer und Auftraggeber immer wieder festgestellt. Einer der prominentesten ist wohl Peter der Große, dem die Übersetzung von Sachliteratur aus einsichtigen Gründen sehr am Herzen lag und der sich nicht scheute, Übersetzungen eigenhändig zu korrigieren und dem Übersetzer Anweisungen zu erteilen:

Und hinsichtlich des Buches, welches Sie jetzt übersetzen, müssen Sie sich bemühen, verständlicher zu übersetzen, insbesondere jene Abschnitte, welche lehren, wie man es (praktisch) machen soll. Und man soll sich in der Übersetzung nicht Wort für Wort an den Text halten, sondern, nachdem man den Inhalt verstanden hat, ihn in der eigenen Sprache schon so ausdrücken, wie es am ehesten begreiflich wird. (Brief vom Februar 1709 an Sotow, zit. in Gitermann Bd. 2. 1965, 421)

Man vergleiche das mit der Beschreibung des Übersetzungsprozesses bei Bühler:

Bei der *kommunikativen Übersetzung* denke man sich den Vorgang etwa so, daß der Übersetzer zunächst den AT in Übersetzungseinheiten zerlegt, die als Sinneinheiten zu verstehen sind und jedenfalls als größere Textsegmente als bei der wörtlichen Übersetzung über die Einheiten Wort, Phrase oder Satz hinausgehen. ... In der Analysephase dringt der Übersetzer über verschiedene Zwischenstadien bis zu einer metasprachlichen Ebene vor, dem interlingual Gemeinten ..., das nonverbal in komplexen Einheiten vermutlich gestalthaft gespeichert wird. ... Erst nachdem also der AT in Sinneinheiten zerlegt, „verstanden“ ... und kurzfristig bewußt oder unbewußt metasprachlich verarbeitet worden ist, erfolgt die zielsprachliche Synthese ... (1986, 14)¹⁹

Mit *funktional-kommunikativ* sei also lediglich eine sprachliche Bezeichnung eingeführt, die der translatorischen Berufspraxis gerecht wird. Im übrigen spricht bereits Reiß von kommunikativer Übersetzung (1977, 100; Schema 2). Wenige

Jahre später unterscheidet Holz-Mänttari „kommunikative[s] Übersetzen“ als eine „Sonderform des Vertextens einer Botschaft“ vom „instrumentalen Übersetzen als Mittel des Fremdspracherwerbs“ (1981, 2).²⁰

2.2.2 Expertisestufen des Übersetzens

Die senkrechten Achse des Polysem-Modells steht für den Professionalitätsgrad in Bezug auf das translatorische Handeln. Dabei läßt sich das durch zahlreiche Interferenzen gekennzeichnete *naiv-natürliche Übersetzen* von der im Schnittpunkt befindlichen *Kulturtechnik Übersetzen* und dem *professionellen Übersetzen* unterscheiden, wobei die Übergänge zwischen diesen Expertisestufen als fließend gedacht werden müssen; es bleibt auch hier wie so oft ein „fuzzy“ Bereich, eine Grauzone (vgl. Kosko 1993).

Von besonderer Wichtigkeit ist die Unterscheidung zwischen dem privaten Produktions- und Rezeptionsbereich und dem öffentlichen, der in der Regel ein höheres Maß an Wissen, Können, Fertigkeiten und speziellen Werkzeugen fordert, da an das Produkt wesentlich höhere Qualitätsansprüche gestellt werden, die nur durch das Wissen und Können von Fachleuten befriedigt werden können. Diese Zweiteilung zieht sich durch viele Bereiche von Kultur und Gesellschaft. Man vergleiche z. B. den Eigenheim- mit dem Repräsentationsbau, den Reisebericht als Home-Video mit dem Produkt eines Fernsightings – und nicht zuletzt die visuelle Textgestaltung des Laien am Computer (→ Kap. 3.3.5 „Typographisches Schreiben“) mit professioneller typographischer Gestaltung.

2.2.2.1 Naiv-natürliches Sprachübersetzen (Nullexpertise)

Übersetzen läßt sich wohl nicht als angeborene menschliche Fähigkeit bezeichnen, ist also in diesem Sinne kaum „natürlich“ (vgl. Darwish 2000). Wenn hier dennoch von „natürlichem“ Übersetzen gesprochen wird, dann aus dem Grund, weil es eine Art von Übersetzen ist, bei der scheinbar „natürlich“ und mechanisch Sprachelemente der einen Sprache mit solchen der anderen substituiert werden, wobei man unreflektiert eine parallele Struktur beider Sprachsysteme voraussetzt – in diesem Sinne ließe sich ebensogut von „primitivem“ Übersetzen sprechen. Charakteristisch für diesen Übersetzungsbegriff ist, daß er oft im Zusammenhang mit dem Aufbau von Sprachkompetenz steht – mit dem Erwerb einer zweiten A-/Muttersprache bei Bilingualen oder dem Erlernen einer Fremdsprache: „Wir eignen uns fremde Sprachen durch Übersetzung an“ (Habermas 1985, 274).²¹ In bilingualen Familien läßt sich besonders während des Spracherwerbs der Kinder immer wieder beobachten, wie Elemente und Strukturen der einen Sprache spontan in die andere übertragen werden. So wird z. B. *Schlafanzug* zu fi *unipuku*, das korrekt *yöpuku* („Nachtanzug“) heißt oder es werden Flexionsmorpheme der einen Sprache mit Stammorphemen der anderen verbunden etc.

(fi *geputunut* statt *de gefallen*). Dabei tritt der Aspekt der sprachlichen Korrektheit zugunsten des kommunikativen Aspekts in den Hintergrund.

Einen zweiten Fall bildet das „didaktische Übersetzen“ (Bühler 1986, 12: „Schulübersetzung“), das trotz aller in den 70er Jahren vorgebrachten Kritik und Zweifel an der Rolle des Übersetzens beim Erlernen einer Fremdsprache (z. B. Rivers 1968, 302f; Apelt 1971, 214; Lado 1973, 82f u. 290f) auch heute noch einen nicht unerheblichen Bestandteil vieler schulischer und universitärer Fremdsprachenstunden bildet. Beide Arten seien hier unter dem Begriff „naiv-natürliches Übersetzen“²² zusammengefaßt.

Nicht zuletzt auf die didaktische Übersetzung ist wohl die naive Auffassung in der Öffentlichkeit zurückzuführen, Übersetzen sei ein Decodierungs- und Encodierungsprozeß sprachlicher Einheiten unter weitgehender Ausklammerung der „außersprachlichen Realität“ (vgl. Sobotka 2000, 357). Mag es für eine frühe Phase des Fremdsprachenlernens, wo grundsätzliche Strukturen erfaßt werden,²³ noch akzeptabel sein und auch als Kontrollinstrument für erworbene lexikalische und syntaktische Kenntnisse unter gewissen Einschränkungen seine Berechtigung finden (vgl. Ettinger 1989 sowie Witte 1989), so bildet es doch gleichzeitig die Quelle für lebenslanges Fehlverhalten (Hönig 1993, 89: „didaktogene Fehlhaltung“), da es sich in erster Linie am eigenen Sprachsystem orientiert und so zwangsläufig im kommunikativen Gebrauch zu Interferenzen und Kommunikationsstörungen führen muß.²⁴ Die weitverbreitete Vorstellung, daß übersetzen könne, wer Fremdsprachen erlernt habe, läßt daher Hönig von der „Illusion der Natürlichkeit“ (1995, 25) sprechen.

Vom kommunikativen Standpunkt aus gesehen haben auf diese Weise übersetzte Texte keine Funktion, sie sind lediglich ein Hilfsmittel unterschiedlicher didaktischer Ziele. Werden sie dennoch als Kommunikationsmittel eingesetzt, sind sie ohne genaue Kenntnis von Ausgangssprache, -kultur und -text kaum verständlich (vgl. Bühler 1986, 12). Daher nennt Bühler sie auch „Nicht-Übersetzung“²⁵ und möchte sie in der Verwendung als „kommerzielle Übersetzung“ von der Öffentlichkeit abgelehnt wissen (1986, 13).

Mit dem „Lernziel kommunikative Kompetenz in der Fremdsprache“ (House 1989, 183) gewinnt das Übersetzen im Fremdsprachenunterricht zwar eine neue, kommunikative Dimension und greift in die nächste Übersetzungskategorie über, reicht aber durch die weiterhin starke Orientierung an der Ausgangstext-Oberfläche bei weitem noch nicht für professionelle Zwecke aus.

2.2.2.2 Kulturtechnik zur interkulturellen Kommunikation (Teilexpertise)

Die *Kulturtechnik Übersetzen* dient in der Regel der Befriedigung von Kommunikationsbedürfnissen im Rahmen direkter interkultureller Kommunikationsakte, wobei im Gegensatz zu Wilss (1989, 105) mit *Kulturtechnik* hier eine durch

Fremdsprachenkenntnisse erweiterte individuelle Kommunikationskompetenz und nicht die berufliche Ausübung gemeint ist.

Übersetzen als Kulturtechnik besteht in bilingualen kommunikativen Handlungen des Einzelnen im privaten, halbprivaten oder halböffentlichen Kommunikationsbereich, bei denen die eigenen Fremdsprachenkenntnisse zum Einsatz kommen. Damit wird Übersetzen zur interkulturellen Kommunikationstechnik, zum Sprachmitteln²⁶ im eigentlichen Sinn. Es ist daher stark senderorientiert, bei gleichzeitigem Fokus auf der Anwendung von Fremdsprachenkenntnissen.

Die in diesem Unterkapitel behandelte Kategorie des Übersetzens könnte aufgrund des vorwiegend privaten Einsatzes auch „privates Übersetzen“ genannt werden. Da sich dieser Übersetzungstypus in der Regel retrospektiv am Ausgangstext orientiert (vgl. Nord 1999a, 142), spricht Freihoff von „textzentrierter[r] (hermeneutische[r]) Übersetzung“ (1997, 32ff).

Nicht wenige translationswissenschaftliche Definitionen des Übersetzens setzen Translation mit dem interkulturellen Kommunikationsakt gleich. Zwei Beispiele:

Übersetzen ist ein sowohl auf den Ausgangstext als auch auf den zielsprachlichen Leser gerichtetes Handeln, das funktionsbestimmt ist, bewußt, planmäßig und kontrollierbar abläuft und den Zweck verfolgt, zwischen den Angehörigen verschiedener Sprach- und Kulturgemeinschaften Kommunikation zu ermöglichen. (Wilss 1989, 107)

Unter Translation verstehen wir jede konventionalisierte, interlinguale und transkulturelle Interaktion ... (Prunč 2000b, 10)

Während aber in der Definition von Wilss das Moment der Kommunikationshilfe durchaus enthalten ist, macht Prunč in seiner Definition – wie übrigens die meisten Translationswissenschaftler – keinen Unterschied zwischen *Translation als (interkulturelle) Kommunikation* und *Translation als professionelle Herstellung von Kommunikationsmitteln* für interkulturelle Kommunikationsaufgaben. Dieser Aspekt wird aber u. a. als konstituierend für professionelle Translation angesehen:

Durch Translation im modernen Sinne lassen sich Botschaftsträgerverbunde (Text + Bild + Ton etc.) gezielt für einen kultur- und situationsspezifischen Bedarf herstellen, der nicht der Kommunikationsbedarf des Textherstellers selbst ist. (Holz-Mänttari 1988a, 157)

Denn nicht der Übersetzer kommuniziert mit Hilfe der von ihm gestalteten Texte, sondern sein Auftraggeber bzw. dessen Klient. Daß der Übersetzer diese Kommunikation durch seine Entscheidungen beeinflusst, ist eine notwendige Folge des doppelten Interpretationsvorgangs, dem jede Übersetzung unterworfen ist (hierzu auch Risku 1998, 83ff). Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß der Übersetzer in einer ähnlichen Situation ist wie jeder Angehörige eines

produzierenden Berufes: zwar kommt auch er als potentieller Nutznießer oder Verwender des von ihm gestalteten Produkts in Betracht, doch stellt er dieses Produkt primär nicht für den eigenen Bedarf her.

Was die Qualität der Übersetzungsprodukte angeht, findet sich eine breite Palette von der naiv-laienhaften Umcodierung, der „Wort-für-Wort-Übersetzung“, von Vermeer „Transkodierung“ (1989a, 19) genannt, bis zur semi-professionellen Gestaltung des Zieltextes auf der Basis einer weit(est)gehenden Wiedergabe des Ausgangstextes. Charakteristisch ist aber stets die starke Orientierung am Ausgangstext, nicht an der Botschaft, so daß in der Regel Übersetzungen entstehen, bei denen eine symmetrische Abbildungsrelation zwischen Ausgangs- und Zieltext besteht (vgl. Hönig 1995, 57). Solche Texte können unter günstigen Voraussetzungen (z. B. bei kultur~~un~~spezifischer Thematik) ihre kommunikative Funktion durchaus erfüllen. Doch sobald der Text kulturspezifische Elemente enthält oder auf einer der drei Vertextungsebenen (→ Kap. 2.4.3) adressatengerechte Änderungen erfordert, kommt es zu Kommunikationsstörungen. Und selten entsprechen Übersetzungen dieser Art dem von Hönig (1995, 26f) erhobenen Postulat nach Unauffälligkeit in der Zielkultur. Die hier entstehenden Translate haben eine relativ geringe Lebensdauer und einen in der Regel niedrigen Repräsentationswert (→ Kap. 3.1.5). Da meist das Informationsbedürfnis im Vordergrund steht, werden formale Schwächen sprachlicher (Stil, Grammatik) wie visueller Art toleriert, m. a. W. die Rezipienten akzeptieren den Text trotz seiner Mängel. In diesem Fall läßt sich von „niedriger Akzeptanzschwelle“ (→ Kap. 6.2.5) sprechen. Auch im Rahmen professionellen Übersetzens kann ein solches Translat optimal sein (hierzu Prunč 2000a, 14), sofern es dem Verwendungszweck entspricht und als solches vom Auftraggeber bestellt (und bezahlt) wurde. Wenn allerdings – wie es nicht selten der Fall ist – äußere Ausstattung des Textes (kostenintensive Materialien, Mehrfarbendruck, typographisch anspruchsvolle Gestaltung) und Sprachform inkongruent sind, erweckt der Text insgesamt einen negativen Eindruck, m. a. W.: über die visuelle Textgestaltung kommt es zu einer Abwertung des Inhalts und u. U. zu einer Gefährdung des Kommunikationsziels.

Den Übergang zur nächsten Kategorie bildet das von Nord als relativierter äquivalenztheoretischer Ansatz bezeichnete Übersetzungskonzept (1999a, 141), mit dem „ein sowohl am Ausgangstext als auch an den kommunikativen Bedingungen der Empfängerseite ausgerichteter Transferprozeß“ gemeint ist, bei dem der „textimmanente“ Übersetzungsauftrag mittels Textanalyse aus dem Ausgangstext zu ermitteln ist (vgl. Sobotka 2000, 357). Dieser Ansatz kann allerdings nur unter Vorbehalt als geeignet für das professionelle Übersetzen angesehen werden, da auch er immer noch zu stark sprach- und ausgangstextorientiert ist und nur bei einem Teil translatorischer Aufträge zu funktionalen Resultaten führt.

2.2.2.3 Professionelles Übersetzen (Vollexpertise)

Lange wurde das Übersetzen lediglich als Nebenprodukt einer Fremdsprachenausbildung gesehen. Erst durch die zunehmende internationale, vor allem wirtschaftliche Verflechtung entstand ein immer größerer Bedarf an kompetenten Übersetzern und eigenen Ausbildungsstätten (ausführlich hierzu Freihoff 2001). So bescheinigt Reiß in den 80er Jahren dem Übersetzer, er sei in den letzten Jahrzehnten „vom, oft sehr begabten, Amateur zum Fachmann geworden“ (1988, 67). Fachmann war man bei Studienabschluß jedoch noch lange nicht, denn diese Fachleute erlernten ihr Metier in der Regel so richtig erst parallel zur Berufsausübung, oft unter Anleitung erfahrener Praktiker. Relativ spät entwickelte sich in Zusammenarbeit von Lehre und Praxis so etwas wie ein Berufsbild (vgl. Memorandum 1986 sowie Berufsbild 1988) – die Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen. Und noch später schlug sich dies in Normen zum Übersetzen (DIN 2345, ÖNORM D 1200 u. 1201, DIN EN 15038) einer Art Anleitung für Übersetzende und ihre Auftraggeber, nieder (→ Kap. 6.1.5).

Eine erschöpfende Definition für den Begriff *Professionelles Übersetzen* muß alle Merkmale enthalten, durch die dieses sich von der *Kulturtechnik Übersetzen* unterscheidet. Im Gegensatz zu Risku, die hinsichtlich des Expertenstatus des Übersetzenden „Experten- und Laienübersetzen“ (1998) unterscheidet, bevorzuge ich statt *Expertenübersetzen* die Bezeichnung *Professionelles Übersetzen* (vgl. auch Hönig 1995), da es hier um die Ausübung eines Berufes und nicht um eine akademisch-sprachliche Tätigkeit geht, die z. B. dann vorliegt, wenn ein Wissenschaftler als Experte seines Faches einen Fachtext übersetzt. Außerdem ist zu berücksichtigen, daß Experten- und Laienübersetzen zwei extreme Pole sind, zwischen denen eine breite Skala von unterschiedlichen Existenzweisen besteht.²⁷

Eine Definition des professionellen Übersetzens darf nicht nach einer sprachwissenschaftlichen Definition vom Übersetzen erfolgen, sondern muß sich an der beruflichen Realität professioneller Translatoren orientieren, d. h. an dem mit der Praxis verbundenen Tätigkeits- und Aufgabenbereich, der eine ganze Palette von „interkulturellen Vertextungsverfahren“ umfaßt (vgl. Erhebungsbogen 1994 u. ÖNORM D 1200), die zweckentsprechend ausgewählt werden und sich unter dem gemeinsamen Nenner „auftragsbasierte Anfertigung interkultureller Kommunikationsmittel“ bzw. „vermittelter interkulturell-bilingualer Botschaftstransfer“ (→ Kap. 6.2.1) zusammenfassen lassen. Dazu gehören neben dem, was landläufig als „Übersetzen“ bezeichnet wird, sämtliche Tätigkeiten und Arbeitsphasen im Umfeld transkulturell-bilingualer Botschaftsvermittlung sowie sämtliche Texterstellungsverfahren, von der stark ausgangstextgebundenen „Übersetzung im eigentlichen Sinne“ (so z. B. Koller; vgl. die Kritik bei Reiß 1990b), die zutreffender als „Übersetzung im engsten Sinne“ zu bezeichnen wäre, bis zu dem auf ausgangssprachlichem Material unterschiedlichster Art basierenden,

skoposgerechten Neuvertexten einer Botschaft, dem translatorischen Handeln ohne fixierten AT (vgl. Nord 1999a, 142):

Hauptanliegen des Berufsübersetzers ist ... in jedem Fall die Botschaft aus dem Ausgangsmaterial (mit allen recherchierten Zusatzinformationen) im Hinblick auf das Kommunikationsziel des Klienten und die Erwartungen des Adressaten zu erschließen und funktionsgerecht zu vertexten. Welche Rolle dabei die Form des AT spielt, ergibt sich aus dem jeweiligen Skopos. (Freihoff 1990, 16)

Mit einer professionell-realitätsgerechten Definition von Translation entfällt auch die vielerorts propagierte Gleichstellung translatorischer Ausbildungsberufe als Kommunikationsfachleute mit den (fremdsprachenorientierten) Sprachberuflern, d. h. den „Fachleuten“ für eine (oder mehrere) Fremdsprachen. Diese weisen zwar anwendbare Kenntnisse in der respektiven Fremdsprache auf, verfügen oft jedoch – wie immer wieder festgestellt wird (zu „Arbeitssprachen“ vgl. Kap. 6.3.2) – in der Muttersprache nicht über das für öffentlich-repräsentative Aufgaben benötigte Niveau. Für den Translator ist jedoch gerade die A-Arbeits-sprachen-Kompetenz die wichtigste (vgl. Hönig/Kußmaul 1982, 134).

„Professionelles Übersetzen“ definiere ich hier als Expertenhandlung innerhalb der kommunikativen Sonderhandlung *interkulturelles Kommunizieren*, bestehend aus einem Komplex von Handlungen, durch die ausgehend von einem Auftrag auf der Grundlage ausgangssprachlichen und -kulturellen Materials Kommunikationsmittel hergestellt werden, die den Auftraggeber oder dessen Klienten in die Lage versetzen, mit Adressaten aus einer anderen Kultur trotz unterschiedlicher Sprache und kulturbedingter Kommunikationshindernisse zu kommunizieren.

2.2.3 Wie professionell ist die translatorische Praxis?

Wie bereits erwähnt (→Kap.1.2) wird der Übersetzer- und Dolmetscherausbildung vor allem von Vertretern der Praxis vorgeworfen, daß sie zu wenig für die Praxis ausbilde. Prunč bezeichnet die traditionelle Übersetzerausbildung als „Translationsbiedermeier“ und fordert eine „überfällige Modernisierung des Berufes und der Berufsausbildung“ (2000b, 19). Damit spricht er ein zentrales Problem an. Denn beim Blick auf die Praxis ist kritisch zu hinterfragen, ob die Praxis, so wie sie ist, als Zielsetzung für die Gestaltung eines translatorischen Curriculums dienen kann. In der Tat lassen sich in manchen Translationskulturen (→Kap.6.1.2) die Vorstellungen und Ansprüche der Praxis (z. B. „Beherrschung“ möglichst vieler Fremdsprachen und Sach- bzw. Fachgebiete, druckreifes Übersetzen in die Fremdsprache) kaum mit der Forderung nach qualitativ befriedigenden Translationsprodukten in Einklang bringen. Auch ist die Frage durchaus berechtigt, ob die translatorische Praxis alle Kriterien erfüllt, die für einen Beruf im eigentlichen Sinne gelten.

Es darf nicht übersehen werden, daß vor allem die auf dem Markt tätigen Übersetzer (weniger die Dolmetscher) den unterschiedlichsten Hintergrund aufweisen und nicht selten alles andere als professionell arbeiten, in gutem Glauben und Vertrauen auf ihre Fremdsprachenkenntnisse, die das Niveau eines durchschnittlich geschulten Muttersprachlers kaum erreichen (→ Kap. 6.3.2). Es ist in der Praxis nicht selten der Fall, daß gerade solche Übersetzer die Aufträge erhalten, da naive Auftraggeber mit ihrem laienhaften Verständnis vom Übersetzen dazu neigen, den billigsten Übersetzer zu wählen. So darf es nicht verwundern, daß selbst ausgebildete ÜbersetzerInnen ihre Kompetenz zur druckreifen Formulierung in der B-Arbeitssprache überschätzen, daß sie den in der Ausgangskultur gesetzten Text vor dem Druck nicht korrektur gelesen haben bzw. von einem A-Sprachen-Übersetzer haben Korrektur lesen lassen (→ Kap. 6.3.4).

Ein Schritt in die Richtung, Praxis, Ausbildung und Forschung miteinander zu verbinden und aufeinander abzustimmen sowie zur Verbesserung der herrschenden Praxis beizutragen, ist das Memorandum des Koordinierungsausschusses „Praxis und Lehre“ des Bundesverbandes der Dolmetscher und Übersetzer e.V. (BDÜ) von 1986, in dem Vorschläge gemacht werden, wie eine praxisnahe Ausbildung von Übersetzern und Dolmetschern auszusehen habe (vgl. Memorandum 1986).²⁸ Ein weiterer Schritt sind die Gutachten und Stellungnahmen der nationalen POSI-Ausschüsse (POSI = *Praxisorientierte Studieninhalte*). Das Memorandum hat aber nur Empfehlungscharakter und kann keine verbindlichen Anweisungen geben. Auch die Anregungen bzw. Vorschläge des POSI-Ausschusses haben zwar die Ausrichtung an der Praxis und eine größere Professionalisierung in der Ausbildung zum Ziel, gehen aber ebenfalls noch nicht weit genug – man ist versucht, von einer „akademischen Hypothek“ zu sprechen, die den Übersetzerberuf und die Ausbildung behindert bzw. an voller Professionalität hindert. In manchem erwecken die POSI-Vorschläge den Eindruck der Halbherzigkeit und lassen eher den akademischen Hintergrund als die Verankerung im Berufsleben durchscheinen: So spricht man z. B. in den POSI-Papieren noch ausschließlich von „Word processing“ (POSI-Project 1999,8), obwohl sich schon lange Desktop-Publishing als Arbeitsmittel etabliert hat.

Immer noch scheinen die Einführung neuer Technologien und die dadurch entstandenen Veränderungen im Berufsbild noch nicht ausreichend berücksichtigt zu sein. Wo sie berücksichtigt sind – wie in DIN 2345 (vgl. Baxmann-Krafft/Herzog 1999, 3–16), entsteht mitunter der Eindruck, daß man die Technologie in der Zwischenzeit zwar technisch im Griff und in den Unterricht integriert hat, nicht jedoch ideell. Damit meine ich, daß zwar großer Wert auf die Beherrschung der Technik bzw. Software gelegt wird (die sich im Laufe des Studiums dann doch immer wieder ändert), nicht aber die Problematik reflektiert, die mit der oft laienhaften Anwendung dieser Technologien verbunden ist (→ Kap. 3.2).

Wenn sich die Übersetzerausbildung also an der Praxis orientieren will, so heißt das, daß die durch Umfragen und Enqueten gewonnenen Daten nicht absolut gesetzt werden dürfen, sondern in Relation zu einem angestrebten Ziel („professionellere Praxis“) gesichtet, ausgewertet, bewertet werden müssen. So läßt sich letzten Endes auf lange Sicht die Praxis über die universitäre Ausbildung in eine positive, professionellere Richtung lenken (→ Kap. 1.2).

2.3 Das Zeichengewebe »Text« als Botschaftsträger

Wenn auch in translatorischer Literatur immer wieder betont wird, übersetzt werden keine Wörter, auch keine Texte, sondern Übersetzer vertexten Botschaften (z. B. Holz-Mänttari 1984, 30), so ist es doch nicht abzustreitende Tatsache, daß das translatorische Produkt (das Translat) so gut wie immer ein – in der Regel typographisch gestalteter – Text ist, der in Auftrag gegeben wird. Dieser Text bildet häufig einen Teil eines größeren Zeichenträger-Verbundes, der in Form eines spezifischen Mediums oder „Publikats“ (→ Kap. 3.1.4) die Botschaft an den Adressaten vermittelt.

2.3.1 Kommunikation und Interpretation

Menschen als „intelligente, kognitiv autonome und konstruktive Systeme“ (Rusch 1994, 67) treten durch soziale Interaktion in Beziehung, die im allgemeinen als *Kommunikation* bezeichnet wird. Beim *kommunikativen Handeln* geht es um bewußt angestrebte und zielgerichtet durchgeführte Bedeutungsvermittlung zwecks Verständigung (vgl. Hunziker 1988, 1). Anders als bei dem vielzitierten, eine Art Symmetrie zwischen Input und Output vorgebenden, informationstheoretischen Kommunikationsmodell²⁹ von Shannon und Weaver mit den Faktoren Sender, Nachricht, Störgrößen und Empfänger, das bei technischen Informationssystemen durchaus seine Berechtigung hat, ist menschliche Kommunikation aus soziologischer Sicht asymmetrisch (Krippendorf 1994, 96). Einerseits durch den „optionale[n] Charakter von Aktionen und Reaktionen im Kommunikationsprozeß“ (Rusch 1994, 67), der die „entscheidende Differenz zwischen Apparaten und kognitiven Systemen“ (ibid.) ausmacht, andererseits durch den unilateralen Charakter vieler – besonders öffentlicher – Kommunikationsakte, und schließlich durch den Umstand, daß die Botschaft in menschlicher Kommunikation durch Zeichen übermittelt wird. Diese Zeichen müssen interpretiert werden. Interpretation aber wird gesteuert vom wahrnehmenden Bewußtsein des Rezipierenden, das aufgrund des *Prägnanzgesetzes* die wahrgenommenen Reize „so gestaltet oder umgestaltet, daß der ins Bewußtsein gelangende Inhalt klar und deutlich ist“ (Pöppel 2000, 79), kurz, einen Sinn ergibt.

Dem entspricht die Kommunikationsauffassung von Keller (1992 u. 1995). Für ihn heißt Kommunizieren: „sinnlich Wahrnehmbares zu tun bzw. hervorzu-

bringen in der Absicht, einen anderen damit zu interpretierenden Schlüssen zu verleiten“ (1995, 12). Interpretation ist möglich aufgrund der semiotischen Kompetenz des Kommunizierenden und des semiotischen Wissens des Adressaten (ibid.). Durch Kommunikation teilt sich der Sender (oder Kommunikator)³⁰ mit, indem er aus einem Zeichenrepertoire die ihm für die Botschaftsübermittlung geeignet scheinenden Zeichen als „Interpretationsvorlagen“ auswählt, die vom Empfänger erschlossen, interpretiert und „verstanden“ werden. Keller sieht so den „empfangenden“ Kommunikationspartner als Interpret (vgl. 1992, 327f).

Um Mißinterpretationen möglichst auszuschließen muß sich der Sender auf die konventionalisierte *Bedeutung* der Zeichen verlassen können:

Interpretieren heißt (u.a.), auf der Basis von systematischen oder als systematisch unterstellten Zusammenhängen Schlüsse ziehen. Wenn wir uns also dazu entschieden haben, *Bedeutung* dasjenige zu nennen, was es ermöglicht, Zeichen zu interpretieren, so heißt dies nichts anderes, als daß wir genau das *Bedeutung* nennen, was dem Interpretierenden als Basis seiner Schlüsse dient. Wir werden somit diejenigen systematischen Zusammenhänge, vermöge derer Zeichen interpretierbar sind, als Bedeutung ansehen. (Keller 1995, 113)

Ein Text wird so zum strukturierten Gewebe von Interpretationsvorlagen, um die Interpretation durch den Botschaftsempfänger (Kommunikanten) zu lenken. Damit ist Interpretation nicht nur die Sicht des Empfängers auf den Text, sondern Teil des Kommunikationsprozesses des Senders, der prospektiv versucht, den möglichen Interpretationsspielraum in seinem Interesse einzuschränken und so die Interpretation zu lenken (was Fehlinterpretationen nicht ausschließt).

Da das menschliche Gehirn versucht, allem, was es wahrnimmt, einen Sinn zu geben (s. o.), kann es vorkommen, daß etwas als Zeichen interpretiert wird, obwohl es nicht als Zeichen intendiert war:

Erstens lassen sich Dinge und Ereignisse interpretieren, die vollständig frei von kommunikativen Zwecken sind (Fußspuren, Gewitterwolken, Masernflecken ...), und zweitens hat jeder kommunikative Akt nicht-kommunizierte Begleiterscheinungen, die jedoch vom Interpretieren zum Gegenstand interpretativer Bemühungen gemacht werden können (die Stimmlage, der Dialektakzent, die Handschrift ...). (Keller 1992, 328)

Dies kann z. B. bei visuellen (typographischen) Zeichen vorkommen, die der Laientypograph unreflektiert und willkürlich einsetzt, ohne auf ihre konventionalisierte Bedeutung zu achten.

Diese Auffassung von Kommunikation trifft im Kern die Situation des Übersetzers, vor allem in Bezug auf den Zieltext, über dessen Interpretation durch die Rezipienten der Übersetzer in den meisten Fällen kein direktes Feedback erhält, die er jedoch durch seine Interpretation des Ausgangstextes mit steuert und beeinflusst.³¹ Jede Übersetzung ist somit ein Text, der im Grunde einer zweifachen Interpretation unterliegt. Allerdings interpretiert der Übersetzer

den Ausgangstext bereits „unter dem Blickwinkel der Sinngebung in der Zielsprache“ (vgl. Kaindl 1995, 17). Interpretiert werden aber nicht nur die sprachlichen Primärzeichen und ihre Anordnung, sondern auch Zeichen aus Begleit- und Ergänzungskodes.

2.3.2 Verbale, paraverbale und nonverbale Zeichen

Beim Übersetzen haben wir in erster Linie von verbalen, d. h. sprachlichen Kommunikationsmitteln im engeren Sinne auszugehen, die in den meisten Fällen in typographischer Form präsentiert werden. Diese finden ihren Einsatz meist im Verbund mit nicht-sprachlichen Botschaftsträgern wie Abbildungen, Skizzen, Lageplänen, die ihrerseits nicht selten selbst wieder verbale Elemente enthalten (→ Kap. 2.4.4).

In diesem Kontext interessiert vor allem die Frage, welcher Kommunikationsebene die typographischen Vertextungsmittel angehören und wie sie sich zu den Kategorien *verbal*, *paraverbal*, *nonverbal* und *extraverbal* (vgl. Bolten 1999) verhalten. Sowohl in linguistischer wie translatologischer Forschung fällt diese Kategorisierung unterschiedlich aus, einerseits abhängig davon, ob die gesprochene Sprache den Ausgangspunkt bildet (→ Kap. 4.1.1) oder eine Gleichwertigkeit von gesprochener und geschriebener Sprache angenommen wird; außerdem spielt der zugrundeliegende, oft mehr oder weniger eng gefaßte Typographiebegriff eine entscheidende Rolle. So rechnet z. B. Bolten (1999) die Typographie zur paraverbalen Kommunikationsebene,³² das Layout – wie Nord (1991, 123–127) – hingegen zur nonverbalen Ebene, das Layoutelement *Papierqualität* schließlich zur extraverbalen Ebene.³³ Rusch (1994, 74) zählt Alphabete und schriftsprachliche Texte ausdrücklich zu den non-verbalen Zeichensystemen – offensichtlich in Gleichsetzung von „verbal“ mit „mündlich“. Twymans Sprachmodell aus dem Jahr 1982 (Abb. 3) beruht dagegen – ausgehend vom Rezeptionskanal – auf der Dichotomie von *auditiv* und *visuell*³⁴ und führt für beide Präsentationsmodi die Kategorie *verbal* – bei Twyman (1982) „Mode“ genannt – auf; für den visuellen Kanal macht Twyman im verbalen Bereich die wichtige Unterscheidung in „Hand-made“ und „Machine-made“, wofür ich *skriptographisch* und *typographisch* verwende (→ Kap. 4.3.3). Auch Nöth weist darauf hin, daß Sprache „sowohl vokal als auch visuell (als Schrift) manifestiert sein [kann]“ (2000, 295).

Diese wenigen Beispiele zeigen die Grenzen und Probleme der Kategorisierung eines so komplexen Phänomens wie es die Kommunikation darstellt. Eines dieser Probleme dürfte im polysemen Gebrauch von *verbal* liegen, das neben den Bedeutungen *wörtlich* und *mündlich* (vgl. Duden 1974, 759) vor allem für *sprachlich im engeren Sinne* verwendet wird und so eine Kategorie innerhalb von *linguistisch* ausmacht (z. B. Tiittula 1992, 42ff) oder unspezifisch „sprachlich“ be-

deuten kann. Ein zweites Problem ergibt sich aus dem Bedeutungsumfang von *nonverbal*, das einerseits bestimmte Begleitphänomene verbaler Kommunikation umfaßt (so z. B. bei Bolten 1999 und Tiittula 1992), aber auch als Oberbegriff für alle nichtsprachlichen Kommunikationsmittel wie Abbildungen, Pläne und Landkarten dient. Diese können prinzipiell als autonome Kommunikationsformen auftreten,³⁵ kommen aber häufig als Hilfsmedium zusammen mit schriftlichen Kommunikationselementen vor oder bilden wie z. B. in Comics das Hauptmedium. Es ist also strikt zu trennen zwischen nonverbalen Elementen, die im „semiotischen Kontext“ (Nöth 2000, 298) zum Kommunikationssystem Sprache stehen, die sprachliche Kommunikation begleiten oder ergänzen, und nonverbalen Kommunikationseinheiten, die im Rahmen nicht-sprachlicher Kommunikation eingesetzt werden bzw. sprachliche Kommunikationsinhalte ersetzen.

Eine weitere Schwierigkeit besteht im Bedeutungsumfang und der Abgrenzung von *paraverbal* und *paralinguistisch*. Ersteres kann vor allem für prosodische Mittel verwendet werden, die Teil des Sprachsystems sind, letzteres für nicht grammatisch bedingte, nonverbale Elemente wie den Wechsel in der Stimmhöhe, Lautstärke, Tempo, Tonfall und Pausen, durch die die Botschaft eine affektive Komponente erhält (vgl. Tiittula 1992, 43f); diese werden in der gesprochenen Kommunikation über den auditiv-vokalen Kanal vermittelt. In schriftsprachlich-typographischer Kommunikation übernehmen bestimmte typographische Mittel wie z. B. der Wechsel in der Schriftgröße oder in der Schriftstärke einige dieser Funktionen (vgl. Kaindl 2004, 220ff).

Abschließend sei konstatiert: Verbale Kommunikation realisiert sich stets entweder in *akustisch-verbaler* oder *visuell-verbaler* Gestalt (Berger 1979, 19: „verbal-visuell“). Daher gehe ich in dieser Abhandlung wie Twyman und Nöth

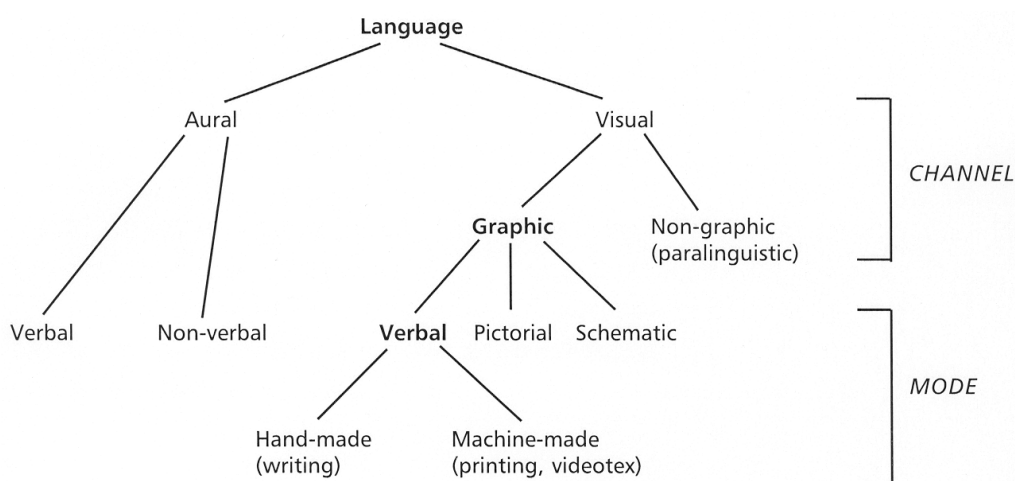


Abb. 3: Twymans Sprachmodell (1982, 7; nachgestaltet von JS)

von der Dichotomie verbaler Kommunikation in eine mündliche und schriftliche Präsentationsform aus; für letztere hat sich die Bezeichnung *graphisch* etabliert. Da weltweit in allen Schriftkulturen und in zunehmendem Maße aber Texte *typographisch* produziert und rezipiert werden, setze ich für visuell-verbale Kommunikation die typographische Ausformung als Regelfall an.

2.3.3 Medium, Medien und Modus

Als *Medium* (lat. „Mitte“) läßt sich alles bezeichnen, was als vermittelndes Element oder als Mittel dient. Daher wird das Wort in Sprach- und Kommunikationswissenschaften polysem für differente Begriffe und in unterschiedlichsten Bedeutungen verwendet.

Botschaften müssen anhand geeigneter sprachlicher, bildlicher und anderer Zeichen vermittelt werden, die vom Adressaten wahrgenommen werden können. Dazu bedarf es bestimmter, vor allem auditiver und visueller *Darstellungsmedien* (vgl. Turttschi 1999c, 1) – unter dem Aspekt, daß Inhalte auf eine bestimmte Art und Weise „präsentiert“ werden, läßt sich in diesem Kontext auch von *Präsentationsmedien* sprechen (vgl. Kap. 2.3.6: *Botschaftsträger*).

Zu den visuellen Darstellungsmedien zählen neben den schriftkonstituierten Texten „repräsentationale Bilder“ in Form von *Abbildungen* (Graphiken, Fotos, Zeichnungen, Karikaturen, Explosionszeichnungen, Land-, See- und Stadtkarten), die eine Analogiebeziehung zum abgebildeten (konkreten) Gegenstand aufweisen, und *Visualisierungen* (Pläne, Flußdiagramme, Organisationsschemata, Graphiken etc.), die abstrakte Sachverhalte veranschaulichen (vgl. Ballstaedt/Molitor/Mandl 1987, 3). Neben diesen „Standbildern“, die z. B. in Form von Piktogrammen ein eigenes Zeichensystem bilden können, treten Texte in bestimmten Kommunikationsfeldern im Verbund mit weiteren Darstellungsmedien wie „Bewegtbildern“ (Filmen, Animationen) und Ton (gesprochene Sprache, Musik, charakteristische Geräusche etc.) auf.

Zur Übertragung und Distribution – z.T. auch zur Herstellung – bedarf es eines *Verbreitungs-* oder *Trägermediums* (ibid.), auch als *Speicher-* oder *Präsentationstechnologie* bezeichnet (z. B. Weidenmann 1995, 47); als solche dienen PC, TV, Video, Zeitung, Buch, Kino etc. Nach der Herstellungstechnik lassen sich traditionelle *Printmedien* von den auf elektronischem Weg produzierten *Digitalmedien* bzw. *Non-Printmedien* unterscheiden. Außerdem existiert die Medienform *Crossmedia* (vgl. Schorsch 2001), die dadurch gekennzeichnet ist, daß sich von einem Datensatz sowohl Printmedien als auch Digitalmedien herstellen lassen.

Im Hinblick auf die Notwendigkeit von Hilfsmitteln bei der Durchführung der Kommunikation sind *primäre Medien* (mündliche Rede, Gestik, Mimik), für die in der Regel keine Hilfsmittel notwendig sind, zu unterscheiden von *sekundären Medien* (Geschriebenes und Gedrucktes: skriptographische und typo-

graphische Texte), zu deren Herstellung – nicht aber zu ihrer Rezeption – technische Hilfsmittel benötigt werden, und *tertiären Medien* (Telefon, Fernschreiber, Fernkopierer, Film, Schallplatte, CD, DVD, Rundfunk, Fernsehen und „neue Medien“), die sowohl zur Produktion der Kommunikationseinheiten als auch zur Rezeption Hilfsmittel voraussetzen (vgl. Hunziker 1988, 15f). Schließlich sei noch daran erinnert, daß der Plural *Medien* zum Inbegriff für die Massenmedien herstellenden Institutionen geworden ist (Zeitung, Fernsehen etc.).

Auch die Benennungen *Modus* (die Art und Weise, wie etwas sich ereignet oder ist), *Modalität* und *modal* werden polysem verwendet. Sprach man in den 90er Jahren in der Sprachwissenschaft noch von „multimedialen Texten“ (z. B. Schröder 1993), so nennt man derartige Texte heute „multimodal“ (z. B. Lehtonen 2001, 85f). Die grundsätzliche Frage ist, inwieweit schriftkonstituierte Texte in ihrer Rolle als verbaler Teil von Kommunikationsmitteln multimodal sein können; ist es nicht eher der Verbund aus mehreren Zeichen (z. B. Bildern oder einer Bilderfolge) und Zeichengeweben (z. B. Text im Sinne „Gewebe aus sprachlichen Zeichen“, s. u.), der das Merkmal „multimodal“ trägt? Während bei mündlicher Kommunikation einsichtig ist, daß über den auditiven und visuellen Kanal multimodal (verbal und nonverbal, d. h. durch Sprache, Prosodie, Mimik, Blickorganisation, Gestik und Körperhaltung) kommuniziert wird,³⁶ gestalten sich die Verhältnisse bei schriftlicher Kommunikation wesentlich komplizierter. Hier wird der Begriff der Multimodalität offensichtlich auf den parallelen Einsatz mehrerer Zeichensysteme angewendet – so in einer Konferenzankündigung:

‘Multimodality’ has been defined in semiotics as the co-existence of more than one mode, or sign system, within the same text. From advertising, film and television to websites, game environments and mobile technology, the texts that surround us today are increasingly multimodal. (Portsmouth 2005)

Damit wird *Multimodalität* mit einer Bedeutung verwendet, wo genau genommen erst *Bimodalität* vorliegt, wenn es nicht gar sinnvoller wäre, in diesem Kontext von „Multicodalität“ (Weidenmann 1995, 47: „Multicodal seien Angebote, die unterschiedliche Symbolsysteme bzw. Codierungen aufweisen.“) zu sprechen. Auch Erscheinungen wie die Typographie werden als „periphere Modalität“ (Stöckl 2004, 17) bezeichnet, da die Sprache selbst den Status eines Modus einnimmt.

Ich verstehe hier unter *Multimodalität* jene Konstellation beim Kommunikationsprozeß, bei der unter Nutzung mehrere Sinne (als Rezeptionskanäle) und unter Einsatz mehrerer Zeichensysteme (Codes) die Botschaft des Senders an den Adressaten vermittelt wird. In diesem Sinne kann von Botschaftsträgern bzw. Botschaftsträgerverbunden (nicht aber von Texten) gesagt werden, sie seien multimodal (→ Kap. 2.4.4).

2.3.4 Der Text – ein mehrdimensionales Zeichengewebe

Von zentraler Bedeutung für diese Untersuchung ist der Begriff *Text*, da davon abhängt, was als Aufgabenbereich des Übersetzers angesehen werden muß. Bekanntlich variiert der Bedeutungsumfang von *Text* und der darauf bezogenen Termini in den einzelnen Wissenschaftsdisziplinen und Forschungsrichtungen nicht unerheblich, was beim interdisziplinären Charakter der Übersetzungswissenschaft die Diskussion erschwert.³⁷ So wird z. B. *Text* als geschriebene Aussage vom *Diskurs*, der gesprochenen Aussage unterschieden (vgl. Nöth 1985, 456), während Flusser gerade den *schriftlichen Text* als Diskurs bezeichnet (1992, 42).

Hinsichtlich des Bedeutungsumfangs von *Text* sind zwei Positionen interessant, die sich auch auf die Translatologie auswirken. Die eine wird durch den kulturesemiotischen Textbegriff repräsentiert, der überhaupt alles umfaßt, was als Zeichen verwendet werden kann:

Das Gemeinsame und zugleich das Konstituens einer Kulturesemiotik kann darin gesehen werden, daß alle kulturellen Prozesse **Zeichenprozesse** sind und daß alle kulturellen Produkte als **Texte** betrachtet werden können. (Bentele 1989, I; vgl. auch Lehtonen 1996, 107)

Dies deckt sich in etwa mit der Textauffassung bei Kroehl (1993, 273), der ebenfalls den Textbegriff nicht zu eng fassen möchte und unter Text „die mediale Repräsentation von Ideen in jeglicher Form, sei es als Film, als Bild oder als geschriebener oder gesprochener Text“ versteht, sowie mit Kallmeyers et al. Definition aus textlinguistischer Sicht, die den Textbegriff auf alle kommunikativen Äußerungen ausweitet:

Text ist die Gesamtmenge der in einer kommunikativen Interaktion auftretenden kommunikativen Signale. Dieser Textbegriff ist so weit gefaßt, daß alle kommunikativen Äußerungen darunter fallen, gleichgültig ob sie sprachlicher oder nichtsprachlicher Art sind. (Kallmeyer et al. 1986, 45)³⁸

Eine solche Ausweitung ist jedoch nicht unproblematisch, da sie zur Folge hat, daß die unterschiedlichen kommunikativen „Produkte“ terminologisch nur schwer auseinanderzuhalten sind. Gerade Publikate im Bereich der Massenkommunikation setzen sich aus unterschiedlichen Elementen (Sprachtext, Bild, Musik) zusammen, die oft jedes für sich Resultat professionellen Schaffens sind. Eine Lösung könnte darin bestehen, die Bezeichnung *Text* mit differenzierenden Zusätzen zu versehen, z. B. *Sprachtext* oder *verbaler Text* im Gegensatz zum *Bild-Text* oder *Hör-Text*. Doch muß man sich fragen, worin der Vorteil liegt. Die sinnvollere Lösung ist wohl die Verwendung eines Oberbegriffs, der sich auf ein gemeinsames Merkmal bezieht. Es bieten sich hier zwei Möglichkeiten an: (1) Relevantes Merkmal bei Kommunikationsprozessen ist die Übermittlung einer Botschaft (im weitesten Sinne – s. u.); daher prägte Holz-Mänttäri (1984 et

passim) den Begriff „Botschaftsträger“, der sich allerdings sowohl auf sprachliche Texte und nonverbale Kommunikationsmittel allein beziehen kann wie auch auf deren Kombinationen (→ Kap. 2.3.5). (2) Unter dem Aspekt der Produktion handelt es sich um relativ autonome Einheiten, die im Hinblick auf die Erreichung eines gemeinsamen Ziels, d. h. zwecks Botschaftsübermittlung, einen Verbund bilden; daher könnte man von einem *Zeichengewebeverbund* bzw. *Textverbund* sprechen (→ Kap. 2.4.4).

Die zweite Position bei der Abgrenzung des Textbegriffs besteht in der auch in translatorischen Kreisen etablierten Auffassung, daß ein Text erst durch den Rezeptionsakt zum Text wird: „Etwas ist nicht schlechthin ein Text; ein Text wird in der Rezeption erst voll und ganz konstituiert – für diese Situation.“ (Reiß/Vermeer 1984, 90) Damit wird der Text zum semiotischen Prozeß (vgl. Johansen 1989, 343). Gerade für die Analysephase beim Übersetzen weist Reiß (1984, 8) auf die Mängel syntaxorientierter textlinguistischer Ansätze hin, indem sie einen Gedanken von Schmidt (1973)³⁹ aufgreift und feststellt, „... daß der zu übersetzende Text als ‚Text-in-Funktion‘ ... der Kommunikation in einer bestimmten Situation und im Rahmen einer bestimmten sozio-kulturell geprägten Kommunikationsgemeinschaft als verbales Substrat dient(e).“ Dies läßt an Flusser denken, für den der Text ein „Halbfabrikat“ ist:

Etymologisch bedeutet das Wort »Text« ein Gewebe und das Wort »Linie« einen Leinenfaden. Texte aber sind unfertige Gewebe: Sie bestehen aus Linien (der »Kette«) und werden nicht, wie fertige Gewebe, von vertikalen Fäden (dem »Schuß«) zusammengehalten. Die Literatur (das Universum der Texte) ist ein Halbfabrikat. Es verlangt nach Vollendung. Die Literatur richtet sich an einen Empfänger, von dem sie verlangt, daß er sie vollende. Der Schreibende webt Fäden, die vom Empfänger aufgelesen sein wollen, um durchwoben zu werden. Erst dadurch gewinnt der Text Bedeutung. So viele Leser ein Text hat, so viele Bedeutungen besitzt er. (Flusser 1992, 36)

Wenn dies schon innerhalb einer Kultur gilt, so in noch größerem Maße bei interkultureller Kommunikation. Daher fordern Reiß/Vermeer mit vollem Recht, daß eine Botschaft in der Zielkultur u. U. anders vertextet werden muß, als es in der Ausgangskultur der Fall war:

Auch Translation ist ein ganzheitlicher Vorgang (unter dem Primat des Sprachlichen). Translation, auf Text-in-Situation angewandt, ist nicht nur eine sprachliche Handlung, sondern vielmehr ein gesamt menschliches Handeln und schließt als Sondersorte von Transfer auch die Möglichkeit des Umsetzens von sprachlichem in aktionales Handeln und umgekehrt ein. (Reiß/Vermeer 1984, 91)

Für die vorliegende Arbeit, die sich am „Produkt“ Übersetzung orientiert, ist diese Auffassung zwar wichtig, da sie über die inhaltliche Gestaltung des Zieltextes entscheidet, doch betrifft dieser Aspekt bereits die mit der Rezeption des Textes untrennbar verbundene Interpretation der zu einem Gewebe verflochtenen verbalen, paraverbalen, paralinguistischen und nonverbalen Zeichenmenge.

Es geht für den Übersetzer um die Anfertigung eines Produktes, des Zieltextes, der auf mehreren Ebenen gestaltet ist (→ Kap. 2.4). Allerdings sind hierzu weder die allgemein gebräuchlichen sprachwissenschaftlichen Textdefinitionen⁴⁰ ausreichend, da sie sich in der Regel nur auf die sprachlichen Zeichen beschränken, noch sind die oben erwähnten Textdefinitionen hilfreich, da sie den Textbegriff auf zu unterschiedliche Botschaftsträger ausweiten. Ein für die Translation sinnvoll einsetzbarer Textbegriff muß zwei Bedingungen erfüllen: erstens muß das damit Bezeichnete eine abgeschlossene materielle Einheit bilden und zweitens „eine relativ autonome und relativ abgeschlossene Bedeutungseinheit darstellen“ (Johansen 1989, 345).

Text wird daher hier – wie bei Beaugrande/Dressler (1981) – grundsätzlich als kommunikative schriftsprachliche Einheit verstanden, bestehend aus einer geordneten Menge sprachlicher Zeichen sowie ergänzt und begleitet durch paraverbale und paralinguistische Zeichen, die zu einem auf mehreren Ebenen strukturierten Gewebe verflochten sind und zur Übermittlung einer Botschaft dienen, die vom Empfänger durch Interpretation dieses Zeichengewebes verstanden wird. In Anbetracht der wichtigen Rolle, die der gedruckte oder druckähnliche Text (Print-Text, typographischer Text) innerhalb der multimedialen Kommunikation – und damit häufig sowohl als Ausgangsmaterial wie als Zielprodukt des translatorischen Handelns – spielt, wäre in allen Wissenschaftszweigen, die sich mit Sprache und Kommunikation befassen, für schriftkonstituierte Texte die Dichotomie *skriptographischer* (vgl. Embach 2000, 132) vs. *typographischer Text* einzuführen. Typographisch heiße hier in Anlehnung an die Herkunft des Wortes (und unter Berücksichtigung des fachsprachlichen Gebrauchs innerhalb des graphischen Gewerbes) der mit Hilfe vorgefertigter Schrifttypen gestaltete Text mit hohem Öffentlichkeits- und Verbreitungsgrad, wie er in der Regel beim multimedialen bzw. multimodalen Textverbund auftritt.

Die Typographie entspricht auf visueller Ebene dem, was die Rhetorik auf der Ebene der verbalen Gestaltung des Textes ist, indem sie die Einheit von Inhalt und Form anstrebt (vgl. Luidl 1989, 14f). Es ist außerdem zu berücksichtigen, daß *typographische Texte* eine eigenständige Form sprachlicher Kommunikation bilden mit eigenen Darstellungskonventionen, -regeln und -möglichkeiten, von denen die Fixierung mündlicher Texte sekundär und nur eine unter vielen ist.

Ein *Translat* (ein Zieltext) ist ein Text, der als Auftragsarbeit aufgrund der Interpretation eines Ausgangstextes durch den Übersetzer und dessen Wissen um kulturspezifische Vertextungsstrategien und unterschiedliche Präsuppositionen sowie durch auftragspezifische Hinweise und Bedingungen auf verbaler und eventuell auch visueller Ebene gestaltet worden ist (→ Kap. 6.2).

Die Frage, inwieweit ein Text als *komplexes Zeichen* angesehen werden kann, wird in Kap. 2.4 diskutiert, das auch die translationsrelevanten Vertextungsebenen darstellt und behandelt.

2.3.5 Bedeutung – Information – Inhalt – Sinn – Botschaft

Da in dieser Abhandlung der Begriff *Botschaft* eine wichtige Rolle spielt, sei etwas ausführlicher auf ihn und die mit ihm konkurrierenden bzw. sich mit ihm überschneidenden Begriffe eingegangen.

In den meisten sprachwissenschaftlichen Lexika wird man *Botschaft* vergeblich suchen (vgl. Lewandowski 1985; Bußmann 1983). Ebensovienig findet sich das Wort im Register des *Lexikon der Germanistischen Linguistik* von Althaus/Henne/Wiegand (1980) und auch noch nicht im 1993 erschienenen *Metzler-Lexikon Sprache* von Glück. Dies mag einerseits mit der z.T. sehr starken Oberflächenorientierung der traditionellen Sprachwissenschaft zusammenhängen, andererseits aber auch mit dem Umstand, daß sich Begriffe mit ähnlichem Bedeutungsumfang eingebürgert haben, wie *Inhalt*, *Information*, *Bedeutung*, *Sinn*, *Gemeintes*, *Nachricht* und *Mitteilung*. Eine Abgrenzung dieser Begriffe gegenüber *Botschaft* scheint oft nicht leicht zu fallen und so ist es nicht verwunderlich, daß Gleichsetzungen vorkommen.⁴¹ Wie schwer zu fassen der Begriff *Botschaft* ist, zeigt ein Bericht in der Frankfurter Rundschau vom 29. 8. 1991 über eine Tagung von Typographen und Graphik-Designern, in dem der Schweizer Typograph Lutz mit den Worten zitiert bzw. referiert wird: „Wir müssen näher an den Ort der eigentlichen Information herankommen, stärker mitbestimmen bei den Inhalten der zu verpackenden Botschaften“ (Wolff 1991, 24). Immerhin wird hier deutlich zwischen *Inhalt* und *Botschaft* unterschieden, was insofern sinnvoll und notwendig ist, als der Inhalt einer Mitteilung nicht unbedingt mit der Botschaft identisch sein muß – nicht umsonst redet man von Chiffrierung, Verschlüsselung und Zwischen-den-Zeilen-Lesen. So deckt sich *Botschaft* in etwa mit dem *Gemeintes*:

Das, was ein Sprecher mit einer Äußerung meint, was er zum Ausdruck bringen will, was er intendiert. Das G[emeinte]. braucht sich mit dem Gesagten nicht zu decken; die kommunikative Bedeutung einer Äußerung kann eine andere sein als die eigentliche Bedeutung des verwendeten Satzes ... (Lewandowski 1985, 325)

Ausgehend von der allgemeinen Bedeutung von *Inhalt* lassen sich für die hier relevanten Fragestellungen zwei Teilbedeutungen feststellen (vgl. Duden 1999): einmal *Inhalt* als die konkrete, strukturierte Menge der verbalen wie nonverbalen Zeichen, die ausgewählt wurden, um eine Botschaft zu übertragen, zum anderen als die Menge an Begriffsinhalten, die durch sprachliche Zeichen thematisch miteinander verbunden werden – eine Dimension also, die sich in Sätzen wie „Geben Sie den Inhalt der Diskussion in kurzen Worten wieder“ äußert. In diesem Sinne versteht auch Lewandowski (1985, 430f) *Inhalt*:

Mit sprachlichem I[nhalt]. meint man die bedeutungsmäßige sinnmäßige begriffliche Seite sprachlicher Einheiten im Gegensatz zu ihrer lautlichen oder gestalthaften Struktur, wobei nicht immer Parallelität, prinzipiell aber eine unauflösbare Einheit zwischen Inhalt und Ausdruck im Sinne des sprachlichen Zeichens angenommen wird ...

Bedeutung ist – auf das einzelne sprachliche Zeichen bezogen – demnach die Relation zwischen Ausdruck und Inhalt (vgl. auch Nöth 1985, 92)⁴² Wie oben bereits festgestellt wurde, ist die konventionalisierte Bedeutung der Zeichen eine Voraussetzung für das Funktionieren von Kommunikation und Interpretation (Keller 1995, 113). In diesem Sinne definiert auch Risku: „*Bedeutung* ist ... eine erkannte Regelmäßigkeit oder ein typischer Zusammenhang, ein Schema (Wissen), das es ermöglicht, ein Zeichen oder ein anderes Objekt zu interpretieren“ (1998, 58f). Da es sich bei sprachlichen Zeichen jedoch meist um Polyseme handelt, die erst in der Gemeinschaft mit und im Kontrast zu anderen Zeichen interpretierbar werden, definiert Vermeer *Bedeutung* als Relation zwischen Zeichen und Kontext (vgl. Vermeer 1986, 159f). Für Hönig/Kußmaul dagegen ergibt sich die Bedeutung „... erst an dem Punkt, wo unsere Äußerungen vom jeweiligen Kommunikationspartner interpretiert werden“ (Hönig/Kußmaul 1982, 23; Bsp. S. 24), d.h. im situativ eingebetteten Interpretationsakt, im Kontext. Sie geben dazu ein Beispiel: Die Äußerung „Du Sau“ während eines Tennisspiels zweier befreundeter Personen, begleitet von einem Lachen, wird nicht – wie anzunehmen wäre – als Beschimpfung aufgefaßt, sondern als Kompliment vor dem überlegenen Spiel des andern (ibid. 23f).⁴³

Kennzeichnend für die Gesamtheit der in einem Text erfaßten Zeichen ist aber, daß deren Bedeutungen nicht einfach addiert werden können, sondern daß im Text aus Einzelzeichen ein übergeordnetes Ganzes entsteht, bei dem das Ganze mehr ist als die Summe der Teile (Snell-Hornby 1991: „holistische[s] Ganzheitlichkeitsprinzip“, in: Snell-Hornby 1996, 43). Diesen übersummativen Charakter des Textes als *Bedeutung* zu bezeichnen, ist ebenso problematisch wie die oben zitierte Ausweitung des Textbegriffs. Solange *Äußerung* als autonome kommunikative Einheit mit *Text* gleichgesetzt wird, ist der Terminus *Äußerungsbedeutung* (vgl. Lewandowski 1985, 116f) nur bedingt eine Hilfe.

Unter *Sinn* (vgl. Lewandowski 1985, 924ff) sei hier das verstanden, was der Rezipient unter Interpretation des Zeichengewebes *Text* zur Grundlage seines Verstehens macht (also in erster Linie eine Beziehung zwischen dem Text und dem Rezipienten), und das somit darüber entscheidet, ob die Botschaft übermittelt wird. Dabei wird nach dem „Prägnanzgesetz“ (Pöppel 2000, 79) vom Gehirn des Interpretierenden *Sinn* konstruiert.

Das wichtigste Unterscheidungskriterium zwischen *Botschaft* und *Bedeutung/Inhalt* dürfte vor allem der intentionale Aspekt sein, also das „Jemandem-etwas-zu-einem-Zweck-mitteilen-Wollen“:

Nur unter der Voraussetzung eines intentionalen Aktes wird die Übertragung einer Information von der Nachricht zur Botschaft, läßt sich das informationsabgebende System als Sender und nicht nur als Quelle sowie das informationsaufnehmende System als Rezipient und nicht nur als Perzipient interpretieren. (Schreiber 1984, 736)

Eine weitere Frage hat sich damit zu beschäftigen, ob die Botschaft ein Teil des Textes ist oder gewissermaßen auf einer anderen Ebene angesiedelt ist. Während sich Holz-Mänttari (1984, 58) dafür ausspricht, die Botschaft als eine „gesamtzielorientierte mentale Vorstellung“ anzusehen,⁴⁴ definiert Schröder *Botschaft* als „das komplexe Wechselspiel mehrerer Komponenten, die in der Rhetorik als *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *pronuntiatio* und *actio* bezeichnet werden.“ (1993, 191). Im folgenden sei hier stets von *Botschaft* als kommunikativer, intendierter Mitteilung(sabsicht) eines Senders an einen Empfänger gesprochen, die entweder direkt durch den Inhalt des Textes vermittelt wird oder aus diesem mit Hilfe von verbalen, paraverbalen, nonverbalen und situativen Komponenten und Hinweisen durch Interpretation erschlossen werden muß.

Information bedeute hier im Gegensatz zum publizistischen Informationsbegriff, der nur Mitteilungen mit Neuigkeitswert als Information auffaßt (vgl. Lewandowski 1985, 425–428), im kybernetischen Sinn einfach die übermittelte Zeichen- bzw. Datenmenge, die über einen Träger bzw. ein Medium in verbaler oder nonverbaler Form bewegt wird; damit rückt *Information* in die Nähe von *Inhalt*.

2.3.6 Botschaftsträger

Zur Übermittlung einer Botschaft vom Sender respektive Auftraggeber zum Adressaten bedarf es eines Mittels, dem der Adressat die Botschaft entnehmen kann (vgl. Kap. 2.3.3: *Darstellungsmedium*). Dazu bedienen wir uns im Rahmen der menschlichen Kommunikation des Zeichensystems Sprache, dem Zeichen aus anderen Codes beigeordnet sind, und bilden daraus unter Beachtung gewisser Regeln (grammatischer, stilistischer Art etc.) Kommunikationseinheiten, *Text* genannt, durch dessen Interpretation der Adressat die Botschaft „empfängt“. In gewissem Sinne läßt sich also sagen, der Text übertrage die Botschaft. Da Botschaften aber nicht nur durch sprachliche Zeichengewebe übertragen werden, sondern auch z. B. durch Abbildungen oder einen Verbund von sprachlichen Texten und Abbildungen (s. u. *multimedialer/-modaler Textverbund*), prägte Holz-Mänttari (1984 et passim) als Oberbegriff den Terminus *Botschaftsträger*:

Wir brauchen den Terminus *Botschaftsträger*, wenn wir auf einer höheren Systemebene allgemein von Texten, Designtexten, von reinen nonverbalen Botschaftsträgern oder auch von Medienmix reden wollen. Der professionelle Texter oder *Textdesigner* hat mit Botschaftsträgern aller Art zu tun. Ein Modell für alle seine Objekte kann daher nicht auf eine Unterart allein zugeschnitten werden; außerdem sind Vergleiche nur innerhalb desselben Rahmens möglich. (Holz-Mänttari 1993a, 303)

Der *Träger*-Begriff taucht des öfteren in sprachpraktisch, kommunikationswissenschaftlich und typographisch ausgerichteten Werken auf – aber auch in translatorischer Literatur. So heißt es in der Duden-Grammatik in Bezug auf

die schriftliche Kommunikation: „die Sprache ist – sieht man von Zeichnungen und Bildern ab – der alleinige Träger der Mitteilung.“ (Augst 1984, 59) Auch Jegensdorf (1980, 9) denkt an so etwas wie einen *Informationsträger*, wenn er feststellt: „Lettern und Texte sind räumlich ausgedehnte Zeichen und Zeichengefüge. Sie dienen dazu, Informationen zu übertragen.“ Arntz (1993, 160) nennt in seinem Analysemodell ausdrücklich „nonverbale Informationsträger wie Abbildungen, Tabellen und Graphiken“. Natürlich darf man hier nicht an einen konkreten Transport von Bedeutung denken, sondern an die Übertragung von Zeichen bzw. Zeichengewebe. Vom dem in Kap. 2.3.3 behandelten Begriff *Darstellungsmedium*, der eher formal definiert ist, unterscheidet sich *Botschaftsträger* durch seine inhaltliche Akzentsetzung.

Hier sei daran erinnert, daß Wüster (vgl. 1985, 55) davon spricht, das [sprachliche] Zeichen sei der *Träger* einer Bedeutung; dies kann allerdings nicht wörtlich aufgefaßt werden: das Zeichen trägt nicht konkret die Bedeutung, sondern steht für ein Bündel von Bedeutungen, von denen bei der Rezeption das Gehirn die passende aktiviert. Setzen wir auf der Textebene die *Botschaft* parallel zur *Bedeutung* des Zeichens, so erhalten wir den *Botschaftsträger*. Daher spricht einiges für die Verwendung dieses Terminus, sofern man einräumt, daß ein Text oder ein Bild nicht einfach die Botschaft überträgt und diese genauso verstanden wird, wie es der Sender beabsichtigt hat, sondern daß jeder Botschaftsträger – in welcher Form auch immer – interpretiert wird (vgl. Keller 1992). Doch geschieht diese Interpretation nicht willkürlich, sondern baut auf Konventionen über die Bedeutung der Zeichen auf. Da ein Text allerdings immer Zeichen in Kombination bietet und durch die Kombination etwas Neues geschaffen wird (vgl. Vermeer 1986, 158: „die kombinatorik schafft komplexe zeichen mit neuem inhalt.“⁴⁵), ist gerade dieser Bereich für unterschiedliche Interpretationen, beruhend auf Vorwissen des Rezipienten und anderen Faktoren, anfällig. Dennoch wird sich ein professioneller Texter (im Gegensatz zum „natürlich“ Kommunizierenden) bemühen, den Interpretationsspielraum so eng wie möglich zu halten – es läßt sich also so etwas wie eine „gelenkte Interpretation“ annehmen.

2.3.7 Typographie, Textbild und Layout

Seit der Antike wird der sinnlich wahrnehmbare Aspekt des sprachlichen Zeichens als *Form* im Unterschied zum *Inhalt* bezeichnet (vgl. Bußmann 1983, 144). War es ursprünglich ausschließlich die Lautung, nach der sich die Form ausrichtete, so ist in unserer modernen technisierten Welt die Form meist von der Schreibtechnik geprägt. Heute werden Texte, vor allem für große Auflagen und Verbreitung, schon längst nicht mehr von Hand geschrieben, sondern gedruckt, was zur Folge hat, daß wir Wortbilder in *typographischer* Form im Gedächtnis speichern (Jegensdorf 1980, 66; Rehe 1981, 39: „Wort-Silhouette“;

Spiekermann 1986, 55: „Wortumrisse“; → Kap. 5.5.1.2). Ein solcher Text kann als *typographischer Text* bezeichnet werden.

Das Wort *Typographie* besteht aus zwei Teilen, dem griechischen τυπος (typos, das *Schlag, Spur, Gestalt, Gepräge, Abdruck* bedeutet und im Lateinischen zu *typus* und im Deutschen dann zu *Typ* – vgl. auch *Type* – wurde) und γραφειν (graphein, *zeichnen, malen, einritzen, graben, schreiben*, vgl. dt. *gravieren*). Die Übersetzung wäre demnach „mit Typen Schreiben“, was letztlich „Drucken“ heißt (vgl. Luidl 1989, 14). Dieser aus der Zeit des Druckes mit Bleilettern stammende Terminus muß sich im Computerzeitalter freilich eine Bedeutungsverschiebung gefallenlassen:

... die Definierung von Typografie als dem ‘mittels gegossener Lettern, Linien oder Schmuck hergestellten’ Druckwerk ist in der Zeit von digitalisierter Satzherstellung, fotostatischem Druck und audiovisueller Medien nicht mehr relevant. Die Begriffe Typografie und typografische Gestaltung bezeichnen ... alle Tätigkeiten, die mit Schrift, Zeichen, Bildern und deren Vervielfältigung zu tun haben. (Lutz 1989, 204)

Diese Definition von Hans-Rudolf Lutz repräsentiert die Bedeutung, die der Bezeichnung *Typographie* im allgemeinen in Fachkreisen gegeben wird:

Typografie (griech. typos = Druck, graphein = Schreiben). Künstlerische Gestaltung eines Druckwerkes mittels Schrift, Bild, Linie, Fläche, Farbe und Papier. Bei der Schrift gilt die optische Geschlossenheit der Kolumne... als erstrebenswert [...]. Ein wesentliches Gestaltungsgesetz, die Symmetrie in der Typografie, entspricht einem natürlichen Sinn für optisches Gleichgewicht und Ordnung. [...] (Klein 1991, 185f)

Auch das *Lexikon der graphischen Technik* (1970) definiert Typographie als „Die Gestaltung eines Druckerzeugnisses, besonders die von Büchern, Broschüren, Zeitschriften, Werbedrucken, Industrie- und Geschäftsdrucksachen, wenn die Anwendung von Schrift überwiegt.“ Der Zusatz „wenn die Anwendung von Schrift überwiegt“ weist auf die eigentliche Aufgabe der Typographie hin, den verbalen Text mit seinen Begleitkodes zu visualisieren. Allerdings werden heute bei weitem nicht alle typographische Erzeugnisse gedruckt. Typographie kommt auch als Film-, Fernseh- und Verkehrsmitteltypographie vor (vgl. Rösner/Kroh 1996, 149), auf Ladenschildern und anderen Informationstafeln, ganz zu schweigen von dem immer wichtiger werdenden Bereich der Bildschirmtypographie.

Bei genauerer Betrachtung wird man feststellen, daß sich unter der Bezeichnung *Typographie* drei unterschiedliche Bedeutungen subsumieren. Neben *Typographie* als Tätigkeit, die eigentlich *typographisches Gestalten* ist, bezieht sich das Wort auch auf das gestaltete Produkt und deckt sich somit (zumindest teilweise) mit *Layout*₂ (s. u.). Schließlich ist Typographie, wie in Kapitel 4 noch zu zeigen sein wird, aus semiotischer Perspektive als Zeichensystem(-oid) zur Visualisierung von Texten aufzufassen. Allerdings steht dies dann teilweise im Widerspruch zur Auffassung der Praktiker des graphischen Gewerbes, die Ele-

mente wie Bild und Papier mit zu den typographischen Gestaltungsmitteln rechnen (s. u.). Eine Lösung besteht darin, Typographie als Teil von Graphikdesign zu sehen, wie es Krebs tut:

Typographie ist die Kunst des Umgangs mit Schriftcharakteren und deren Einsatz in den verschiedenen Medien für das Fach *Grafikdesign*. Die *Typographie* ist wie die *Photographie* und die *Illustration* ein Teil von Grafikdesign. (Krebs 1995b, 63)

Zusammenfassend läßt sich also feststellen: *Typographie* ist aufzufassen

1. als (sekundäres) Zeichensystem(oid) zur visuellen Kodierung verbaler Texte (vgl. Jegensdorf 1980);
2. als Eigenschaft/Gestalt eines durch ein Printmedium vermittelten Textes und somit Resultat der Expertenhandlung *Graphikdesign* (Teil des Layouts eines *multimedialen Textverbundes*);
3. als professionelle, kreative und adressatenbezogene Gestaltung des Textbildes bzw. Layouts im Rahmen einer Expertenhandlung.

In dieser Studie kommt überall, wo es um kulturspezifische typographische Fragen geht sowie naturgemäß in den Kap. 4. u. 5 die erste Bedeutung vor; wo es sich um die typographische Gestaltungskompetenz des Übersetzers handelt, ist Typographie selbstverständlich in der dritten Bedeutung gemeint. Wenn es sich in dieser Abhandlung um die Visualität des Textes handelt, sei aufgrund der Polysemie von Typographie analog zu *Schriftbild* und *Wortbild* von *Textbild*⁴⁶ gesprochen. Unter Textbild verstehe ich somit die visuelle Gestalt, in der sich ein *typographischer Text* auf einer begrenzten Fläche dem Rezipienten darbietet. Seine Abgrenzung zu *Layout*₂ (s. u.) könnte darin bestehen, daß letzteres andere *graphische Zeichen* im Sinne Schröders (1993, 206) in einen Verbund mit einbezieht. Er deckt sich weiterhin z. T. mit Bezeichnungen wie *Layout*, *Typographie*, *Makrotypographie* und *Topographie* des Textes.⁴⁷

Im Gegensatz zur Typographie bezeichnet das *Layout* fachsprachlich den fallspezifischen Organisationsplan aller Elemente eines *multimedialen/-modalen Textverbundes* und (vor allem gemeinsprachlich) das konkrete Erscheinungsbild desselben. Stellvertretend für die Vielzahl der Belege (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 420; *Lexikon der graphischen Technik* 1970, 321; Turnbull/Baird 1975, 424; Stiebner/Leonhard 1985, 277; Hofe 1993, 83) sei Rudolph angeführt:

Die beste Deutung des Begriffes »Layout« ist vielleicht der Vergleich mit einer Lage- oder Planskizze, aus der für alle an der Gestaltung des Werbemittels Beteiligten die jeweils wichtigen Angaben ersichtlich sind: für den Graphiker die Bildgestaltung und Bildgröße, für den Texter Textumfang und Textanordnung, für Setzer und Drucker die Schriftgrößen, die gewünschte Schrift, Format und Umfang, sowie die zu verwendenden Farben. [...] Das Layout vermittelt den Gesamteindruck der endgültigen Gestaltung und soll klar und exakt die Stellung jeder einzelnen Illustration, deren Größe und Raumanordnung zeigen und ferner bestimmen, wohin Text, Slogan und Firmenname auf jeder einzelnen Seite placiert werden müssen. (Rudolph 1976, 142)

Gemeinsprachlich wird heute – nicht zuletzt durch die Verwendung der Bezeichnung in Textverarbeitung und DTP – mit *Layout* das Resultat eines Gestaltungsvorgangs gemeint. Die typographische Praxis unterscheidet analog zur Mikro- und Makroebene des Textes zwischen „Mikrotypographie“ und „Makrotypographie“ (beide Begriffe werden in Kap. 4.1.2 näher diskutiert). Allerdings lassen sich die Begriffspaare einander nicht vollständig parallel zuordnen.

Im Rahmen dieser Untersuchung spreche ich von *Layout*₁, wenn damit der Plan oder Entwurf gemeint ist, nach dem ein Text zusammen mit anderen Botschaftsträgern auf einer begrenzten Fläche – professionell – visualisiert werden soll. Mit *Layout*₂ bezeichne ich das visuelle Bild eines multimedialen Textverbundes als Resultat einer professionellen Gestaltung im Rahmen von Graphikdesign. In dieser Bedeutung überschneidet sich *Layout* teilweise mit den Bezeichnungen *Textbild*, *Makrotypographie*, *Topographie des Textes* und *Text-Design*.

2.3.8 Vom Zeichengewebe zum Zeichengewebeverbund

Abb. 4 stellt den Versuch dar, die Relationen zwischen den bisher behandelten Termini zu veranschaulichen. Dabei wird als unterste Ebene das (bedeutungstragende) *Zeichen* angenommen, als nächst höhere das *Zeichengewebe* oder *Zeichenkollektiv* (Vermeer 1986, 105: „Zeichengefüge“), der Text bzw. das Bild, und als höchste Ebene der *Zeichengewebe-Verbund* (multimedialer bzw. -codaler Textverbund, Botschaftsträger-im-Verbund). Deutlich wird für den typographischen Text der bimediale Charakter aus verbalen und visuell-verbalen Zeichen

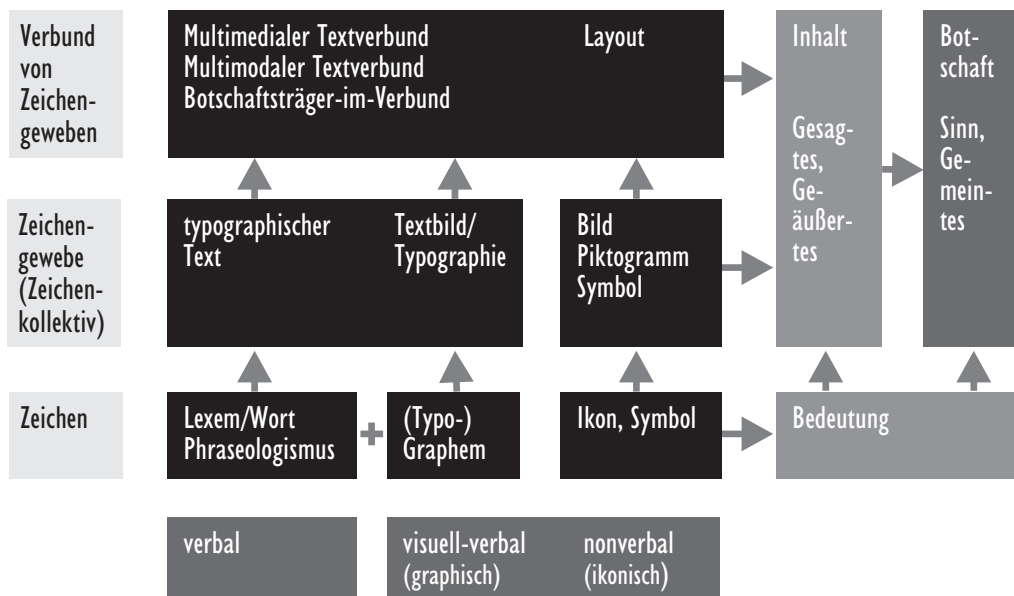


Abb. 4: Komplexe Botschaftsvermittlung (Zeichen – Zeichengewebe – Zeichengewebe-Verbund)

(vgl. auch Schröder 1993, 195), der sich im Textbild äußert und erst auf der nächsten Ebene zusammen mit „Bild-Texten“ in einem Publikat präsentiert wird, das ein Layout (im Sinne von Layout₂) trägt. Die *Botschaft* als mentales Phänomen setzt sich ab von *Bedeutung* (auf der Zeichenebene) und *Inhalt* (auf der Ebene des Zeichengewebes) und läßt sich nur auf die beiden höheren Ebenen beziehen. Hier ließe sich zwischen *Botschaft* und *komplexer Botschaft* differenzieren, doch scheint mir dem Charakter von Botschaft entsprechend eine solche Differenzierung überflüssig zu sein.

2.4 Vertextungsebenen

Da in der Regel das Produkt des translatorischen Handelns ein Text (autonom oder als Teil eines *bi-* bzw. *multimedialen/-modalen Textverbunds*) ist, muß festgestellt werden, auf welchen Ebenen der Zieltext bzw. das zielkulturelle Publikat vom Übersetzer und anderen Experten gestaltet wird. Dies wirft die Frage auf, aus welchen Ebenen ein Text besteht. Ganz allgemein sei hier von der Struktur des Textes als Gewebe ausgegangen (s. o.).

Die 4. Auflage der *Duden-Grammatik* unterscheidet die „Rede“ vom geschriebenen „Text“. Beiden gemeinsam liegt eine dreistufige Struktur zugrunde, durch die der *Sinn* übermittelt wird: 1) die gedanklich-sprachliche Organisation, 2) die pragmatischen, textuellen, semantischen sowie syntaktischen Strukturen und schließlich 3) die (mündliche) Rede bzw. der (schriftliche) Text (Augst 1984, 61). Wichtig ist dabei die Einsicht, daß der *Sinn* bzw. die *Botschaft* nicht nur durch die sprachliche Oberfläche vermittelt wird, sondern daß verschiedene Ebenen zusammenwirken und miteinander zu einem Text im ursprünglichen Sinne des Wortes verwoben werden, zu einem Zeichengewebe, für das das aristotelische Grundsatz gilt, daß das Ganze mehr als die Summe seiner Einzelteile ist. Somit läßt sich durchaus von Vertextungsebenen sprechen (vgl. auch Schröder 1993).

2.4.1 Jegensdorf: der schriftkonstituierte Text als Superzeichen

Für Jegensdorf besteht ein schriftsprachlicher Text aus *linguistischen* und *typographischen* Zeichen (vgl. 1982, 25f). Mit „linguistisch“ meint Jegensdorf hier offensichtlich in Anlehnung an das Englische „sprachlich, verbal“. Auch was die zweite Art von Zeichen betrifft, die der typographischen Zeichen, ist eine Korrektur und Spezifizierung notwendig, denn „typographisch“ kann sich prinzipiell nur auf druckschriftliche Texte beziehen, auch wenn viele Druckschriften kalligraphischen oder künstlerischen Handschriften nachempfunden sind. Richtig ist aber die Feststellung, daß über die typographische Gestalt des Textes weitere Bedeutungskomponenten zum Inhalt hinzutreten können und daher von einer zweifachen Kodierung druckschriftlicher Texte gesprochen werden kann, die – zunächst von Linguistik und Literaturwissenschaft selten beachtet (vgl. Jegens-

dorf 1980, 25f) –, in letzter Zeit zuweilen auch Bestandteil textlinguistischer Beiträge ist, oft freilich auf erkennbar laientypographischem Niveau.

Auch für Jegensdorf spiegelt der schriftsprachliche Text nicht direkt den gesprochenen wider, sondern ist ein strukturiertes Ganzes höherer Ordnung, ein *Superzeichen*, gebildet durch die Kombination des verbalen und des typographischen Kodes.⁴⁸ Daher vertritt Jegensdorf die These:

Jeder schriftsprachliche Text ist – zeichentheoretisch gesprochen – ein strukturiertes Ganzes ‚höherer‘ Ordnung, d.h. ein Superzeichen. Es wird durch die Kombination des linguistischen und des typographischen Kodes gebildet. (1980, 25f)

Damit versteht Jegensdorf unter *Text als Superzeichen* etwas anderes als die informationstheoretisch orientierte Semiotik, für die ein Text durch *Superisation* aus Elementarzeichen (Phonemen, Graphemen) zum Superzeichen wird (vgl. Nöth 1985, 457). Wieder eine andere Interpretation vom Text als Superzeichen gibt Gross (1994, 73), die darunter ikonisierende Textgebilde versteht –, Texte, die äußerlich ein Abbild des Inhalts sind (→ Kap. 4.7.5). Der Superzeichencharakter im Sinne Jegensdorfs kann allerdings nur bedingt jedem schriftsprachlichen Text zugesprochen werden. In erster Linie handelt es sich um Texte, die in typographischer, d. h. gedruckter oder elektronisch publizierter Form existieren.

In Bezug auf die Bedeutungskonstituierung eines Textes durch dessen Typographie unterscheidet Jegensdorf des weiteren *monolineare* Texte von *integralen*. Bei ersteren enthält die Typographie keine bedeutungskonstituierenden Elemente (vgl. Jegensdorf 1980, 33), sondern beschränkt sich auf die reine Visualisierung sprachlicher Zeichen, die sich linear zum Text zusammenfügen. Anders verhält es sich mit dem *integralen* Text:

In ihm ist der ikonisch-typographische Bestand ebenso wichtig wie der linguistische, um die Gesamtbedeutung des Textes zu konstituieren. [...] Integrale Texte zeichnen sich dadurch aus, daß sie Bedeutungsspektren eröffnen und der Leser alternative oder unterschiedlich präzise Bedeutungen dem Text zuordnen kann. (Jegensdorf 1980, 33)

Es dürfte einleuchten, daß es gerade diese Art von Texten ist, die typographische Kenntnisse des Übersetzers voraussetzen, soll der visuelle Teil der Information nicht verlorengehen und auch in der Zielsprache ein „integraler Text“ entstehen.

2.4.2 Holz-Mänttärís Botschaftsträgerprofil – »Tektonik« und »Textur«

Im Rahmen ihrer Theorie des *Translatorischen Handelns* bezeichnet Holz-Mänttärí den Text als „Botschaftsträger“ (vgl. Holz-Mänttärí 1984) und betont damit die kommunikative Funktion, die jeder übersetzte Text zu erfüllen hat (s. o.). Sie sieht den Text somit nicht als eine lineare Folge von sprachlichen Oberflächenstrukturen, sondern auf der Inhaltsseite als ein Gewebe aus Sachverhalten und Strategien, das die Tektonik des Textes bildet:

Tektonik, dieser Terminus aus der Architektur und Literaturwissenschaft, bezeichnet den kunstvollen inneren Aufbau eines Werks ... Wir unterscheiden innerhalb der Tektonik die *Sachverhalte*, die oft der Sach- oder Argumentationslogik folgend strukturiert sind und Inhaltskomponenten, die *koordinationsstrategische* Bedeutung haben, ... (Holz-Mänttari 1984, 131)

Und etwas modifiziert meint sie zum gleichen Thema in einem Beitrag von 1993 über *Text-Design*:

Die Sachlogik von *Sachverhalten* liefert eine stabile Grundstruktur, die mit *Strategien für die Koordinierung* der aktionalen und kommunikativen Ko-Operation verquickt wird; daraus ergibt sich das tragende Gerüst eines Design-Texts, seine *Tektonik*. (Holz-Mänttari 1993a, 311)

Diese Inhaltsstruktur ist eines der Kennzeichen der von Textdesignern professionell getexteten Botschaften, zu denen wir auch den größeren Teil der Ausgangstexte und Translate zu rechnen haben.

Die Umsetzung der Tektonik in sprachliche Zeichen nennt Holz-Mänttari dann „Textur“ (vgl. Holz-Mänttari 1984, 31; hierzu auch Braun 1987, 13 – s. u.). Wichtig ist jedenfalls, daß bei der Translation beide Seiten in ihrer gegenseitigen Interdependenz zu berücksichtigen sind: „Will der Translator einen Text bearbeiten oder beurteilen, dann muss er Tektonik und Textur erfassen und in ihrer

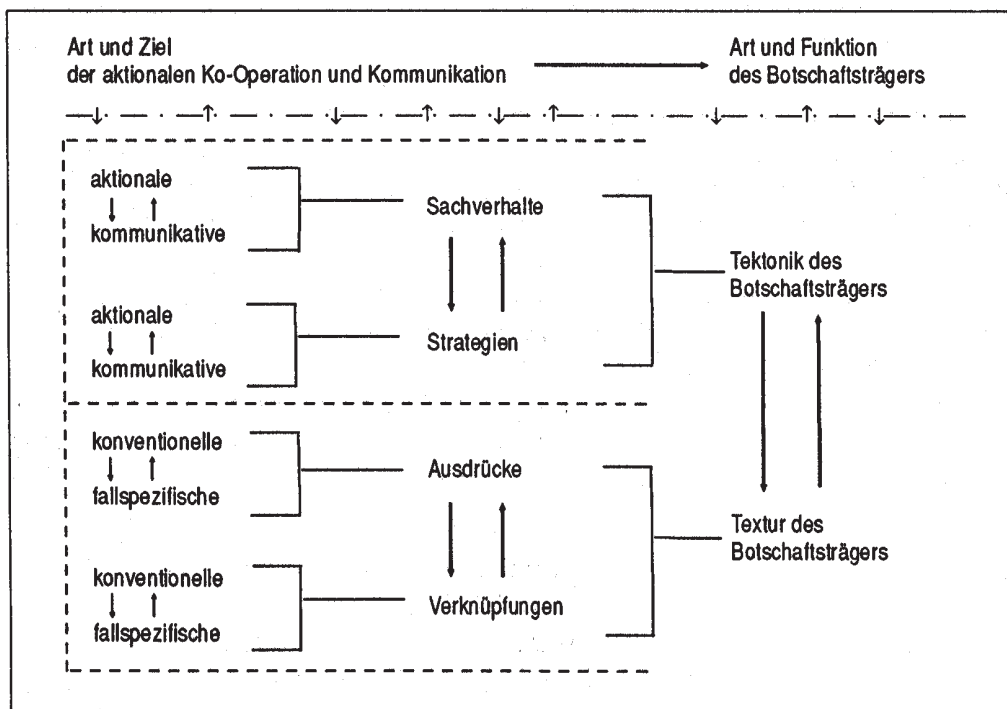


Abb. 5: Modell für Botschaftsträger-Profile mit Variablen und ihren Beziehungen (Holz-Mänttari 1993a, 312)

Funktion beurteilen können.“ (Holz-Mänttari 1984, 134f) Die visuelle Dimension wird von ihr offensichtlich als spezieller Botschaftsträger angesehen:

Durch unsere Methode, Botschaftsträger im Verbund zu behandeln, ist es möglich, Jegendorfs (1980, 7) Forderungen zu erfüllen und die visuellen Elemente in ihrer Verschränkung mit textuellen zu erfassen. Deshalb setzen wir im Gefüge-Modell für die konstituierenden Elementbündel und ihre Relationen die Benennungen 'Inhalt' = bei Texten 'Tektonik' und 'Form' = bei Texten 'Textur'. (Holz-Mänttari 1984, 77)

Dies ist freilich keine befriedigende Lösung, denn es bleibt unklar, ob Form als Anordnung der sprachlichen Zeichen gemeint ist oder als die Abbildung der sprachlichen Zeichen selbst. Typographische Elemente sind auf einer völlig anderen Ebene mit Tektonik und Textur des Textes verknüpft als z. B. der „Botschaftsträger Abbildung“, d. h. die Typographie eines Textes ist in der Regel für sich genommen noch kein Botschaftsträger, sondern wesentliche Dimension des „Botschaftsträgers Text“ – auch wenn es vorkommt, daß durch typographische Elemente dem Text Bedeutungselemente hinzugefügt werden, die nicht auf der verbalen Ebene liegen – und müßte somit als eigener Bereich, der verbale, paraverbale wie nonverbale Elemente umfaßt, im Botschaftsträgerprofil auftreten.

Von Aufbau und Struktur her zeichnet Holz-Mänttari für alle Botschaftsträger ein Botschaftsträgerprofil, bestehend einerseits aus aktionalen und kommunikativen Sachverhalten sowie aktionalen und kommunikativen Strategien, die die *Tektonik* des Botschaftsträgers bilden und andererseits aus konventionellen und fallspezifischen Ausdrücken sowie konventionellen und fallspezifischen Verknüpfungen, die die *Textur* des Botschaftsträgers bilden (vgl. Holz-Mänttari 1993, 312).

2.4.3 Das TT+T-Modell

Die Botschaft wird nach Schröder (1993) durch das komplexe Zusammenspiel aller Ebenen eines Textes in Verbindung mit anderen Botschaftsträgern sowie Zeit- und Ortsfaktoren vermittelt, wobei hinzuzufügen ist, daß nicht zuletzt dem Rezipienten als Interpret eine aktive Rolle zufällt. Unter dem Blickwinkel der professionellen Gestaltung eines Textes und des Produktes *Translat* sind vor allem die folgenden drei Textebenen als konstituierend anzusehen:

1. die funktional-kommunikative Textstruktur⁴⁹ oder „Tektonik“ (vgl. Holz-Mänttari 1984, 128:⁵⁰ „Inhaltsstruktur, bei Texten ... Tektonik“ sowie 1993a, 311: „das tragende Gerüst eines Desigtextes, seine *Tektonik*“; Schröder 1993: „inventio“ und darauf beruhend „dispositio, Diskursebene“; Groeben 1982, 234ff: „kognitive Gliederung“; Engel 1988, 103ff: Makrostruktur oder Grobgliederung des Textes, Mediostruktur und Gliederungssignale). Diese besteht in der Auswahl und Anordnung kommunikativer Teilhandlungen und bildet das argumentative Gerüst des Textes. Außerdem rechne ich die textsortentypische

Koordination hierarchisch geordneter Teiltexthe und Textteile, das Auftreten paratextueller Elemente (Vieira 1997, 112)⁵¹ etc. zur Tektonik. Hier ist translatorisch einzugreifen, wenn es sich erweist, daß eine bloße Übernahme der Tektonik in der Zielkultur nicht die Wirkung hat, die der Auftraggeber sich von seinem Text verspricht.

2. Die Gesamtheit aller verbalen Mittel, die aufgrund der Tektonik ausgewählt und angeordnet sind (lexikalische, phraseologische, syntaktische und stilistische Einheiten, Verweis- und Verknüpfungselemente, aus denen sich die Mikro- und Makrostruktur des Textes aufbaut) und die die sprachliche Gestalt des Textes ergibt. Diese nennen wir nach Holz-Mänttari „Textur“ (Holz-Mänttari 1984 und 1993; vgl. auch Schröder 1993: „elocutio, Sprachmittel“). Diese Ebene gilt als das klassische translatorische Betätigungsfeld.

3. Die dritte Ebene bildet die optische Gestalt des Textes als Resultat der Visualisierung der kommunikativen und sprachlichen (einschließlich paralingualer) Elemente durch typographische Mittel. Diese Ebene nenne ich „Textbild“ (Schopp 1993 et passim; vgl. Schröder 1993: „pronuntiatio und actio, äußere Form des Textes“). Hierfür sind auch die Bezeichnungen „Typographie“ (für rein verbale Texte) und „Layout“ (für multimediale/-modale Textverbunde – s. u.) in Gebrauch. Durch Typographie wird sowohl die Textur als auch die Tektonik des Textes sichtbar gemacht. In einigen Fällen können typographische Zeichen bedeutungskonstituierend auftreten, indem sie durch Aktivierung von kulturspezifischem Wissen kontextuell in den Gesamttext Bedeutungselemente integrieren, die so nicht verbalisiert werden müssen (→ Abb. 21).

Diese letzte Ebene fällt traditionell nicht in den translatorischen Aufgabenbereich, auch wenn dem Übersetzer im DTP-Zeitalter zunehmend diese Leistungen von Auftraggebern abverlangt werden, wie ein Blick auf den *Erhebungsbogen zur Honorarumfrage 1993/94* zeigt. Dort findet sich als zusätzlich abzurechnende Leistung der Punkt „Textlayout“ mit den beiden Alternativen „Formatierung mit Hervorhebungen, Randausgleich usw. nach Vorgabe des Kunden“ sowie „komplette DTP-Bearbeitung“ (Erhebungsbogen 1994, 16) und wird schließlich noch unter dem Punkt „Sonstiges“ der Posten „Layout-Entwurf für den Druck“ (ibid. 18) genannt. Das ist nicht weiter verwunderlich, da gewöhnlich in translatorischer Literatur die Bereiche Typographie und Layout als gleichsam selbstverständlich aufgeführt werden, ohne auf die Komplexität des dahinter stehenden professionellen Handelns einzugehen (vgl. Schopp 1995a, 61). Es dürfte aber einleuchten, daß Übersetzer ohne spezielle Schulung nicht in der Lage sind, qualitativ befriedigende Textbilder zu gestalten (vgl. Schopp 1993 et passim), denn Textbild- und Layoutgestaltung geht als professionelles Handeln weit über das hinaus, was das Schreiben als „natürliche Kulturtechnik“ umfaßt und ist nicht a priori Teil der von Ammann/Vermeer (1990, 53) postulierten translatorischen Textrezeptions- und Textproduktionskompetenz.

Welche Textebene als translationsrelevant angesehen werden muß, ist auftragspezifisch festzustellen und hängt davon ab, inwieweit z. B. bei der Konzipierung der Tektonik, der Textur und des Textbildes zielkulturspezifische Aspekte berücksichtigt worden sind:

Für die gleiche Textsorte können in verschiedenen Kulturen Unterschiede auf allen Ebenen der Vertextung (Inhalt, Diskurs, Sprachmittel, äußere Form) existieren. So unterscheiden sich z.B. deutsche und finnische Geschäftsbriefe nicht nur in sprachlicher Hinsicht (d.h. lexikalisch, syntaktisch, stilistisch) und bezüglich ihres Diskurses (Routineformeln, Anrede, metatextuelle Elemente etc.) voneinander, sondern Unterschiede lassen sich des weiteren belegen a) auf der Ebene des Inhalts (d.h. hinsichtlich der Informationsauswahl: Welche Informationen werden [explizit/implizit] gegeben/nicht gegeben? Welche Redundanz hat der Text?) und b) auf der Ebene der äußeren Form (Wie wird der Text typo- und topographisch „gestaltet“? Welche Hervorhebungstechniken werden genutzt?). (Schröder 1993, 194f)

Das heißt also, daß jeder Text und somit jede Übersetzung ein mehrdimensionales Zeichengewebe auf drei Gestaltungsebenen ist und Übersetzen so zu einem komplexen, holistischen Vertextungsprozeß wird. Nimmt man diese Ebenen als Ziel bzw. Schwerpunkt übersetzerischer Handlungen, ergeben sich für öffentliche Kommunikationsbereiche grundsätzlich drei generelle Übersetzungsklassen: *Rohübersetzung*, *publikationsreife Übersetzung* und *publikationsfertige Übersetzung*. Diese „Klassen“ nenne ich entsprechend dem Arbeitsaufwand des Übersetzers „Veredlungsstufen“ (vgl. Schopp 1995b et passim). Die Kompetenz zur Herstellung eines Translats auf einer der genannten Veredlungsstufen basiert auf dem Kompetenzprofil des Übersetzers, vor allem auf seiner Arbeitssprachenkompetenz und einer erworbenen typographischen Basis- bzw. Gestaltungskompetenz.

Ob die sprachliche und typographische Qualität einer Übersetzung auftragsgerecht und zweckdienlich ist, hängt davon ab, in welchem Kommunikationsfeld der Text zum Einsatz kommt und welcher Grad an Öffentlichkeit dem Text zugedacht ist, welchen Repräsentationswert das Publikat haben soll und wie lang

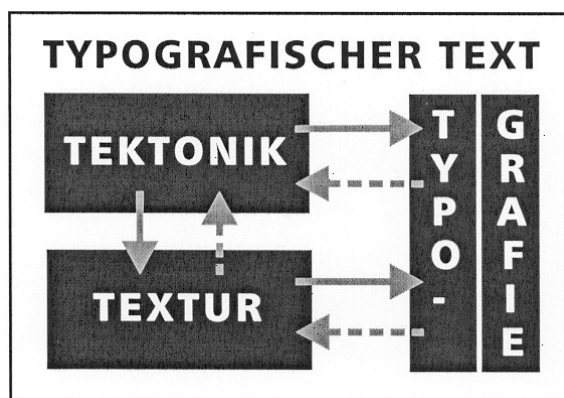


Abb. 6:
Translationsrelevante
Vertextungsebenen
(das TT+T-Modell)

dessen vorgesehene Lebensdauer angesetzt wird (→ Kap. 3.1.5). Schließlich spielt eine Rolle, ob das Translat in der Ausgangs- oder in der Zielkultur rezipiert wird.

2.4.4 Der »multimediale« bzw. »multimodale Textverbund«

In vielen Fällen ist das Produkt Text, mit dem sich der Übersetzer beschäftigt, nur ein Teil einer größeren Einheit aus z. B. visuell-verbale und bildliche Bestandteilen. Auch wenn sich das Übersetzen in erster Linie auf den verbalen Botschaftsträger beschränkt, so ist es in diesem Fall unerlässlich, daß die anderen Botschaftsträger bei der Konzeption des Zieltextes mitberücksichtigt werden:

Hinsichtlich der Realisierung von Botschaften in verschiedenen Arten von Botschaftsträgern liegt bei Translation der Schwerpunkt auf der Produktion von Texten als Botschaftsträgern im Verbund. Der Zusatz 'im Verbund' bedeutet, der Translator kennt (und muss gegebenenfalls berücksichtigen) andere Botschaftsträgerarten (Bilder, Melodien, Gesten) in ihren konstitutiven Merkmalen und ihrem Einfluss auf Texte beim Einsatz im Verbund, ohne selbst für deren Produktion kompetent sein zu müssen. (Holz-Mänttari 1984, 86)

Die Präposition vor „Verbund“ zeigt, daß Holz-Mänttari den Textbegriff auf die sprachlichen Elemente bezieht, die zusammen mit anderen Botschaftsträgern einen „Botschaftsträgerverbund“ bilden (1988a, 157).

Im Hinblick auf die beteiligten Präsentationsmedien läßt sich von *multimedialer Kommunikation* sprechen; wenn der Aspekt der an der Rezeption beteiligten Sinne im Vordergrund steht, von *multimodaler Kommunikation* (→ Kap. 2.3.3). Obwohl also streng genommen zwischen *multimodalen*, *multimedialen* und *multicodalen Verbunden* unterschieden werden kann, verwende ich im Folgenden „multimedialer Texterbund“,⁵² da hier der Herstellungsaspekt des Präsentationsmediums im Vordergrund steht. Dabei treten je nach Medium und Textsorte verschiedene Kommunikationsarten bzw. Darstellungsmedien in Interaktion auf (vgl. Abb. 7): im Fernsehen z. B. auditive, typographische, evt. pseudo-idiographische (Handschrift simulierende), ikonische (statische wie dynamische) und tonale (Musik und Klänge) Elemente, bei Drucksachen (Printmedien) vor allem typographische und ikonische Elemente, wobei taktile (Papierqualität) und olfaktorische (Gerüche) hinzutreten können (hierzu Schröder 1993, 204ff). Doch auch hier werden, bedingt durch die Fortschritte im EDV-Bereich (Digitalisierung von Handschrift zu Fonts), immer häufiger Textelemente in pseudo-idiographischer Schrift dargestellt, um dem Text und damit der Botschaft eine persönliche Note zu verleihen. Im übrigen sei hier auf die ausführliche Darstellung multimedialer Kommunikation bei Schröder (1993) verwiesen.

Andererseits sind beim multimedialen Textverbund die verschiedenen Botschaftsträger miteinander verwoben und weisen somit ein wesentliches Text-Charakteristikum auf, obwohl jedes Zeichengewebe für sich in seiner Eigenart bestehen bleibt und u. U. von verschiedenen Experten erstellt bzw. bearbeitet

wird. Der Gewebe(verbund)charakter bezieht sich lediglich auf das Zusammenwirken bei der Übermittlung der Botschaft. Es darf auch nicht übersehen werden, daß der verbale Text in einer Drucksache an sich schon mehr oder weniger komplex sein kann und u. U. aus einer Vielzahl von relativ abgeschlossenen Teiltextrn mit je eigener kommunikativer Funktion besteht wie z. B. bei einer Gebrauchs- oder Bedienungsanleitung aus einem operativen Teiltextr, in dem der Kunde in seiner Kaufentscheidung bestärkt wird, auf den dann die eigentlichen Bedienungsanleitungen folgen, die Informationen über die Handhabung des Gerätes geben (vgl. Zydatiss 1980 und 1983). Auch die Verbindung von verbalen Textelementen und ikonischen ist unterschiedlich eng, je nach Verhältnis von Text- und Bildelement. In einem Lageplan z. B. haben sowohl die Abbildung wie auch die darin integrierten Textelemente *informative* Funktion, d. h. beide können ohne das andere nicht verstanden werden. In einem Lexikon oder Bedeutungswörterbuch hat die Abbildung häufig *illustrative* Funktion – sie verdeutlicht oder veranschaulicht das im verbalen Text Dargestellte. In einem literarischen Werk haben Abbildungen oft nur *dekorative* Funktion – es besteht ein sehr loser assoziativer Zusammenhang zwischen verbalem Text und Abbildung.

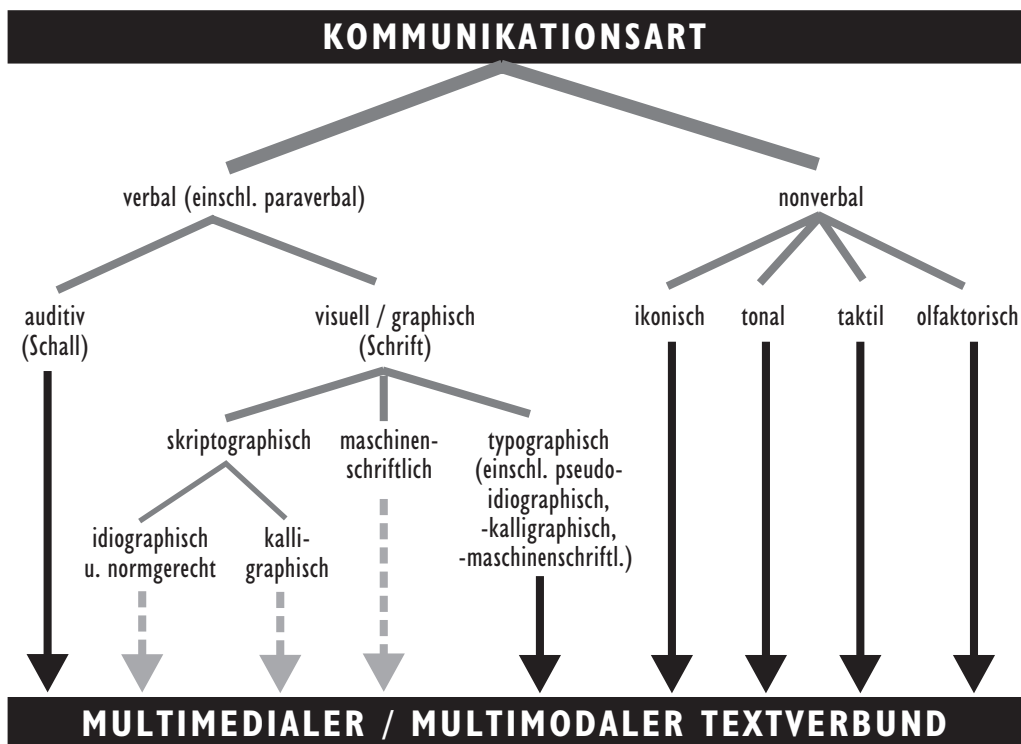


Abb. 7: Formen multimedialer und multicodaler Kommunikation (vgl. Abb. 3, die Twymans Sprachmodell von 1982 zeigt)

Der Nachteil dieses Textverbund-Begriffs liegt allerdings darin, daß die Terminologie komplexer und unanschaulicher wird und sich *Text* allzusehr von seiner Etymologie, die ja bekanntlich auf „(Stoff-)Gewebe“ zurückgeht, entfernt. Andererseits kann *Textverbund* auch als „Text im Verbund mit anderen Botschaftsträgern“ aufgefaßt werden. Das gibt die Möglichkeit auszudrücken, daß in allen Fällen immer ein verbaler Text beteiligt ist – dies ist gerade ein für Übersetzer wichtiger Aspekt.

Unter einem *multimedialen Textverbund* sei hier ein komplexes, multicodeales Zeichengewebe höherer Ordnung verstanden, bestehend aus dem *Superzeichen Text* und Zeichen anderer Abstraktionsebenen, die wie beim Verkehrsverbund mit unterschiedlichen, sich ergänzenden bzw. zuweilen konkurrierenden Mitteln zum Ziel führen. In diesem Verbund kommt dem schriftlichen Text eine Sonderrolle zu, da er in einem weiteren Zeichensystem(oid), der Typographie, dargestellt wird, während ja beim Bild im Gegensatz zum verbalen Text eine Analogiebeziehung zwischen dem Abgebildeten und der Abbildung besteht. Im Extremfall kann sogar ein Gegenstand Botschaftsträger sein wie bei Gebrauchs- und Bedienungsanleitungen sowie Etiketten und Aufklebern, wo der Text in unmittelbarem Zusammenhang mit dem beschriebenen Gegenstand rezipiert wird (man könnte von „Objekt-Text-Verbund“ sprechen). Für den Übersetzer folgt daraus, daß er für die Bearbeitung und Formulierung des verbalen Teiles der Botschaft auch die anderen Botschaftsträger (Bild, Skizze etc.) vorliegen haben muß. Der von Auftraggebern aus Unkenntnis des Translationsprozesses bzw. unsachgemäßer Auffassung vom Übersetzen oft geübten Praxis, nur die verbalen Teile eines multimedialen Textverbundes zur Verfügung zu stellen, ist vom Übersetzer durch entsprechende Vereinbarungen im Vertrag vorzubeugen.

Ein weiteres Übersetzungsproblem kann in der u. U. kulturspezifisch unterschiedlichen Gewichtung verbaler und nonverbaler Botschaftsträger bestehen:

Für den Erfolg der Kommunikation ist es von entscheidender Bedeutung, daß alle verbalen und nonverbalen Komponenten der Vertextung ein harmonisches Ganzes ergeben und hinsichtlich der beabsichtigten Wirkung nicht im Widerspruch zueinander stehen. Den „richtigen“ Kode für alle Vertextungselemente zu finden und sie adäquat zu einer funktionierenden Gesamtheit zu verbinden, scheint eines der Hauptprobleme bei der Übersetzung multimedialer Texte zu sein. (Schröder 1993, 211)

Die Herstellung eines multimedialen Textverbundes für die Medienkommunikation ist ausschließlich Sache professioneller Texter, Werbegrphiker, Mediengestalter etc., die über eine Ausbildung in Kommunikations- und Graphikdesign verfügen (vgl. Urban 1989, 11; Kroehl 1993, 274; Krebs 1994–1995). Dem Übersetzer bleibt in den meisten Fällen die Aufgabe, aufgrund einer *semiotischen Kompetenz* (vgl. Schröder 1993, 212) auf Kulturspezifisches der jeweiligen Zeichenart und -ebene hinzuweisen und für adäquate Lösungen zu sorgen.

3 Typographisches Schreiben und professionelle Textgestaltung

ÜBERSETZUNGEN, so wurde bereits betont, sind nicht einfach nur schriftliche Texte, sondern werden in den meisten Fällen mit einem hohen Grad an Öffentlichkeit für anspruchsvolle Kommunikationsaufgaben eingesetzt und daher von professionellen Textern und Graphischen Designern gestaltet. Daher ist auch die visuelle Gestalt des Publikats, in das die Übersetzung eingeht, nicht bloß optisches Beiwerk, das sich „wie von selbst“ ergibt, sondern ebenso Resultat professionellen Handelns wie die sprachliche Form von Ausgangstext und Translat.

3.1 Schreibtechnologie und Kommunikation

Im Laufe der Kulturgeschichte haben immer wieder technische Neuerungen für umfangreiche Veränderungen der Schreibkultur gesorgt. Dabei treten vor allem drei Aspekte in den Vordergrund des Interesses: (1) die Übernahme von Schreibtechnologien, die ursprünglich für öffentliche Kommunikationszwecke eingesetzt wurden, in den privaten und halbprivaten sowie halböffentlichen Kommunikationsbereich und (2) Veränderungen in der Distribution von Schreibtechnologien für bestimmte Kommunikationsbereiche und -felder sowie (3) die Professionalisierung von Handlungsmustern (vgl. Rusch 1994, 76) mit der gegenläufigen Tendenz: der „Demokratisierung“ des Gestaltungsmittels *typographische Schrift* und der „Privatisierung“ schriftlich-formaler Gestaltungsvorgänge.

3.1.1 Kommunikationsfeld, Öffentlichkeitsgrad und Kommunikationsbereich

Die Vielzahl der individuellen und institutionellen Kommunikationsakte mit ihrem sich in spezifischen Textsorten realisierenden, charakteristischen Sprachgebrauch läßt sich grob in Großbereiche einordnen. Einen solchen kommunikativen Großbereich nenne ich hier „Kommunikationsfeld“ (vgl. Fairclough 1992, zit. in Walker 2001, 7f: “Field’ defines the nature of the discourse such as advertising, academic text, legal work ...”). In den Sprach- und Translationswissenschaften wird hierfür zuweilen *Kommunikationsbereich* verwendet.¹ Mit Bezug auf die sprachlichen Charakteristika werden diese Kommunikationsfelder auch als „Funktionalstile“ bezeichnet (vgl. z. B. Götze/Hess-Lüttich 1989, 482f).

Solche Kommunikationsfelder sind z. B. Bürokommunikation (besonders mit den Textsorten der Handelskorrespondenz), Akademische Kommunikation, Technische Kommunikation (Technisches Schreiben), die journalistischen Massenmedien sowie Belletristik.

Hier sei „Kommunikationsbereich“ in der im Folgenden beschriebenen Bedeutung verwendet, wohl wissend, daß zu der bereits genannten eine Reihe weiterer Bedeutungen treten – vom konkreten, zur Kommunikation bestimmten Bereich in einem Gebäude, über den Internet- bzw. Webauftritt einer Firma bis zum abstrakten Begriff, der in die Nähe von „Kommunikationswesen“ reicht. Als entscheidendes Kriterium wird der Öffentlichkeitsgrad (vgl. Engel 1991, 120) des Kommunikationsaktes und das formelle bzw. informelle Verhältnis zwischen den Beteiligten herangezogen, da dieser ursprünglich wesentlich mit dem Einsatz bestimmter Schreibtechnologien verbunden war. Im Hinblick auf die rezeptive Situation der Kommunikationseinheiten könnte man auch von „Rezeptionsbereich“ sprechen.

Engel unterscheidet *öffentlichen*, *halböffentlichen* und *individuellen* Bezug des Textes, bei letzterem noch *privaten* vs. *offiziellen* (ibid.).² Hier seien anstelle von *individuell* und *offiziell* die Begriffe *privat* und *halbprivat* eingeführt; daraus ergeben sich folgende Kommunikationsbereiche (Tabelle 1):

1. der *private*: eine Privatperson kommuniziert in eigener Sache oder für jemanden aus ihrer Umgebung mit einer anderen Person, einer Gruppe oder sich selbst (Privatbrief, Glückwunschkarte, Tagebucheintragung, Mitteilung für den Partner etc.). Es handelt sich um Texte, deren Inhalt vorwiegend privater Natur ist und die vom Sender selbst verfaßt und visuell gestaltet werden (handschriftlich/idiographisch, maschinenschriftlich, (pseudo-)typographisch durch DTP);

Tabelle 1: Kommunikationsbereiche

Kommunikationsbereich	Kommunikator	Interpret	Beispiele für Textsorten
privat	Privatperson(en)	Privatperson(en)	Privatbrief, Tagebucheintrag
halbprivat	Privatperson(en)	Firma, Institution, Behörde	Bewerbung, Bestellung
halböffentlich	Firma, Institution, Behörde	Privatperson(en); Firma, Institution, Behörde	Arbeitszeugnis, Rundschreiben
öffentlich	Einzelperson in institutionalisierter Rolle; Firma, Institution, Behörde	mehr oder weniger inhomogene Adressatengruppe; breite Öffentlichkeit	Zeitschrift, Sachbuch, Reiseprospekt, Firmenpräsentation

2. der *halbprivate*: eine Privatperson kommuniziert in eigener Sache mit einer Institution, einem Amt, einer Firma etc. (Bewerbung, Bestellung, Reklamation etc.); auch hier können alle eben genannten Schreibtechnologien zum Einsatz kommen, wobei die Tendenz heute zum (pseudo-)typographischen Schreiben geht;

3. der *halböffentliche*, wenn eine Firma, eine Institution, ein Amt etc. mit einer Privatperson oder einem anderen Amt, einer anderen Firma etc. kommuniziert (Arbeitszeugnis, Geschäftsbrief, Anfrage etc.); die Texte wurden vor DTP maschinengeschrieben, heute meist (pseudo-)typographisch gestaltet;³

4. der *öffentliche*, wenn sich die Botschaft an einen größeren, in der Regel inhomogenen Adressatenkreis richtet. Texte für den öffentlichen Bereich mit einem Inhalt von allgemeinem Interesse, sprachlich wie visuell von einer Vielzahl von Experten gestaltet (druckschriftlich/typographisch) – im allgemeinen als *Massenkommunikation* bezeichnet.

Schriftliche Kommunikation im öffentlichen Kommunikationsbereich ist derzeit durch drei Momente gekennzeichnet:

1. Zunehmende „Privatisierung“, indem in einigen Kommunikationsfeldern immer mehr typographische Aufgaben statt von Fachleuten von (interessierten) Laien wahrgenommen werden (Bsp.: Kleinstverlage, bei denen Autoren ihre laientypographisch gestalteten Druckvorlagen veröffentlichen sowie Technisches Schreiben).

2. Unreflektierte Übernahme von Gestaltungskonventionen (und Normen) aus der Schreibtechnologie *Schreibmaschine* (z. B. in akademischer Kommunikation).

3. Arithmetische Ausrichtung der Layoutgestaltung am Computer anstelle der Berücksichtigung optischer Gesetzmäßigkeiten.

3.1.2 Schreibkultur und Schreibtechnologie

Vor Erfindung des Buchdrucks wurde – abgesehen vom monumentalen Gebrauch von Schrift auf Grabdenkmälern, Triumphbögen etc., der die Entwicklung unserer heutigen Antiquaschriften allerdings wesentlich beeinflusste – von Hand geschrieben (solche Texte kann man *skriptographisch* nennen – vgl. Embach 2000, 132): für private und eilige Aufzeichnungen *idiographisch*, für repräsentative Zwecke *kalligraphisch* durch professionelle Schreiber z. B. in den Skriptorien der Klöster.

Immer schon hat die zur Verfügung stehende Schreibtechnologie – einschließlich des Beschreibmaterials bzw. des Schriftträgers – das optische Erscheinungsbild des Textes wesentlich geprägt (→ Kap. 4.3.3). Die Bildhaftigkeit der in

Stein gehauenen oder auf Papyrus gemalten Hieroglyphen steht in starkem Kontrast zur gleichzeitigen Keilschrift, deren Zeichen in Ton gedrückt wurden; die eckige Form der Runen erinnert an die Herstellungstechnik, die Zeichen in Holztäfelchen zu ritzen; der Gänsefederkiel des Mönches im mittelalterlichen Kloster ergibt ein anderes Buchstabenbild (*Duktus⁴) als der Pinsel des chinesischen Gelehrten. Allerdings läßt sich immer auch die Tendenz nachweisen, die primär aus einer Schreibtechnologie stammende Zeichengestalt durch eine andere wiederzugeben. So imitierte Gutenberg detailgetreu die professionelle Handschrift, die in den damaligen Skriptorien üblich war, die *Textura* (vgl. Hochuli 1991, Jean 1991, Luidl 1989),⁵ während die humanistischen Gelehrten der Renaissance die ursprünglich nur in Stein gehauenen Formen der *Capitalis monumental* als Großbuchstaben (*Versalien) zusammen mit den Formen der irrtümlich für antik gehaltenen *Karolingischen Minuskel* verwendeten.

Der zunehmende Bedarf an Schriftverkehr und die Einführung der spitzen Stahlfeder als Schreibinstrument führte zur Entwicklung bestimmter Schriftstile in den Kanzleien, die ihrerseits wieder das Entstehen von Druckschriften in einem bestimmten Duktus zur Folge hatten (z. B. die *Kurrentschrift*, die *Kanzleischrift*, die *Sütterlin-Schrift* u. a., vgl. Süß 1991). Diese wurden abgelöst durch die Schreibmaschine mit ihren technisch bedingten gleich breiten Buchstabenbildern einer *Courier*, *Pica* etc., die dann den ersten Textverarbeitungssystemen im Computer als Vorlage dienten. Mit der Möglichkeit der Darstellung von Proportionalschrift auf dem Bildschirm (WYSIWYG) und im Drucker erfolgte die Verbreitung von typographischen Schriften des graphischen Gewerbes

Tabelle 2: Öffentlichkeitsgrad von Kommunikationsbereichen und Schreibtechnologie in der Vor-DTP-Ära

	Kommunikationsbereich			
	privat	halbprivat	halböffentlich	öffentlich
Schreibtechnik	Handschrift (Schreibmaschine)	(Handschrift) Schreibmaschine	Schreibmaschine	Bleisatz, Licht-/Fotosatz (Computersatz)
Schreibprinzip	idiographisch normgerecht kalligraphisch	maschinenschriftlich	maschinenschriftlich (pseudo-idiographisch)	typographisch (pseudo-idiographisch; pseudo-kalligraphisch)
Schriftträger	Papier	Papier (Stein, Metall, Holz)	Papier	Papier (Plastik, Stein, Metall)
Präsentationsform	Handschrift (Maschinenschrift)	Maschinenschrift	Maschinenschrift	Typographische Schrift

durch DTP. Die Einführung einer technischen Neuerung bedeutete nicht unbedingt eine qualitative Verbesserung des Textbildes. So ist heute zu beobachten, wie eine Flut von pseudo- und semitypographischen Texten den Lesemarkt überschwemmt (vgl. hierzu die Artikelreihe zum Graphikdesign von Krebs 1994-95).

Der durch Gutenbergs Erfindung eingeleitete Übergang von der Skriptographie zur Typographie hat aber weitere Konsequenzen: Entstand beim manuellen Schreiben nur ein einziges Textexemplar, das bei Bedarf durch Abschreiben mühsam vervielfältigt wurde, war es bei der Schreibmaschine schon möglich, durch einen einzigen Schreibgang mehrere Textexemplare in Form von – allerdings mit jedem zusätzlichen Exemplar immer schlechter lesbaren – Durchschlägen anzufertigen. Der Buchdruck schließlich ermöglichte die Herstellung von großen Mengen identischer Textexemplare. Die Folgen für die Gesellschaft sind hinreichend bekannt – nicht umsonst wurde Johannes Gutenberg ein halbes Jahrtausend nach seiner Erfindung zum “Man of the Millennium” ernannt. Mit den ersten Textverarbeitungsprogrammen übernahm der Computer in vielen Berufen die Stelle der Schreibmaschine, indem er deren Schriftbild kopierte. DTP schließlich machte typographische Schrift der breiten Öffentlichkeit zugänglich („Demokratisierung von Schrift“; vgl. z. B. Rösner/ Kroh 1996, 166; Wehde 2000, 8) und führte zu einer völlig veränderten Schreibkultur: Typographie wird nun als allgemeine Schreibtechnik zum weitverbreiteten Bildungsgut, zur Kulturtechnik („Typografisches Schreiben“). Damit folgt der durch die Einführung des Papiers möglichen Entprofessionalisierung des Schreibens im Mittelalter (vgl. Assmann 1994, 8) die „Entprofessionalisierung der Typographie“ Ende des 20. Jahrhunderts.

Tabelle 3: Kommunikationsbereiche und Schreibtechnologie seit Einführung von DTP

	Kommunikationsbereich			
	privat	halbprivat	halböffentlich	öffentlich
Schreibtechnik	DTP ₁	DTP ₁	DTP ₁	DTP ₂ (Computersatz)
Schreibprinzip	typographisch (pseudo-idiographisch; pseudo-kalligraphisch ...)	typographisch	typographisch	typographisch
Schriftträger	Papier	Papier (Stein, Metall, Holz)	Papier	Papier (Plastik, Stein, Metall ...)
Präsentationsform	Typographische Schrift (Handschrift)	Typographische Schrift (Maschinenschrift)	Typographische Schrift (Maschinenschrift)	Typographische Schrift

3.1.3 Integrierte und kooperative Textgestaltung

Da Schreiben im Gegensatz zum Sprechen keine natürliche kommunikative Tätigkeit ist, sondern eine Kulturtechnik, kann es nicht verwundern, daß es im Bereich der visuellen Textgestaltung (*Textbildgestaltung*) schon relativ früh und stärker als im Bereich der sprachlichen Textgestaltung zu einer Spezialisierung und Professionalisierung gekommen ist (vgl. Hunziker 1988, 44f) und eine Reihe von spezifischen Berufen entstanden sind. Das Gestalten eines Textes bzw. „Publikats“ in Kommunikationsfeldern mit hohem Öffentlichkeitsgrad war vor der Einführung von DTP oft „kooperatives Gestalten“ mehrerer Textexperten – und so ist es auch weiterhin geblieben. Das heißt, daß am Endprodukt *professionell gestalteter schriftkonstituierter Text* heute zumindest drei Rollen beteiligt sind: der Auftraggeber (*Textinitiator*), der *Texter* (intrakulturell) bzw. *Übersetzer* (interkulturell) sowie der *Textbildgestalter*, jener Experte, der dem Text seine visuelle Gestalt gibt. Dieser kann sich je nach Umständen *Schriftsetzer*, *Typograph*, *Graphischer Designer* oder *Mediendesigner/-gestalter* nennen. Dies gilt um so stärker, je höher der Grad an Öffentlichkeit ist, an die sich der Text richtet (→ Kap. 3.1.4).

Abb. 8 zeigt (von oben nach unten) in vereinfachter Form den Weg von der Erfindung der Schrift über die Erfindung des Buchdrucks mit weiterer Spezialisierung bis in unsere Tage, in denen die Existenz von Computern und Desktop-Publishing-Software wieder zu einer Verbindung der Rollen des „Textformgestalters“ und „Textbildgestalters“ geführt hat und so prinzipiell ein „integriertes Gestalten“ ermöglicht.

Letztes gilt allerdings nur bedingt, da die fortschreitende Spezialisierung im graphischen Gewerbe mit einer Erweiterung von Fachwissen und Fachkompetenz verbunden war, die im Bereich der öffentlichen schriftlichen Kommunikation das Textbild des typographischen Textes bestimmten und die heute geltenden Konventionen schufen. Zwar ist ein Teil des Know-hows der Setzer u. a. Angehöriger des graphischen Gewerbes in die Software eingegangen, der größere Teil jedoch ist dem Laien und Software-Benutzer nicht ohne weiteres zugänglich. So scheint sich die Vorstellung, daß Textformgestaltung und Textbildgestaltung auf ideale Weise von einer Person vorgenommen werden kann, nur in sehr begrenzten Fällen und unter günstigen Voraussetzungen zu verwirklichen – es zeichnet sich bereits eine neue Spezialisierung und Differenzierung ab.

Das Verschwinden des Schriftsetzerberufes und die Wahrnehmung der visuellen Gestaltung und Bearbeitung eines Textes durch typographisch wenig oder ungeschultes Personal, hat in einigen Kommunikationsfeldern (z. B. beim *Technischen Schreiben*)⁶ zu einem spürbaren Verlust an visueller Textqualität geführt, der von Fachleuten mit Besorgnis registriert wird:

Kun latojat eivät enää ole kääntämässä käsikirjoituksia typografiselle merkkikielelle painokelpoisiksi ladelmiksi, on julkaistun kirjoituksen typografinen asu ratkaisevasti köyhtynyt. (Hinkka 2000a; vgl. Krebs 1995b, 64⁷)

Nachdem Manuskripte nicht mehr von Setzern in typographischer Zeichensprache in einen druckfertigen Satz übersetzt werden, ist die typographische Gestalt der veröffentlichten Texte auf umfassende Weise verarmt. [Übersetzung: JS]

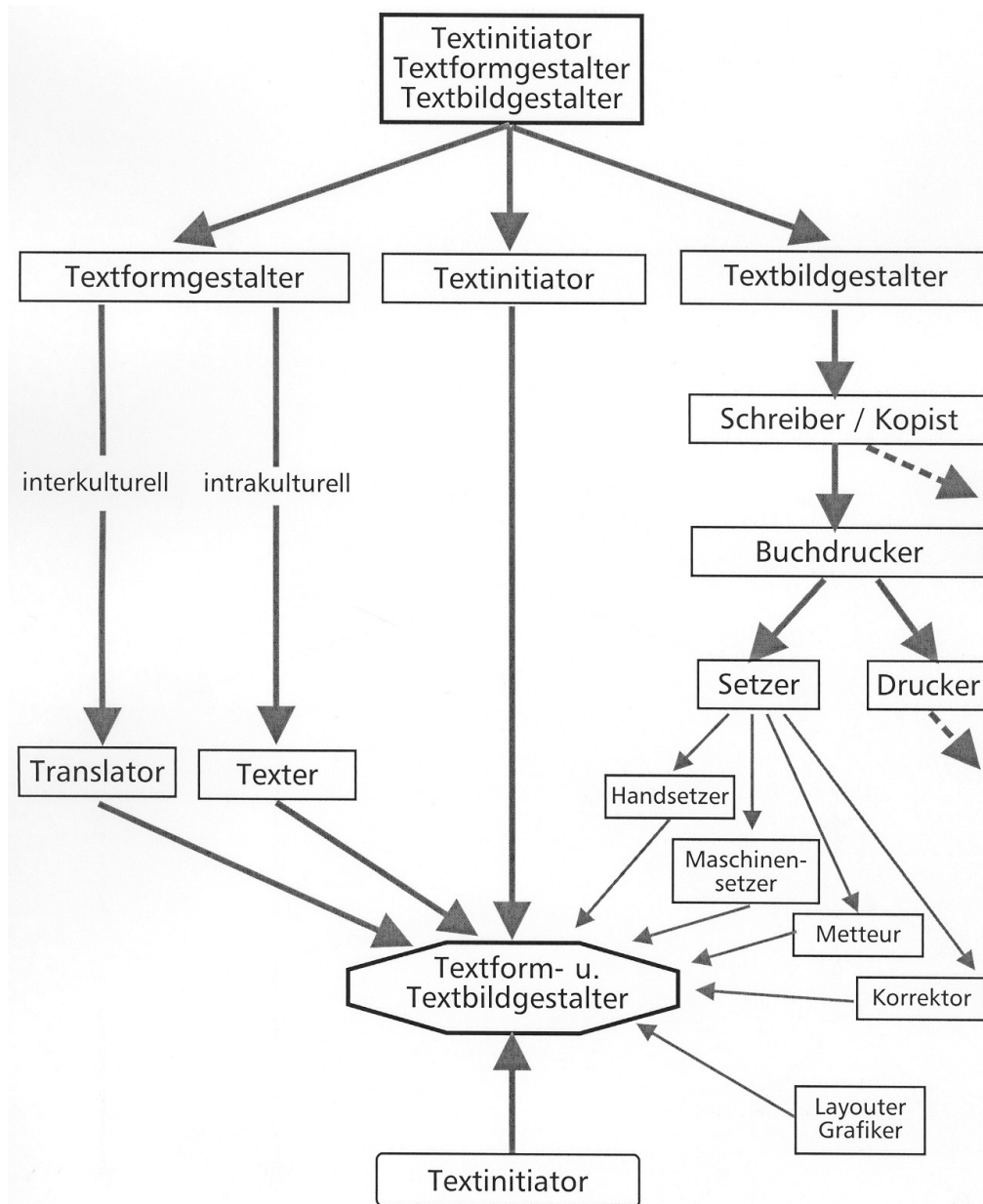


Abb. 8: Integrierte Textgestaltung mittels DTP (links) im Vergleich zum traditionellen Buchdruck (rechts)

Die Vorstellung, mit der entsprechenden Software könne jedermann professionell Texte gestalten, hat sich – wie vorauszusehen war – als Illusion erwiesen. Zwar sind im graphischen Bereich eine Reihe alter Berufe verschwunden, doch treten neue an ihre Stelle, die der Tendenz zur Multimedialität Rechnung tragen, Berufe wie Mediendesigner und Kommunikationsdesigner.⁸ Allerdings hat hier eine Verschiebung in der Aufgabengewichtung stattgefunden. Entsprechend der Multimedialität bzw. -modalität der Produkte und der Komplexität der Software bilden Fächer wie Typographie und Layoutgestaltung (bei der Schriftsetzerausbildung ein Schwerpunkt) einen relativ kleinen Teil der gesamten Ausbildung. Daraus resultiert auch bei professionell gestalteten Publikaten – wie Fachleute alten Schlages empirisch feststellen können – ein typographischer Qualitätsverlust.

Werden an die sprachliche und visuelle Gestaltung eines Publikats hohe Qualitätsansprüche gestellt, gilt auch weiterhin das Prinzip der „kooperativen Gestaltung“, d. h. Graphikdesign ist oft Teamarbeit (vgl. Brusila 2002, 83) – das Übersetzen graphisch gestalteter Texte setzt damit in vielen Fällen Teamarbeit auf mehreren Ebenen voraus.

In den meisten, besonders den für die Ausgangstext-Analyse entwickelten Modellen des Übersetzungsprozesses wird der arbeitsteilige Textgestaltungsprozeß nicht gebührend berücksichtigt bzw. als allzu selbstverständlich vorausgesetzt. Nur Nord⁹ geht ausdrücklich auf die visuelle Gestalt gedruckter Texte ein und erwähnt in ihrem ausführlichen Analysemodell den professionellen Beitrag zur Textbildgestaltung:

Hier ist allerdings zu berücksichtigen, daß diese Art von [typographischem; JS] Gestaltungsmittel nicht in jedem Fall auf eine Senderintention zurückgehen muß – Verleger, Lektoren, Setzer etc. können unter Umständen darauf Einfluß nehmen. Für die Wirkung auf den Rezipienten spielt dieser Gesichtspunkt jedoch keine erhebliche Rolle, so daß der Translator für einen Skopos der „Wirkungsäquivalenz“ alle Arten von non-verbalen Elementen bei der Analyse berücksichtigen muß. (Nord 1991, 125)

Freilich ist hier die Korrektur angebracht, daß das Textbild von Publikaten in der Regel professionell gestaltet und selten ausschließlich vom Autor oder Auftraggeber des Textes bestimmt wird. Aus diesem Grund wird damit zu rechnen sein, daß sich bei der Übersetzung je nach Herstellungsland des Publikats kulturspezifische Gestaltungsweisen bemerkbar machen (→Kap. 10), die in der Zielkultur keine adäquate Wirkung erzielen bzw. sogar als Verstoß gegen Konventionen aufgefaßt werden – „einen ‚Ausländerbonus‘ gibt es in der schriftlichen Kommunikation nicht“ (Müntzel/Tiittula 1995, 254).

3.1.4 Drucksache und Publikat

Typographisch gestaltete Texte treten heute nicht mehr nur in den traditionellen Printmedien auf, sondern werden in zunehmendem Maße als Teil von multimedialen „Neuen Medien“ (vgl. z. B. Dyson 1994, Thomä 1994) elektronisch verbreitet und rezipiert; hierzu zählen in erster Linie die Onlinepräsenz von Internet- bzw. Web-Auftritten, sowie die transportablen Medien CD-ROM und DVD.

Angesichts dieser Entwicklung kann man nicht mehr nur von *Drucksachen* oder *Druck-Erzeugnissen* sprechen, sondern es besteht der Bedarf für einen Oberbegriff. Ich schlage dafür – analog zu Translat – die Benennung „Publikat“ vor.¹⁰ Das kennzeichnende Merkmal besteht darin, daß hier ein Text in typographischer Gestalt über ein physisches Medium der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird – gleichgültig, ob in traditioneller Form als Printmedium oder als „Neues Medium“ in elektronisch-digitaler Form. Selbstverständlich können Publikate neben visuell-verbalelementen noch weitere, nonverbale Botschaftsträger wie Bild und Ton umfassen (→ Kap. 3.2.8: „Crossmedia-Publishing“).

3.1.5 Typographische Präsentationsform und Qualitätsparameter

Schon in den frühen Hochkulturen finden sich Fälle, daß für die Niederschrift bestimmter „Prestigetexte“ (Dobelhofer 1993, 143) andere Schriftformen verwendet wurden als für Alltagstexte. So existierte im ägyptischen Reich neben den als Monumentalschrift verwendeten *Hieroglyphen* die von diesen zunächst als Profanschrift für Alltagskommunikation abgeleitete *hieratische Schrift*, die dann von der Priesterkaste als Buchschrift verwendet wurde, während die kursiv-ähnliche *demotische Schrift* die Rolle der Profanschrift übernahm (vgl. Jensen 1969, 62f sowie Doblhofer 1993, 72). Auch im antiken Rom existierten für unterschiedliche Schreibanlässe grundverschiedene Schriften: Die *Capitalis monumentalis* wurde für repräsentative Texte, die das gesamte Staatswesen betrafen, sorgfältig in Stein gehauen, wobei sogar wie bei der Trajanssäule die durch die Größe der Monumente bedingte, unterschiedliche Leseentfernung durch eine nach oben zunehmende Buchstabengröße optisch ausgeglichen wurde (vgl. Tschichold 1952/1965, 227). Die zweite Schrift war die mit steil gehaltenem Pinsel geschriebene *Scriptura actuaria*, verwendet für flüchtige Aufschriften, gelegentlich auch für Bronze- oder Steininschriften; ihr Pendant, die *Capitalis rustica*¹¹ wurde als Buchschrift mit steil gehaltener Rohr- oder Kielfederkante auf Papyrus oder Pergament geschrieben (vgl. Hochuli 1991, 16). Im Alltag setzte man die schnell zu schreibende *Majuskelskursive*, auch *Ältere römische Kursive*, als Gebrauchsschrift für Briefe, Rechnungen, Kaufverträge etc. ein (ibid. 20). Von grundsätzlich anderer Art ist der funktionale Einsatz der drei japanischen Schriften *Kanji*, *Hiragana* und *Katakana* (vgl. Harms 1992, 323).

Bis zur Einführung von DTP Mitte der 80er Jahre wurden Handschrift, Maschinschrift und typographischer Schrift unterschiedliche „Autorität“ (vgl. Walker 2001, 37ff) zugesprochen – zumindest wurden sie in unterschiedlichen Kommunikationsfeldern textsortenspezifisch eingesetzt. Je repräsentativer (und teurer) das Publikat war, je breiter der Rezipientenkreis, desto höhere Ansprüche wurden an die Gestaltung und ihre handwerkliche Ausführung gestellt, und desto höher waren die Anforderungen an sprachliche und orthotypographische Korrektheit (die prinzipiell allerdings immer angestrebt wurde). Es ist alte Handwerks- und Künstlertradition, daß für anspruchsvollere, repräsentativere Arbeiten nach Möglichkeit beauftragt wird, wer über den höchsten Qualifikationsgrad und die besten (materiellen wie ideellen) Ressourcen verfügt. Im typographischen Bereich war das bis zur Einführung von Desktop-Publishing nicht anders: Der gestalterische (und materielle) Aufwand und die Ausstattung der Druck-Erzeugnisse sowie die sprachliche und orthotypographische Korrektheit korrelierte vor allem mit der dem Produkt zgedachten Lebensdauer und seinem Repräsentationswert. Erst durch die von DTP ermöglichte Etablierung typographischer Laien in der Druckvorstufe kam es (vorübergehend?) in einigen Kommunikationsfeldern zu einer Mißachtung dieses Grundsatzes bzw. zur Konkurrenz laientypographischer und professionell gestalteter typographischer Produkte.

Das Bedingungsgeflecht, das der sprachlichen und visuellen Qualität eines Publikats zugrundeliegt – von der dann u. U. ein mehr oder weniger hohes Maß an Autorität abgeleitet wird –, läßt sich teilweise aus Abb. 9 ablesen. Mit dem Fokus auf eine Klassifikation des Sprachgebrauchs zitiert Walker (2001, 43) eine Tabelle, die unter den Polen *informell* und *formell* verschiedene Merkmale zu den

	informal	formal
method of production	unplanned/spontaneous hastily executed/little effort	carefully planned slowly executed/strenuous
materials	whatever is at hand	specialised substrate which may be difficult to obtain
cost	cheap	expensive
level of skill	negligible	high
language	colloquial	standardised
transitoriness	ephemeral	long lasting/permanent

Abb. 9: Dimensionen zur Klassifizierung des Sprachgebrauchs, basierend auf Hudson (1984), in Graddoll/Cheshire/Swann (1994) – zit. in Walker (2001, 43)

Herstellungsparametern einer Drucksache (Produktionsart, Trägermaterial, Herstellungskosten) und Eigenschaften des enthaltenen „Sprachprodukts“ (Sprachebene) sowie der Lebensdauer des Publikats aufführt.

Stellt man allerdings das Publikat selbst in den Fokus, dann sind eine Reihe weiterer Faktoren aufzuzählen, die sein Qualitätsniveau bestimmen. Es geht ja nicht allein um die Klassifikation der Sprachverwendungssituationen, sondern um die Eigenschaften, die das einen Text (meist im Verbund mit anderen Botschaftsträgern) enthaltende Publikat aufweisen muß, wenn es als Kommunikationsmedium funktionieren soll.

Was ist nun entscheidend dafür, welche sprachliche, visuelle und materielle Qualität ein Publikat haben soll? Wonach richtet sich dessen *Präsentationsform* und *-niveau*? Wann ist eine anspruchslose, auf der Basis der *Kulturtechnik Typographie* vorgenommene Gestaltung ausreichend, wann wird ein anspruchsvolles, professionell gestaltetes Publikat erwartet? Die Antworten darauf zeigen selbstverständlich nur Tendenzen auf, von denen es im Einzelfall situationsbedingt zu Abweichungen kommen kann. Die aufgeführten Qualitätsparameter hängen mehr oder weniger vom Präsentationsniveau des Publikats ab und bedingen dessen sprachlichen sowie visuellen Gestaltungsgrad (Abb. 10).

Setzen wir voraus, daß jedes Publikat in der Regel zwar die primäre Funktion hat, anhand verbaler und nonverbaler Elemente eine Botschaft zu vermitteln, sekundär aber auch weitere Funktionen ausüben kann. Eine dieser Funktionen sei hier als *Repräsentationswert* (auch: *Prestigewert*)¹² bezeichnet. Das Publikat dient mit seiner Aufmachung als „Visitenkarte“ des Unternehmens, der Institution etc., die als Kommunikator auftritt; es wird ihm vom Rezipienten eine – in erster Linie emotional begründete – Abbildungsrelation zugewiesen, durch die er sich ein Bild vom Kommunikator, seinen Verhältnissen, seiner Zuverlässigkeit etc. schafft, wie dies z. B. bei Geschäftsberichten der Fall ist, die ja oft in mehreren Sprachen in identischem Layout herausgegeben werden (vgl. Hinkka 2000b).

Als *Lebens-* und *aktive Nutzungsdauer* (kurzlebig vs. langlebig bzw. permanent) eines Publikats – man könnte auch von seiner *Gebrauchsdauer* bzw. seinem *aktiven Gebrauchswert* sprechen – kommt vor allem *kurzfristig*, *mittelfristig* und *langfristig* in Frage. Kurzfristig genutzte Publikate (bzw. Übersetzungsprodukte) dienen in erster Linie der schnellen Information und sind in der Regel „Wegwerfprodukte“, daher sind die Anforderungen an Sprache und Layout/Typographie nicht allzu hoch; in vielen Translationskulturen akzeptiert man in diesem Fall auch die von B-Sprachen-Übersetzern hergestellten Texte. Mittelfristige Nutzung liegt dann vor, wenn der Text und das Layout in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen erneuert bzw. aktualisiert werden (z. B. Geschäftsberichte, Fremdenverkehrsprospekte). Solche Publikate können bereits einen relativ hohen Repräsentationswert haben, was sich in der Regel schon an der anspruchsvollen äußeren Aufmachung zeigt (gestrichenes Papier, Mehrfarben-

druck und sorgfältig ausgearbeitete, handwerklich korrekte Typographie). Ein Spezialfall sind Texte auf Monumenten und Gedenktafeln, die zwar unikale Publikate darstellen, in der Regel aber typographische Schrift verwenden. Es sollte eine Selbstverständlichkeit sein, daß aufgrund der ständigen öffentlichen Präsenz und des „Ewigkeitswertes“ sowie des hohen materiellen Wertes eines solchen Publikats höchste Ansprüche an die sprachliche und visuelle Qualität gestellt werden.

Der *Öffentlichkeits-* bzw. *Verbreitungsgrad* kann ebenfalls als Qualitätsparameter gelten, da Texte in der Öffentlichkeit stets musterbildend für Schreibkonventionen wirken. Dies läßt sich beispielsweise an der zunehmenden Verwendung des »ß« zwischen Versalbuchstaben feststellen (vgl. Bsp. 34 in Kap. 5.5.2). Der Grad an Öffentlichkeit kann von lokaler Verbreitung über regionaler, nationaler, internationaler bis globaler reichen (letzteres stets im Internet; man kann allerdings in den meisten Fällen vom Paradox der „globalen Privatheit“ sprechen). Daß zunehmend Texte, die für die private Rezeption bestimmt sind, im Habitus von Massendrucksachen auftreten, und umgekehrt Massendrucksachen einen privaten, individuellen Eindruck zu erwecken versuchen (Abb. 11) ist eine der Folgeerscheinungen von DTP.

Ein weiteres Kriterium ist der *materielle Aufwand*, der für den Herstellungsprozeß sowie im Hinblick auf die Ausstattung des Publikats betrieben wird. Ein

1. Qualitätsparameter		
Repräsentationswert	gering	hoch
Lebens- und Nutzungsdauer	kurz	lang
Öffentlichkeitsgrad	begrenzt	breit
Materieller Aufwand u. Wert	billig	teuer
2. Präsentationsniveau:		
	niedrig/anspruchlos	hoch/anspruchsvoll
3. Gestaltungsgrad		
sprachlich	niedrig	hoch
visuell	laientypographisch	professionell

Abb. 10: Qualitätsparameter des Publikats

Flugblatt mit hohem Informationswert und kurzer Lebensdauer wird möglichst billig produziert, während Ausstellungskataloge, Kunstzeitschriften, Prachtbände, Geschäftsberichte u. ä. sorgfältig gestaltet und aufwendig ausgestattet werden.

Was den *aktuellen Informationswert* eines Publikats betrifft, so ist er meist mit einer kurzen Lebensdauer und einem begrenzten Öffentlichkeitsgrad verbunden (z. B. Pressemitteilungen) und kann daher durchaus in einem umgekehrten Verhältnis zur sprachlichen und visuellen Qualität stehen, obwohl diese nach Möglichkeit angestrebt werden.

Aufgrund der eben angestellten Überlegungen läßt sich folgendes „Korrelationsaxiom“ formulieren:

■ Sprachliche und visuelle Qualität eines Textes und seines Publikats korrelieren mit seinem Repräsentationswert, seiner Lebensdauer, seinem Öffentlichkeitsgrad sowie seinem materiellen Wert.

Dabei kann grundsätzlich von einer Kongruenz zwischen sprachlicher und visueller Gestaltung ausgegangen werden: Je repräsentativer das Publikat ist, je länger es genutzt wird, je aufwendiger es ausgestattet wurde, desto höheren Gestaltungs- und Qualitätsansprüchen im verbalen wie im visuellen Bereich muß es genügen¹³ (→ Kap. 6.1.2: „Akzeptanzschwelle“).

3.2 Desktop-Publishing – ein neues Werkzeug verändert die Schreibkultur

Das von Marshal McLuhan in den 60er Jahren etwas voreilig heraufbeschworene „Ende der Gutenberg-Galaxis“ steht noch aus. Die „Demokratisierung der Typographie“ (Willberg 2000, 287) scheint gerade das Gegenteil zu bewirken: Durch den Computer und seine Verwendung als Schreib- und Lesetechnologie wird das Erbe Gutenbergs weiter gepflegt (wenn auch geteilt in eine Laien- und eine Expertenvariante):

Certainly a computer is an instrument by means of which one can produce and edit images, certainly instructions are provided by means of icons; but it is equally certain that the computer has become, first of all, an alphabetic instrument. On its screen there run words, lines, and in order to use a computer you must be able to write and to read. [...] In this sense one can say that the computer made us to return to a Gutenberg Galaxy. (Eco 1996, part II)

Es ist anzunehmen, daß die neuen digitalen Medien die bisher bestehenden (z. B. das Buch) nicht verdrängen, sondern in ein komplementäres Verhältnis zu ihnen treten, wie bisher ja auch occasional-ereignisfixierte Ad-hoc-Medien und periodisch erscheinende Print-Medien neben kontinuierlich sendenden Rundfunk-Medien existierten (vgl. Sandbothe/Zimmerli 1994, XIII). Diese komplementäre

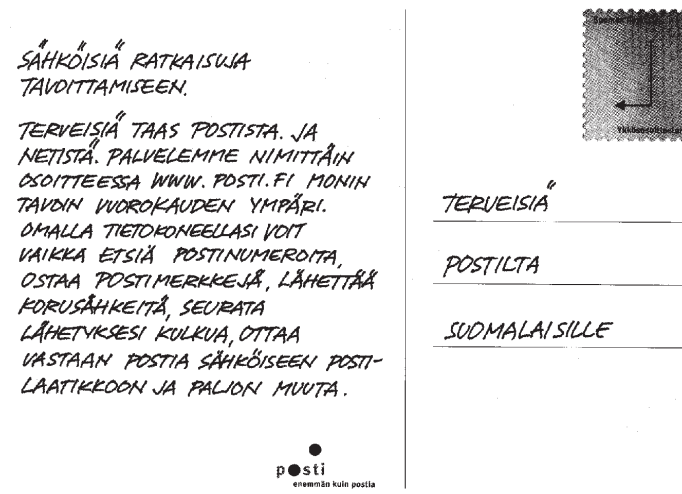
Funktion wird von den einzelnen Medien als Institution selbst in Anspruch genommen und praktiziert: So gut wie jede Fernsehanstalt gibt auch Bücher und Zeitschriften heraus und ist im Web präsent.

Dennoch hat kaum ein Werkzeug in den letzten Jahren unsere Schreibkultur und damit auch die translatorische Arbeit mehr beeinflusst als der Computer. Dies gilt in besonderem Umfang für die visuelle Textgestaltung mittels Desktop-Publishing (en Desktop Publishing, abgekürzt DTP), denn sie vermischt Merkmale von Textverarbeitung (d. h. Maschinenschreiben) und Buchdruck (d. h. professioneller Typographie), verwischt die Grenzen zwischen privatem, halb-öffentlichem und öffentlichem Kommunikationsbereich und verändert Schreibkonventionen, oft nicht zuletzt aufgrund laienhafter Mißverständnisse über die Funktion typographischer Parameter und der unreflektierten Übernahme von Gestaltungskonventionen der Schreibtechnologie Schreibmaschine in die Schreibtechnologie Desktop-Publishing (vgl. Walker 2001, 36f).

3.2.1 Was heißt Desktop-Publishing?

Unter Desktop-Publishing ist eine aus den USA stammende Schreibtechnologie zu verstehen, die wörtlich mit „Publizieren am Schreibtisch“ erklärt werden kann. Sie hat sich seit etwa Mitte der 80er Jahre als Weiterentwicklung der klassischen Textverarbeitung¹⁴ und Qualitätsalternative zu deren Schreibmaschinen-Orientierung etabliert und in der Zwischenzeit diese bereits weitestgehend ersetzt. Das in diesem Zusammenhang am häufigsten zitierte Schlagwort ist „Wysiwyg“ (*What you see is what you get*), das allerdings nur in Bezug auf die Textverarbeitung voll zutrifft, da sich dort das Textbild am Bildschirm und das im Ausdruck radikal unterscheiden konnte.

Abb. 11:
Pseudohandschriftliche
Massendrucksache
der finnischen Post
aus dem Jahr 2003
(man beachte,
daß der gesamte Text
in Versalien
gesetzt wurde)



Die Möglichkeit der Darstellung von Proportionalschrift (typographischer Schrift) führte zur Illusion, daß nun jedermann über die Gestaltungsmöglichkeiten der professionellen Satztechnologien verfügen konnte, wie der folgende Definitionsversuch aus den 90er Jahren zeigt:

Desktop Publishing ist die Erstellung von Druckerzeugnissen und Druckvorlagen mit Hilfe eines PC und eines Laserdruckers. Satz und Layout aller Druckseiten werden direkt am Bildschirm durchgeführt, wobei die Seite am Bildschirm schon annähernd so aussieht, wie später im Druck. Layout und typografische Gestaltung sollten dabei dieselben Möglichkeiten bieten,[sic] wie der "normale" Hand- oder Fotosatz. (Kropac 1996)

Abgesehen davon, daß diese Definition heute auch die elektronisch-digitalen Publikationsformen mit einschließen müßte, ist sie in dem Sinne ehrlich, daß sie zwar die potentiellen Möglichkeiten zur professionellen Gestaltung anspricht, eine solche aber nicht als selbstverständlich voraussetzt (wie es die DTP-Werbung getan hat und es mancherorts – nicht zuletzt an translatorischen Ausbildungsinstituten – geglaubt wird). Denn zwar bieten DTP-Programme dieselben Möglichkeiten wie ursprünglich der Fotosatz – und darüberhinaus einige mehr, so daß sie letzteren so gut wie verdrängt haben und es sinnvoll scheint, nur noch von Computer- oder Digitalsatz zu sprechen –, doch macht Zahl und Umfang der Möglichkeiten nur einen Teil des professionellen Gestaltens aus, indem es Werkzeug und Arbeitsmittel zur Verfügung stellt. Der wesentlichere Teil besteht im gestalterischen Können desjenigen, der die Software einsetzt.

Durch DTP wird also am Schreib- oder Computertisch ein Text bzw. eine Publikation visuell so gestaltet, wie er später dem Rezipienten vorliegt („integriertes Gestalten“). Somit bestimmt und kontrolliert ein und dieselbe Person den Werdegang eines Textes vom Konzept bis zur Druckvorlage bzw. dem elektronischen Publikationsmoment:

Der DTP-Anwender ist Autor, Lektor, Korrektor, Schriftsetzer, Graphiker und Layouter in einer Person. Er entwickelt eine Publikation quasi «aus einer Hand», während bei herkömmlichen Verfahren die unterschiedlichen Aufgaben von verschiedenen Personen erledigt werden müssen. Abstimmungs- und Kommunikationsprobleme sowie Zeitverluste kann sich der DTP-Anwender ersparen. (Monka/Voß 1995, 362)

Das ist das Revolutionäre an DTP. Gleichzeitig birgt dieser Umstand aber eine Reihe von Nachteilen. Denn es entfällt zwar die Neuerfassung des Textes und visuelle Ausgestaltung durch Fachleute des graphischen Gewerbes, es entfällt aber auch die Kontrolle durch den „neutralen“ Rezipienten und das Fachwissen der Experten (s. u.), das nur zu einem geringen Teil durch die Software selbst repräsentiert ist. Dieser Widerspruch hat vor allem in den Kommunikationsbereichen, in denen die visuelle Textgestaltung für öffentliche Kommunikations-

zwecke vorwiegend von Laien wahrgenommen wird, zu einer Reduzierung visueller Qualität der Texte geführt. Daraus leiten Fachleute die berechnete Forderung ab, Typographie in jede Art von Schreibunterricht zu integrieren, was hier an einem finnischen Beispiel gezeigt werden soll:

Typographische Qualität kann nicht mehr allein auf den Schultern einer einzigen Berufsgruppe ruhen. Texte werden von so vielen produziert, in so vielen Medien, in so vielen Sprachen, daß die Beherrschung des typographischen Zeichenrepertoires ein natürlicher Teil der Schreibkunst und Sprachkenntnisse eines jeden sein sollte. Bei der lebhaften öffentlichen Diskussion der letzten Tage über die Lese- und Schreibfertigkeiten der Finnen scheint – allem Gerede über die Neuen Medien zum Trotz – vergessen worden zu sein, daß der Computer der Schreibstift unserer Zeit und Typographie die Handschrift der Gegenwart ist. Der typographische Ausdruck sollte zum schriftlichen wie sprachlichen Grundunterricht gehören. Nur so können wir die geschriebene Sprache in ihrem ganzen Reichtum bewahren und beim Schreiben in der Fremdsprache einen ursprünglichen und vollen Ausdruck erhalten. (Hinkka 2000b; Übersetzung: JS)¹⁵

Die ersten DTP-Programme waren übrigens nicht zur Textverarbeitung vorgesehen, sondern sollten es dem Benutzer ermöglichen, Dateien verschiedenen Ursprungs, verschiedener Art (Text, Bild, Graphik etc.) und unterschiedlicher Formate in einer Publikation zusammenzubinden und unter Verwendung typographischer Schrift (d. h. einer die individuellen Buchstabenbreiten berücksichtigende *Proportionalschrift* im Gegensatz zur *dicktengleichen Schreibmaschinenschrift) nach dem Vorbild professionell gestalteter Druck-Erzeugnisse anzufertigen. Heute sind in der Regel alle Funktionen bereits in einem Softwarepaket integriert, so daß mit dieser Software sowohl der Text geschrieben, die Abbildungen bearbeitet und Graphiken angefertigt werden können. Außerdem ermöglichen die neuesten Versionen die unterschiedlichsten Publikationsarten (Papier, Bildschirm, Crossmedia).

Merkmale gegenüber der reinen Textverarbeitung sind beim DTP automatischer *Seitenumbruch, die Anfertigung von Präsentationsgraphiken (Diagrammen etc.), Foto- und Bildbearbeitung, *Formsatz, *Kerning, die Möglichkeit zur Erzeugung der Illusion von Dreidimensionalität z. B. bei Bildern und Schriftzügen durch Schatten etc., die technisch leichte Integration von Textelementen in Bildern u. a. m.

Den betreffenden Programmen ist gemeinsam, daß sie den Anspruch erheben, mit ihnen könne nun auch der Laie unter Verzicht auf Expertenhandlungen professionell gestaltete Texte für die Publizierung herstellen. Die gebräuchlichsten Adjektive der Werbung für DTP-Programme sind „leicht“, „müheles“, „einfach“, „professionell“, „benutzerfreundlich“ und „perfekt“. Sieht man sich die Prospekte solcher Software-Erzeugnisse aber genauer an, dann zeigt sich oft, daß schon ihr eigenes Layout – an professionell-gestalterischem Maßstab gemessen – zu wünschen übrig läßt. Die Vergleichsgröße war in diesem Fall

offensichtlich weniger die professionelle Textgestaltung als das schreibmaschinen-gestaltete Produkt. Auch die mitgelieferten Layout-Dateien erweckten zumindest in der Anfangsphase der DTP-Ära den Eindruck, sie sollten dem potentiellen Käufer in erster Linie zeigen, was das Programm alles enthält und leisten kann. Was dabei herauskam, war oft eher eine Art typographisches „Leipziger Allerlei“, das mit professionellem Textdesign wenig zu tun hatte. So haben verantwortungsbewußte Autoren von DTP-Handbüchern schon früh erkannt, daß die bloße Benutzung von DTP keine wirklich professionell gestalteten Produkte gewährleistet. Denn in der Beschränkung auf die technische Beherrschung der Software wird der professionelle Charakter von typographischer Gestaltung und Graphikdesign unterschlagen:

Desktop Publishing (DTP) wird immer weniger Schlagwort oder Vision, sondern zunehmend Werkzeug für die Druckvorlagenerstellung am Schreibtisch. Diese Entwicklung ist im Begriff, die Inhalte alter Berufsbilder umzukrempeln: Am DTP-Arbeitsplatz muß eine Vielzahl von Aufgaben gelöst werden, die im traditionellen Satz von vielen Spezialisten bearbeitet wurden. Layouter, Grafiker, Lektor, Typograf und Setzer sind jeweils hochspezialisierte Berufe, die neben einer mehrjährigen Ausbildung auch noch ein gerüttelt Maß an Berufserfahrung erfordern, ehe der Stelleninhaber einen wirksamen Beitrag zum Gelingen einer Publikation leisten kann. (Rojahn 1987, 1)

Noch deutlicher geht Franke auf die leichtfertigen Versprechungen der Software-Branche ein:

Dramatischer erscheint aber, daß bei vielen Computer-Anwendern der Eindruck erweckt wird, mit der entsprechenden Hardware und Software ließen sich Druckvorlagen erstellen, die sich von professionell gesetzten und gestalteten Vorlagen nicht mehr unterscheiden lassen. Ohne fundierte Kenntnisse der Typografie und der Seitengestaltung ist dies aber nicht möglich. (Franke 1988, 17)¹⁶

Wer in der Lage ist, den Qualitätsverlust im Gestaltungsniveau von Druck-Erzeugnissen und Web-Seiten wahrzunehmen, den wird es nicht verwundern, daß viele typographische Fachleute dem Medium DTP ursprünglich kritisch gegenüberstanden und sich über den Niedergang unserer alphabetischen Kultur besorgt zeigten (s. o.). Optische Qualität setzt zwar entsprechende Werkzeuge voraus, stellt sich aber nicht automatisch ein, wenn man in der Lage ist, diese Werkzeuge technisch einwandfrei zu bedienen:

Für den Bereich der Druckvorstufenberufe heißt Qualitätsanspruch, daß man professionell neue Werkzeuge wie DTP oder DTR nutzt. Für den Schriftsetzer ist DTP nicht die eigentliche oder entscheidende Qualifikation, sondern es ist und bleibt die Typografie. (Zintl 1991, 47)

Dies gilt auch für den Übersetzer, sogar in zweifacher Hinsicht: für Übersetzungssoftware wie für DTP. Die technische Beherrschung der Software ist zwar unabdingbar für einen sinnvollen Einsatz. Ohne Kenntnisse und Fertig-

keiten in Typographie gleicht der Übersetzer aber jemandem, der zwar ein Auto fahren kann, aber nicht die Verkehrsregeln beherrscht und somit ständig sich selbst und andere (in kommunikativer Hinsicht) in Gefahr bringt.

* * *

Aus professioneller Sicht werden DTP-Programme je nach Eignung für bestimmte Aufgabenbereiche in zwei Gruppen unterteilt: einerseits in *Layoutprogramme* und andererseits in *Umbruchprogramme*. Erstere (z. B. PageMaker und Quark-XPRESS) eignen sich vor allem für seitenbetonte kreative Gestaltungsaufgaben; letztere (wie VenturaPublisher und FrameMaker) für umfangreiche Publikationen, bei denen automatischer Seitenumbruch im Vordergrund steht (vgl. Fritz 1996, 174). Aus heutiger Perspektive ist DTP zu einem unscharfen Begriff geworden, da zu unterschiedliche Softwarearten darunter verstanden werden, wie einerseits die mit DTP-Optionen erweiterten klassischen Textverarbeitungsprogramme (Word, WordPerfect etc.) und andererseits traditionelle DTP-Programme (PageMaker, VenturaPublisher), schließlich die in der professionellen Druckvorstufe bevorzugt verwendete Software (z. B. QuarkXPRESS, InDesign). Wohl deshalb sprechen Rösner-Kroh lieber vom *Computer Publishing* und verstehen darunter ein erweitertes DTP (vgl. 1996, 17).

3.2.2 Das Erbe der Schreibmaschine

Angeregt von dem im Jahr 1859 erschienenen Werk Darwins *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl* veröffentlichte der schwedische Archäologe Oskar Montelius im Jahr 1903 seine „typologische Methode“, die davon ausgeht, daß für das kulturelle Schaffen des Menschen ein ähnliches Entwicklungsgesetz gilt wie für die Natur. Zur Veranschaulichung führte er die Entwicklung der schwedischen Eisenbahnen des 19. Jahrhunderts an und verifiziert seine Hypothese anhand der Entwicklung der bronzezeitlichen Beile, Schwerter, Fibeln und Gürteldosen (vgl. Eggers 1959, 94ff, bes. Abb. 7 S. 97; Lorenz 1990, 38¹⁷). Diese offensichtliche „Ungeplantheit der Kulturentwicklung“ (Lorenz 1990, 38) läßt sich nun auch im Bereich der visuellen Textgestaltung für öffentliche Kommunikationszwecke nachweisen – und zwar in zweifacher Hinsicht: Zum einen in der Ausstattung der Software mit bestimmten Optionen, die Gestaltungsweisen der Schreibmaschine ermöglichen. Zum andern in der Art und Frequenz der Gestaltungslösungen. Damit bestätigt sich, was Lorenz als Ergebnis „magischen Denkens“ und „Neigung des Menschen zum magischen Konservativismus“ (1990, 40f) sieht:

Der völlige Mangel einer verstandesmäßigen Planung in der Entwicklung der Kultur und ihrer Produkte tritt am erstaunlichsten dort zutage, wo man diese Planung am sichersten erwarten würde ... (Lorenz 1990, 40)

So sieht man es den Textverarbeitungs- und DTP-Programmen deutlich an, was ursprünglich in vielen Kommunikationsbereichen wie z. B. bei der „Akademischen Kommunikation“ als Vorbild diente.¹⁸ Das mit der ersten Textverarbeitungssoftware hervorgebrachte Textbild richtete sich nach der Schreibmaschine (vgl. auch Brand 1999, 111f), wobei technologiebedingt gewisse Verbesserungen – wie z. B. *Blocksatz statt *linksbündigem Flattersatz – möglich wurden, was allerdings oft auf Kosten der Lesbarkeit ging, da der rechte glatte Rand nur dadurch erreicht werden konnte, indem das System die Wortzwischenräume verdoppelte, ja sogar vervielfachte, und somit der lineare Textzusammenhang zerrissen wurde.

Mit DTP fand dann eine partielle, „äußerliche“ Orientierung am Schriftsatz statt. Mit „äußerlich“ meine ich, daß nun zwar die professionellen typographischen Gestaltungsmittel – allen voran Proportionalschrift – jedem Computerbenutzer zur Verfügung stehen, die Gestaltung selbst aber weitgehend unreflektiert nach den Konventionen der Schreibmaschine vorgenommen wird, obgleich der Computer (mit entsprechender Software) im Gegensatz zur Schreibmaschine kein „armes typographisches Werkzeug“ ist (vgl. Hinkka 2000a).

An die Schreibmaschine erinnern im DTP sowohl die auf technische Gegebenheiten zurückzuführende unergonomische Tastaturbelegung (vgl. Schmitt 1999a, 190)¹⁹ mit ihrem reduzierten Zeichensatz (z. B. das typographisch so gut wie nie zur entsprechenden Schrift passende Zollzeichen »"« für beide Anführungszeichen) als auch eine Reihe von Hervorhebungstechniken wie das einfache und das doppelte Unterstreichen, von denen sich ersteres weiterhin großer Beliebtheit erfreut, obwohl im typographischen Satz meist andere Hervorhebungstechniken angebrachter wären. Zu den Standardoptionen gehört auch das Durchstreichen, was typographisch keinen Sinn ergibt, da in einem typographischen Text das entsprechende Element nicht durchgestrichen, sondern weggelassen wurde. Beim Übersetzen von Urkunden und Formularen allerdings kann diese Option sinnvoll zum Einsatz kommen.

Manche Gestaltungstechnik der Schreibmaschine, die wegen des begrenzten Repertoires an Zeichen und Ausdrucksmitteln sinnvoll war, scheint nun unausrottbar zu sein und beginnt sogar auf die professionelle Textgestaltung abzufärben. Hierzu sind auch all jene „Gestaltungshinweise“, „-anleitungen“ etc. zu zählen, die im Prinzip auf der Schreibmaschinenschrift und der sich auf diese beziehenden DIN-Norm 5008²⁰ beruhen. Der Charakter der Schreibmaschinenschrift mit ihren dicktengleichen Zeichen macht es nötig, daß im Zusammenhang mit bestimmten Zeichen kein Leerraum gesetzt werden darf, da sonst „Löcher“ den horizontalen Textverlauf unnötig unterbrechen (Bsp.1 ①②), in typographischer Proportionalschrift rückt der Punkt bei Anwendung dieser Regel zu dicht an die folgende Ziffer (③), daher fordern Typographen (z. B. Forssman/de Jong 2002, 198) das Einfügen von Viertelgevierten (④):

- Bsp. 1 ① 07.01.2004
 ② 07. 01. 2004
 ③ 07.01.2004
 ④ 07. 01. 2004

Ähnliches gilt für die vier Interpunktionszeichen Doppelpunkt/Kolon, Strichpunkt/Semikolon, Fragezeichen und Ausrufezeichen (→ Kap. 5.5.2, Bsp. 35). Bei typographischer Schrift ist es angebracht, in diesen Fällen ein Spatium (*Achtelgeviert) zwischen Wortende und Zeichen einzufügen, da sich die betreffenden Zeichen ja nicht nur auf das vorhergehende Wort beziehen, sondern auf größere syntaktische Einheiten.²¹

Durch den mehrfachen Einsatz von DTP im Herstellungsgang der Übersetzung (erst in der Webeagentur und dann im Übersetzungsbüro) kann es zu einer Verstärkung des negativen Effekts kommen. Dies ist ein gewichtiger Grund, warum Übersetzer sich im Laufe ihrer Ausbildung mit Typographie befassen sollten, denn es geht bei der typographischen Gestaltung nicht nur um passives Wissen und Kennen, sondern um die aktive, kompetente Anwendung typographischer Mittel – um typographische Fertigkeiten und typographisches Können.

3.2.3 Das Diktat des Rechners – »Arithmetische Typographie«

Die Entstehungsbedingungen des Mediums DTP wirken sich auf die visuelle Qualität von Texten in einem Umfang aus, der nicht in allen Punkten rational zu begründen ist.²² Unreflektierte Anwendung mathematischer Gesetze im Konflikt mit optischen Gesetzen (z. B. die automatische Randeinstellung von 1 inch/Zoll oben, unten, rechts und links)²³ und die Nachahmung professioneller Vorlagen, verbunden mit ungeschultem Sehen, lassen entgegen den Versprechungen der Branche viele DTP-Produkte alles andere als professionell gestaltet aussehen.

Von professioneller Seite abgelehnt (z. B. Willberg/Forssman 1997, 82; vgl. Kap. 5.3.4), vor allem im amerikanischen Kulturraum aber häufig genutzt, ist eine Option des Rechners, die in der deutschen Version von QuarkXPress als „erzwungener Blocksatz“ bezeichnet wird (vgl. Frick 1997, 41). Hierbei handelt es sich um eine Technik, durch die bei relativ konstanten Wortzwischenräumen Blocksatz erzeugt werden soll, indem der freie Raum am Zeilenende zwischen alle Zeichen der Zeile aufgeteilt wird – wohl in der Absicht, bei schmaler Satzbreite die Bildung vertikal zusammenhängender Leerräume im Text (de „Gassen“, en “rivers of white”) zu vermeiden. Das bedeutet jedoch den Teufel mit Beelzebub austreiben, denn dieses Vorgehen führt zu einer von Zeile zu Zeile wechselnden *Laufweite und einem fleckigen, unruhigen Satzbild mit Pseudosperrungen.

Ein weiteres untrügliches Kennzeichen von Laientypographie ist das gleichzeitige Auftreten von linksbündigem Flattersatz mit zentrierten Überschriften. Dabei entsteht durch die Flutterzone, die den rechten Satzrand um ihren Durchschnittswert optisch nach links verlegt, eine optische Asymmetrie zwischen Überschrift und Text. Es wird deutlich, daß hinter einer solchen „Gestaltung“ nicht ein professionell durchdachtes Konzept steht, sondern mechanische, unreflektierte Anwendung vorgegebener Optionen (vgl. Kap. 5, Abb. 56).

3.2.4 Laientypographie vs. professionelle typographische Gestaltung

Durch DTP ist im typographischen Bereich zu dem innerhalb des Faches bereits bestehenden Qualifikationsfächer (→ Kap. 6.3.1, Abb. 72) eine weitere Expertisestufe hinzugetreten, die des Laientypographen. Damit läßt sich analog zu Wichters (1994, 43) horizontaler Einteilung der Fachsprache in ein „Expertensystem“ und ein „Laiensystem“ von „Expertentypographie“ und „Laientypographie“ sprechen (vgl. Walker 2001, 81: „expert versus non-expert typography“). Prinzipiell können die beteiligten Laien weiter in die Gruppen *absolute (naive)* und *informierte* (im besten Fall semiprofessionell arbeitende) Laien eingeteilt werden (vgl. Wichter 1994, 10). Da die Grenze zwischen beiden fließend ist, wird hier im allgemeinen *Laientypograph* mit der (für öffentliche schriftliche Kommunikation relevanten) semiprofessionellen Ausübung gleichgesetzt und dem professionellen Typographen gegenübergestellt, während typographische Gestaltung durch absolute Laien hier unberücksichtigt bleibt, da sie für öffentliche schriftliche Kommunikation so gut wie irrelevant ist.

Seit Etablierung von DTP wird damit die Gestaltung der visuellen Textform sowohl durch Laientypographen als auch von Fachkräften des graphischen Gewerbes ausgeführt. So ist der typographische Bereich zweigeteilt: Auf der einen Seite stehen die typografisch interessierten Laien, vor allem aus linguistischen Fächern, die seit dem technologisch bedingten Strukturwandel im graphischen Gewerbe und dem Aussterben des Schriftsetzerberufes in der Tradition von Johannes Gutenberg Typografie als ihre Domäne betrachten (vgl. hierzu Schopp 2000). Zwar ist es richtig und notwendig, die visuelle Gestalt eines Textes als u. U. bedeutungsbildend und botschaftskonstituierend bei Textanalyse und -konzeption mit zu berücksichtigen, doch ist diese Gestalt in der Regel das Ergebnis eines professionellen Schaffensprozesses. Dieser ist nur voll zugänglich, wenn man ihn in allen seinen Teilen kennt und erkennt. Ein Beispiel stellt Melin (1998) dar, der aus der Perspektive des typographisch interessierten Laien meint einen Normenwandel feststellen zu müssen, indem sich aus der „Bleinorm“ und der „Schreibmaschinennorm“ eine „neue Norm“ bilde. Dies mag z. B. für das Kommunikationsfeld Handelskorrespondenz zutreffen, bei dem ironischerweise durch die durchgängige Verwendung von Proportionalschriften die unterschiedlichen Textebenen (vorgedruckter Briefkopf

und individuelles Anschreiben) nicht mehr optisch getrennt werden, sondern der gesamte Brief wie eine Massendrucksache gestaltet ist.²⁴ Für den größten Teil typographischen Schaffens ließ sich allerdings nie von einer Norm sprechen, nur von Gestaltungsmaximen und -regeln, von denen bei Bedarf abgewichen werden konnte oder gar abgewichen werden mußte. Charakteristisch für das Wirken solcher Laientypographen ist außerdem die naive Verabsolutierung typographischer Einzelregeln, eine „Translation“ typographischer Regeln aus einem Gestaltungsbereich in einen andern, z. B. aus der belletristischen Typographie in die wissenschaftliche (wie bei Schött/Melin/Strand/Moberg 1998).

Auf der anderen Seite besteht auch weiterhin der professionelle typographische Fachbereich, z. B. an den Gewerblichen Berufsschulen und Fachhochschulen für Gestaltung, an denen nun in neuen Berufen wie dem *Mediendesigner* (s. u.) oder *Polygrafen* Fachleute für visuelle Gestaltung ausgebildet werden.

Damit bewegen sich typographische Erzeugnisse im Spannungsfeld zwischen „(erweiterter) Textverarbeitung“ und „Graphischem Design“, d. h. zwischen allgemeiner Kulturtechnik und professionellem Handeln (vgl. Abb. 12). Das typographische Gestalten durch Laien könnte man aufgrund der ursprünglich starken Orientierung an der Schreibmaschine *typographisches Schreiben* nennen –, wobei (u. U. kulturspezifisch) in bestimmten Kommunikationsbereichen und -feldern einer dieser Gestaltungszweige bevorzugt auftritt.

Übersetzer werden damit rechnen müssen, daß die im Übersetzungsprozeß eingebundenen Layoutvorlagen mehr oder weniger einem der beiden Bereiche

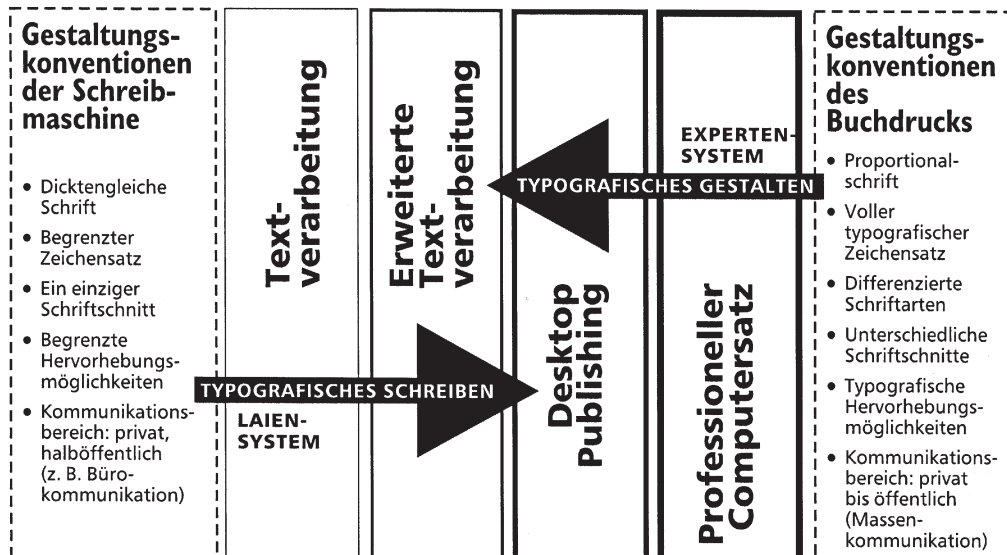


Abb. 12: Im Spannungsfeld von Schreibmaschine und Buchdruck – Typographie zwischen Kulturtechnik und Profession

zuzurechnen sind, wobei der Professionalitätsgrad der Ausarbeitung in den unterschiedlichen Kulturen variieren kann. Hinzu tritt dann noch die mögliche Kulturspezifik bestimmter typographischer Zeichen oder deren kulturspezifischer Gebrauch (→ Kap. 9). Daher sollte es selbstverständlich sein, daß ein in der Ausgangskultur erstelltes semiprofessionelles oder laienhaftes Layout nicht unbedingt in der Zielkultur als solches reproduziert wird – schon gar nicht, wenn in der Zielkultur höhere Qualitätsanforderungen an das Textbild gestellt werden als in der Ausgangskultur.

Bei der Gestaltung von Texten bzw. Publikationen für den öffentlichen Kommunikationsbereich zeigen sich die Nachteile der von vielen DTP-Autoren festgestellten Ausübung von Expertentätigkeiten durch Laien und der damit verbundenen Kompetenzverschiebung (vgl. Rojahn 1987 sowie Franke 1988, 22). Als erstes wäre der für den Solipsismus der Kulturtechniken typische Wegfall der „Nullkontrolle“ durch den Setzer zu nennen, der als Experte für visuelle Textgestaltung gleichzeitig als erster, unvoreingenommener Leser auftrat und mit seinem Fachwissen den Text für den prototypischen Adressaten formte, während der naive DTP-Laie seinen Text meist nach subjektiven Vorlieben gestaltet.

Der zweite Nachteil liegt darin, daß nur ein Teil des typographischen Fachwissens (das nicht mit Fachwortwissen gleichgesetzt werden darf – hierzu Schopp 2000, 146) in die Software eingegangen ist und der Laie selbst mit diesem Fachwissen nicht viel anzufangen weiß (z. B. die Möglichkeit der Anpassung von Laufweite, Wortzwischenraum und Zeilenabstand an den Schriftcharakter, das Unterschneiden kritischer Buchstabengruppen – „Kerning“ genannt –, die Vermeidung von sog. „Hurenkindern“ und „Schusterjungen“). Drittens läßt sich anführen, daß das kreativ-gestalterische Moment so gut wie gar nicht vermittelt werden kann; es ist nur in Form von mehr oder weniger gut gestalteten Layout-Dateien (Stylesheets) vorhanden, die adaptiert werden können, meist aber einen deutlichen US-amerikanischen Charakter aufweisen. So beklagt Lutz (1989, 58) angesichts der schnellen Etablierung von DTP-Betrieben, die von Laien geführt werden, „als Folge der Verdrängung von Gestaltung in Setzereien und Druckereien, das fehlende gestalterische Können derjenigen, die diese Systeme bedienen“. Realistisch nimmt Pardey (1994, 90) zu Vorwürfen dieser Art Stellung:

Solche Kenntnisse sind auch nicht von jedermann zu erwarten, schließlich ist der Beruf des Schriftsetzers ein Lehrberuf und nicht ohne Grund durch die Jahrhunderte seit Gutenberg eine der am höchsten angesehenen handwerklichen Tätigkeiten gewesen.

Zwar existiert dieser Lehrberuf in der Zwischenzeit nicht mehr, die typographische Tradition wird aber durch den neuen des *Mediengestalters* (s. u.) fortgesetzt.²⁵

Viertens ist zu beobachten, daß die Vielfalt der angebotenen Möglichkeiten den Laien – wenn er sich selbst gestalterisch versucht – zu einem willkürlichen,

unreflektierten Einsatz verführt, wodurch eine unruhige, verwirrende, oft inkonsequente Typographie und ein Satzbild entsteht, das Inhaltsstrukturen mehr verschleiert als transparent macht. Ein solches Satzbild steht im Widerspruch zur Maxime der „Vereinfachung der Gestaltungselemente“, derzufolge typographische Elemente wie Zeilenlänge, Schriftgröße und Durchschuß auf ein Mindestmaß an Varianten zu beschränken (Rehe 1981, 52) bzw. konsistent zu halten sind.

Und noch ein sechster Punkt: Das willkürliche, unmotivierte Experimentieren mit unterschiedlichen Schriftgrößen läßt außer Acht, daß durch die Schriftgröße in der Regel eine Hierarchisierung von Textelementen visualisiert wird und zudem bestimmte Schriftgrade Funktionsbereichen zugeordnet werden (vgl. Kap. 5.1.5).

Jedenfalls scheint noch ein weiter Weg vor uns zu liegen, bevor die Textgestaltung mittels DTP im positiven Sinne „zu einer allgemeinen Kulturtechnik wie Schreiben und Lesen“ wird, wie es Kroehl (1989, 210) sehen will.²⁶

Ein zweiter Bereich ist Laientypographen bisher meist entgangen: die Orthotypographie, d. h. die sprachkulturspezifische Anwendung bestimmter typographischer Zeichen (→ Kap. 5.6). Die meisten DTP-Benutzer scheinen die *Richtlinien für den Schriftsatz* im Rechtschreibduden (s. u.) nicht zu kennen, allenfalls ist ihnen die ursprünglich für maschinengeschriebene Texte geschaffene DIN-Norm 5008 bekannt. Kein Wunder, daß das Attribut „professionell“ beginnt, negative Assoziationen hervorzurufen (vgl. Pardey 1994, 90: „Schrecklich professionell“). Diese Regeln finden sich im Rechtschreib-Duden. Ihr Bezeichnungswandel ist aufschlußreich. Hießen sie Anfang der 60er Jahre noch „Vorschriften für den Schriftsatz“ (Duden 1961), wurden sie spätestens ab der 19. Auflage in „Richtlinien für den Schriftsatz“ umbenannt (Duden 1986). Seit der 22. Auflage heißt dieser Teil schlicht „Textverarbeitung“ (Duden 2000, 89–104), was nicht ganz unproblematisch ist, da sich Textverarbeitung – wie mehrfach erwähnt – ursprünglich auf Schreibmaschinenschriften bezog, bei denen aufgrund der Dicktengleichheit der einzelnen Zeichen z. T. andere Gestaltungsprobleme auftraten als bei typographischer Schrift. Andererseits argumentiert der Duden nicht zu Unrecht, daß heutzutage schriftliche Kommunikation fast ausschließlich mit typographischen Schriften realisiert wird.

3.2.5 Exkurs: Empirische Beobachtungen zur Popularisierung typographischer Fachsprache

Das Medium DTP hat auch in der typographischen Fachsprache für Veränderungen gesorgt, so daß man heute fast versucht ist, von Fachsprache vs. Pseudo- oder Semifachsprache zu reden, die durch Bedeutungsverengung, -erweiterung, -verschiebung und -verzerrung sowie durch Kontamination fachsprachlicher Elemente gekennzeichnet ist. Der Zugang zum typographischen Instru-

mentarium für jedermann ist verbunden mit einer Popularisierung des Fachwortschatzes. Diese wiederum hat zur Folge, daß der Gebrauch mancher Fachwörter sich nicht mit dem der Fachleute deckt. In Umkehrung der lateinischen Sequenz „rem tene verba sequentur“ (die Sache erfassen und festhalten, dann werden die Worte folgen – vgl. Freihoff 2001, 154 sowie Schopp 2000, 131) wird von typographischen Laien und Semiprofessionellen zu einem Fachwort ein Sinn konstruiert, der oft wesentlich von der professionell-fachsprachlichen Bedeutung abweicht oder sogar im Gegensatz zu ihr steht. So erhalten z. B. die Fachtermini *lebender Kolumnentitel* und *toter Kolumnentitel* (Abb. 13) in textlinguistischen Beiträgen die Bedeutung „wechselndes“ bzw. „konstantes Textelement“ in der Kopfzeile einer Seite (z. B. bei Brand 1999, 126). Fachsprachlich dagegen bezeichnet man mit *totem Kolumnentitel* die alleinstehende Seitenzahl (Pagina), die optisch nicht zum *Satzspiegel gezählt wird, während metatextuelle Elemente, die zusammen mit der Seitenzahl am Seitenkopf (zuweilen auch am Seitenfuß) stehen, optisch so hervortreten, daß sie als *lebender Kolumnentitel* mit zum Satzspiegel gerechnet werden müssen (Davidshofer/Zerbe 1961, 108ff; Luidl 1989, 88f; Willberg/Forsman 1997, 154ff). Was in der Semifachsprache stattgefunden hat ist also eine Bedeutungsverengung durch Neuinterpretation von „lebend“ und „tot“.

Eine Bedeutungserweiterung haben wir bei dem englischen Fachterminus *kerning*, der dem deutschen **Unterschneiden* – einer Art des Ausgleichs von optischen Buchstabenzwischenräumen – entspricht und semifachsprachlich an die Stelle von **Ausgleichen* tritt (z. B. bei Faber 1998).

Eine Bedeutungsverschiebung liegt z. B. bei *Layout* vor, womit fachsprachlich den „Entwurf der visuellen Gestalt einer Drucksache“ gemeint ist, das heute aber in der publizierenden Öffentlichkeit als Bezeichnung für die „visuelle Gestalt als Resultat einer Gestaltungshandlung“ gebraucht wird. *Gestaltung* selbst wird allgemein verstanden als „technische Durchführung bzw. Realisierung einer Gestaltungsidee“ und weniger als „kreative Schaffung der visuellen Gestalt einer Drucksache“. ²⁷ Ein weiteres Beispiel, das selbst in Fachliteratur aufzutreten beginnt ist die **Laufweite*, mit der fachsprachlich der flexibel einzustellende Buchstabenabstand bezeichnet wird (z. B. Frick 1997), jetzt aber immer häufiger für den horizontalen Raumbedarf einer Schrift, die **Alphabetbreite* verwendet wird.

Schließlich kommt es zur Bildung von Pseudotermini durch Kontaminationen: Aus *Kegelbreite* und *Schrifthöhe* wird *Kegelhöhe* konstruiert (z. B. Faber 1998, 151); **Brottschrift* und **Mengentext* werden zu *Brottext* kontaminiert (z. B. Risku/Freihoff 2000).

Die Gründe für diese Tendenzen sind in einem mehrfachen Laieneinfluß auf die Fachsprache zu suchen. Der erste Einfluß fand durch die amerikanischen Software-Ingenieure statt, die den einzelnen Menubefehlen und Optionen Benennungen aus dem typographischen Vokabular zuordneten und es offen-

sichtlich nicht immer allzu genau nahmen; allerdings muß eingeräumt werden, daß sie zuweilen vor dem Problem standen, lexikalische Lücken füllen zu müssen. Für die nichtenglischen Sprachen ergab sich dann bei der Übersetzung („Lokalisierung“) die nächste „Fehlerquelle“, da die englische und z. B. die deutsche Fachsprache der Typographie nicht symmetrisch sind und es daher zur Verwechslung von Fachtermini kam bzw. Pseudotermini gebildet wurden. Als dritten Veränderungsfaktor sind die DTP-Benutzer selbst aufzufassen, die zur Festigung von bedeutungsverändertem Wortschatz beitragen. Solange dies im privaten Bereich geschieht, mögen die Folgen relativ gering bleiben. Schwerwiegendere Konsequenzen entstehen, wenn – als vierte Einflußquelle – z. B. Sprachwissenschaftler und Translatologen typographische Themen behandeln und dabei Pseudotermini schaffen bzw. Fachwörter in einer Bedeutung verwenden, die vom professionellen Bereich abweicht. Durch den Öffentlichkeitsgrad solcher Publikationen ergibt sich ein Multiplikationseffekt, der die in Gang gekommene Entwicklung der Aufspaltung typographischer Fachsprache in die Fachsprache des Expertensystems und eine „fachliche Gemeinsprache“ des Laiensystems weiter verstärkt. Hierzu ist auch die Arbeit von Sprach- und Kulturwissenschaftlern in Berufen zu zählen, die mit der Anfertigung typographischer Texte zu tun haben. Vor allem Verlage für wissenschaftliche Literatur tendieren dazu, in der Tradition des wissenschaftlichen Publizierens ihre – oft schon unbewußt – auf Schreibmaschinenkonventionen zurückgreifende Gestaltungsregeln zu schaffen, die nicht immer widerspruchsfrei sind.²⁸

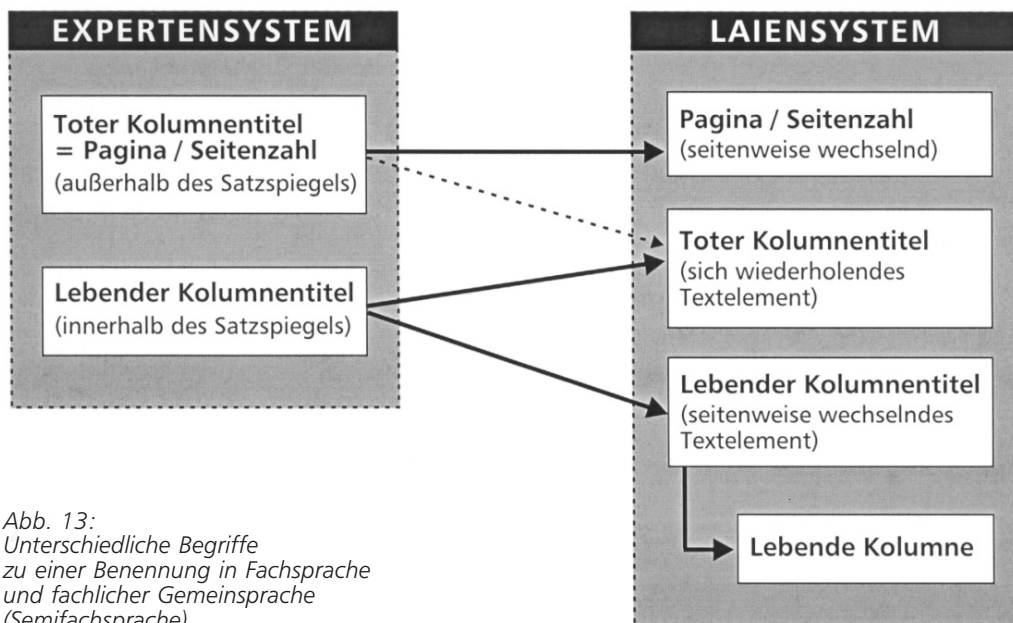


Abb. 13:
Unterschiedliche Begriffe
zu einer Benennung in Fachsprache
und fachlicher Gemeinsprache
(Semifachsprache)

Ansatzweise schlagen sich solche wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit typographischen Phänomenen bereits in der professionellen Fachsprache nieder – z. B. die textlinguistische Unterscheidung von *Absatz* und *Abschnitt*, die von Willberg/Forssman (1997, 114–121) und im *Typoquiz* von Susanne Lechner (2001) aufgegriffen wurde.²⁹

3.2.6 Einsatzbereiche von DTP

Die Einsatzmöglichkeiten von DTP sind vielfältig, besonders für den privaten Kommunikationsbereich, hier vor allem bei sog. Akzidenzdrucksachen (Briefpapier, Einladungen, Visiten- und Glückwunschkarten, Speise- und Getränkekarten etc). Ein anderer wichtiger Bereich ist der Schul- und Hochschulsektor, auf dem DTP praktisch für alles zum Einsatz kommt: von individuellen Mitteilungen an den Schwarzen Brettern, über Vorlesungsverzeichnisse, Gutachten, Folien für Tageslichtprojektoren (zunehmend durch PowerPoint-Präsentationen ersetzt) Vorlesungsmanuskripte bis hin zu wissenschaftlichen Publikationen. Ein dritter Anwendungsbereich findet sich bei der Geschäftskorrespondenz und im sonstigen betrieblichen Einsatz, wo Firmenlogos, Rechnungen, Bestellscheine, Lieferscheine etc. mit DTP gestaltet werden, aber auch statistische Berichte und Auswertungen, Pressemitteilungen, Geschäftsberichte, Kundenzeitschriften, Faltblätter und Broschüren u. v. m. (vgl. Monka/Voß 1995, 363f).

Insgesamt kann festgestellt werden: Laientypographischer Einsatz von DTP eignet sich besonders für Bereiche, die traditionell von der Schreibmaschine bestimmt waren und diese nun ersetzt bzw. für Akzidenzdrucksachen, die sich durch hohen Aktualitätsgrad bei gleichzeitigem geringem Repräsentationswert und relativ beschränktem Adressatenkreis auszeichnen. Dies sind vor allem Texte aus dem privaten bis halböffentlichen Rezeptionsbereich. Für den größten Teil der Texte aus dem öffentlichen Rezeptionsbereich sollte DTP jedoch mit professionellem typographischen Wissen und Können eingesetzt werden.

3.2.7 Voraussetzungen zum professionellen Einsatz von DTP

Die Gestaltung von professionell aussehenden Druckvorlagen oder Web-Publikationen mit DTP erfordert die Erfüllung mehrerer Bedingungen. Erstens muß die entsprechende Hardware vorhanden sein, d. h. ein leistungsfähiger Computer mit Laser/Postscript-Drucker (letzterer mit entsprechend hoher Pixeldichte). Zweitens muß die Software professionelle typographische Gestaltungsmöglichkeiten gewährleisten (z. B. genügend große Auswahl an Schriften und Schriftschnitten, Möglichkeiten zum Kerning und zur stufenlosen Veränderung der Laufweite sowie von Wort- und Zeilenabständen). Drittens muß der Benutzer die Software technisch einwandfrei bedienen können, was bei der Komplexität der Programme selten auf Anhieb gelingt.³⁰ Und viertens – ich halte

dies für das wesentlichste – sollte der Benutzer professionelles Wissen über visuelle Textgestaltung mit an den Computer bringen, d. h. zumindest ein typographisches Grundwissen und je nach Auftrag zusätzliche Kenntnisse und Fertigkeiten in typographischer Gestaltung bzw. Graphikdesign (hierzu auch Zintl 1991, 48). Es ist der letztere Punkt, an dem das Produkt DTP-Text im Grad seiner Professionalität oft scheitert. Das bedeutet auch, daß die Einsatzmöglichkeiten von DTP für den Übersetzer ohne entsprechende Ausbildung eingeschränkt sind. Andererseits gibt DTP dem professionellen Gestalter alle Möglichkeiten, die früher der Bleisatz bot und darüber hinaus solche, von denen zu Zeiten des Bleisatzes nur geträumt werden konnte. So bleibt auch im DTP der alte Gegensatz von Laie, Semiprofessionellem und Experte erhalten, denn es bildet sich eine neue Professionalität heraus (vgl. Rösner-Kroh 1996, 166).

3.2.8 Crossmedia-Publishing

Durch die technische Revolution im graphischen Gewerbe sind nicht nur neue Gestaltungsmöglichkeiten entstanden, sondern auch völlig neue Publikationsformen. Printing-on-Demand (Drucken auf Anforderung) und On-line-Publishing erlauben preisgünstigere, aktuellere und stärker auf bestimmte Adressatengruppen zugeschnittene Publikationsprodukte als die technisch aufwendigen und teuren traditionellen Druckverfahren.

Ein völlig neues Aufgabenfeld für den Textbildgestaltenden und somit auch für den Übersetzer ergibt sich durch *Crossmedia-Publishing*, bei dem durch Mehrfachnutzung digitaler Dateien sowohl klassische Druckprodukte als auch Online-Publikationen und CD-ROMs entstehen (vgl. Schorsch 2001, 255f). Zu den von Schorsch aufgezählten Zukunftsszenarien gehört die Prognose, daß sich durch Crossmedia „grundsätzlich der Inhalt (Content) vom eigentlichen Medium trennt“ (ibid. 259). Was dies für die Gestaltung im einzelnen bedeutet, ist noch nicht ausdiskutiert – bestehen doch grundsätzliche Unterschiede wie z. B. beim Format: Bildschirme realisieren im allgemeinen das Querformat, während ein Großteil der Drucksachen im Hochformat erstellt wird; auch nimmt die z. B. bei PDF-Dateien mögliche Anpassung der Datei an das Format (Vergrößern oder Verkleinern von Schriften, Abständen, Zwischenräumen etc.) keine Rücksicht auf optische Gesetze und die optimale Lesbarkeit eines Textes (→ Kap. 5.5).

Für den Gestalter (wie für den layoutgestaltenden Übersetzer) bedeutet Crossmedia-Publishing, daß er beurteilen können muß, durch welche typographischen Mittel für *alle* Medien eine ausreichende visuelle Qualität gesichert ist.

3.3 Rezeptionsphasenbedingtes »Primat der äußeren Form«

Beim Umgang mit Texten machen wir immer wieder die Erfahrung, daß wir einen Text rezipieren, den wir bewußt zunächst einmal nicht lesen wollten. Wenn wir dann darüber nachdenken, bemerken wir, daß es die äußere Form war, die den Blick auf sich gezogen hat: eine originelle Anordnung von Textelementen, ein ungewöhnliches Bild, eine Farbkombination, ein auffallender Schriftcharakter und dergleichen mehr. Die Wahrnehmung erfolgt hier zunächst als passives und emotionales Registrieren von visuellen Reizen, das dem vom Gehirn gesteuerten Interpretationsprozeß vorausgeht (vgl. Pöppel 2000, 76f). Diese allbekannte Tatsache wird u. a. in der Medienkommunikation (z. B. in der Werbung) als wichtig empfunden und bei der visuellen Gestaltung genutzt:

Der Absender im Kommunikationsprozeß muß ..., wenn er ankommen will, seine Mitteilungen so gestalten, daß sie vom Empfänger aufgenommen werden. Voraussetzung dafür ist die Bereitschaft des Adressaten, sich der intellektuellen Mühe zu unterziehen, die Schriftzeichen in Wörter umzusetzen und das Ganze als Nachricht zu verarbeiten. Dieser Prozeß wird durch den visuellen Eindruck des Schriftbildes eingeleitet. Die Kommunikation wird sich also um so reibungsloser vollziehen, je ansprechender der optische Eindruck ist. (Krebs 1995e, 41)

Es ist also oft die äußere Form des Textes (in der Regel als ein Resultat von Graphikdesign), die darüber entscheidet, ob der Rezeptionsvorgang überhaupt in Gang kommt oder der Text unbeachtet bleibt bzw. sogar bewußt abgelehnt wird: „Die Informationsebene ‘Gestaltung’ wird vor der Informationsebene ‘Text’ wahrgenommen. Sie beeinflusst, interpretiert, ja verändert vielleicht sogar die Aussage des Textes.“ (Lutz 1989, 83)³¹ Die visuelle Gestaltung (Früh 1980, 216: „die Anmutungsqualitäten der formalen Textfaktoren“) kann bei einem schwer verständlichen Text sogar den Eindruck entstehen lassen, er sei verständlich formuliert:

Selbst so relativ klar unterscheidbare Aspekte wie Inhalt und formale Gestaltung werden tendenziell ähnlich beurteilt. Wenn ein Textmerkmal gefällt oder verärgert, dann beeinflusst dieser dominierende Wertungsfaktor alle anderen Merkmale in gleicher Richtung. So kann ein Artikel, der aufgrund irgendeiner Eigenschaft gut gefällt, durchaus als „sehr verständlich“ beurteilt werden, obwohl tatsächlich kaum etwas von seinem Inhalt verstanden wurde. (Früh 1980, 216)

Somit läßt sich in einem bestimmten Sinn durchaus vom *Primat der äußeren Form* sprechen, das überall dort besteht, wo die Initiierung des Rezeptionsprozesses nicht bewußt gesteuert wird, sondern auf äußeren Reizen beruht. Für jeden professionellen Textgestaltungsprozeß heißt dies: Die Vertextung einer Botschaft bedeutet stets ein Aushandeln zwischen äußerer (visueller) und sprachlicher Form des Textes. Oft wird der Text so lange umformuliert, bis eine

optimale Lösung gefunden ist (die z. B. darin besteht, eine ästhetisch befriedigende Form mit einer einprägsamen oder originellen sprachlichen Formulierung zu verbinden) oder die sprachliche Form wird nach dem zur Verfügung stehenden Raum gewählt.³² Dies ist etwas, das oft nicht ausreichend wahrgenommen wird, da von einem zu engen, einseitigen Textbegriff ausgegangen und die Endgültigkeit und Unantastbarkeit der sprachlichen Form des Textes – wie es auch manche Übersetzer und Übersetzungswissenschaftler mit dem Ausgangstext halten – als absolut vorausgesetzt wird.³³

3.4 Textdesign – sprachlich und typographisch professionell gestaltete Texte

Ein schriftlicher Text wird – wie in Kap. 2.3.3 definiert – hier aufgefaßt als strukturierte Menge oder wie es in der lateinischen Herkunft des Wortes zum Ausdruck kommt als ein Gewebe von sprachlichen Zeichen zur Übermittlung einer Botschaft, fixiert in einem weiteren Zeichensystem, der Schrift. Je nach Kommunikationsbereich, Kommunikationsfeld, Textsorte und Repräsentationsgrad des Textes bestehen zwischen schriftlichen Texten erhebliche qualitative Unterschiede sowohl was die tektonische und sprachliche als auch die visuelle Gestaltung des Textes betrifft. Was dabei die sprachliche Gestaltung angeht, so läßt sich von selbstverfaßten, *autographischen* Texten einerseits und in Auftrag formulierten, professionell gestalteten Texten andererseits sprechen (beides eher als Pole aufgefaßt, mit einer Palette von Zwischenstufen). In bezug auf die visuelle Gestaltung liegen die Dinge heute durch DTP wesentlich komplizierter (s. o.). Der Einsatz von DTP als Werkzeug für den privaten bis halböffentlichen Kommunikationsbereich im Rahmen der Kulturtechnik Schreiben erfüllt sicher in den meisten Fällen seinen Zweck. Aber die Verwendung dieser laientypographischen Produkte in Bereichen, die eigentlich dem professionell gestalteten typographischen Text vorbehalten sein sollten, wird sich im Laufe der Zeit nachteilig auf die Position des schriftlichen Textes im Kommunikationswesen auswirken (vgl. Krebs 1994–95), denn der Übergang vom Industriezeitalter in ein Informationszeitalter (vgl. Zec 1988, 7) bedeutet für Drucktexte eine zunehmende Konkurrenz zu anderen Botschaftsträgern, in der diese nur durch sorgfältigste, zweckgemäße Gestaltung ihren Platz behaupten können.

3.4.1 Kommunikationsdesign – Informationsdesign – Textdesign – Graphikdesign

In der typographischen Berufspraxis wird bei laienhafter, subjektiv-natürlicher oder reproduktiver „Gestaltung“ weder von „Gestaltung“ noch von „Design“ gesprochen – Design ist immer professionell. Wissen und Können des Designers

werden durch eine entsprechende Ausbildung in speziellen Studiengängen erworben und gehen wesentlich über die im Rahmen einer Kulturtechnik allgemein verbreiteten Gestaltungskonventionen hinaus.

Design wird in der Öffentlichkeit oft mit „optisch auffällig“ (vgl. Lengyel (1994, 88), „vom Gewohnten abweichend“, „modern“ etc. gleichgesetzt; dabei gerät leicht die primäre Funktion des betreffenden Designobjekts in Vergessenheit: „Design ist die »Kunst«, Ästhetik mit Funktion zu verbinden. Während Kunst interpretiert werden kann, muß Design funktionieren.“ (Urban 1989, 12).

Bei jeder Formgebung ist die Form nicht Selbstzweck, sondern im Vordergrund der Designerarbeit sollte die „Gebrauchsqualität“ stehen (vgl. Lengyel 1994, 88). Was für den Gestaltungsprozeß beim Industriedesign gilt, nämlich „Form- und Gebrauchsqualitäten von industriell hergestellten Produkten und Produktsystemen so mitzubestimmen, daß sie dem Menschen in individueller und sozialer Hinsicht dienen“ (Lengyel 1994, 88), sollte auch beim Kommunikations- und Informationsdesign als Richtschnur dienen (vgl. Urban 1989, 7).

Die reflektierte Gestaltung (als Prozeß) der in Kap. 2.4.3 behandelten drei Textebenen wird hier mit dem Begriff *Textdesign* erfaßt,³⁴ der das Bedeutungselement „professionell“ bereits enthält. Ansonsten beschränkt sich der Bedeutungsumfang je nach Interessenlage und Fokus auf die sprachliche Gestaltung (z. B. Holz-Mänttari 1993a/b) bzw. auf die visuelle Gestaltung als Synonym zu *Graphikdesign* oder er umfaßt beides (z. B. Urban 1989). Außerdem ist Textdesign in all den Design-Begriffen enthalten, bei denen verbale Kommunikation beteiligt ist: Kommunikationsdesign, Informationsdesign, Mediendesign, Screen-design und Web-Design.³⁵

Eine Abgrenzung der Begriffe *Kommunikationsdesign* und *Informationsdesign* fällt schwer; häufig werden beide Benennungen synonym verwendet und Inhaltsbeschreibungen einschlägiger Studiengänge überschneiden sich größtenteils – im Ausbildungssektor konkurrieren die Begriffe *Kommunikationsdesigner*, *Informationsdesigner* und *Mediendesigner*. Das Berufsbild des letzteren (vgl. Berufenet 2004) umfaßt zu einem wesentlichen Teil die gleichen Inhalte des Ausbildungsberufs *Mediengestalter/in für Digital- und Printmedien* (vgl. Baumstark/Böhringer/Bühler/Jungwirth 2003), der die Stelle des Schriftsetzers/Typographen eingenommen hat; *Textdesigner* werden wesentlich seltener genannt.³⁶ Betreffende Ausbildungsgänge werden sowohl von Universitäten, Fachhochschulen als auch sonstigen (z. T. privaten) Ausbildungsstätten zu den Abschlüssen B. A., M. A. und als Diplomstudiengang angeboten.³⁷ In all dem spiegelt sich der durch die dritte technische Revolution im Medienwesen verursachte Umbruch wider.

Textdesign ist wesentlich mehr als bewußtes, reflektiertes bzw. „kontrolliertes“ Schreiben“ (vgl. Ueding 1996, 20; vgl. Kirkman 1988, 344f: „unthinking“ writing), es ist Gestalten von Kommunikationsmitteln für öffentliche Kommunikationszwecke auf mehreren Ebenen (z. B. die Botschaftsträger Text und

Bild und das entsprechende Medienprodukt) und in mehreren Phasen,³⁸ bei Routineaufgaben z.T. in integraler Arbeitsweise (s. o.) zu bewältigen. Wenn aber Originalität und kreative Leistungen verlangt werden oder Design als Erscheinungsbild eines Unternehmens (*Corporate Design*, vgl. Leu 1994) zum Qualitätsfaktor wird (vgl. Bosch 1987), dann setzt dies in der Regel die Kooperation mehrerer Experten aus den Berufen des Medienwesens voraus.

3.4.2 Textdesign und Translation

In Reaktion auf die seinerzeit (und zu einem Großteil auch heute noch) weitverbreitete Auffassung vom Übersetzen als bloßer sprachlicher Wiedergabe eines Ausgangstextes forcierte Holz-Mänttari die Auffassung vom translatorischen Handeln als „transkommunikative[s] Textdesign“ (1993b, 274), bei dem ein botschaftsgerechter Designtext auf Tektonik- und Texturebene konzipiert wird:

Der Textdesigner stellt Designtexte her, mit denen andere über ihre Angelegenheiten kommunizieren können. Die Definition für professionelles Textdesign als translatorisches Handeln setzt die Prozesse der Designtextherstellung und der Designtextverwendung als besondere Gehirnleistungen auf anderen Systemebenen an als originäre Kommunikationsprozesse, bei denen miteinander geredet oder aber geschrieben/gelesen wird. (Holz-Mänttari 1993b, 269)

Allerdings ist hinzuzufügen, daß das Merkmal *professionelle Gestaltung* sich nicht nur auf die sprachliche Dimension des Textes erstrecken darf, sondern auch die visuelle, d. h. typographische, einschließen muß. Mit diesem Verständnis des Übersetzungsprodukts als Teil eines komplexen, oft multimedialen/-modalen Botschaftsträgers tritt Translation in den professionellen Gestaltungsbereich und wird ein Teil von Kommunikations- bzw. Informationsdesign – mit den entsprechenden Konsequenzen für das translatorische Curriculum, das den Blick über Ausgangstext und Zieltext hinaus auf die professionellen Kenntnisse und Fertigkeiten erweitern müßte, die für die Herstellung solcher Kommunikationsmittel vorausgesetzt werden. Das Translat selbst wird zum mehrfach professionell gestalteten Kommunikationsmittel oder bildet einen wesentlichen Teil desselben.

Unter diesem Aspekt erhebt sich die Forderung, in den translatorischen Ausbildungsgang zumindest einen Grundkurs in Typographie zu integrieren. Die Aufgabe eines solchen Kurses sehe ich darin, typographisches Grundwissen zu vermitteln und die zukünftigen Übersetzer in die Lage zu versetzen, typographische und andere relevante visuelle Elemente im Textbild bzw. Layout zu erkennen sowie für bestimmte Aufträge die Druckvorlagen nach vorgegebenem Layout zu erstellen. Damit wird der erste Teil einer *Komplementärkompetenz* (vgl. Holz-Mänttari 1988a) oder *Spezialkompetenz* zur translatorischen Grundkompetenz erworben, nämlich eine *typographische Basiskompetenz* (→ Kap. 10.6.1).

4 Die visuelle Dimension des Textes: Typographie und Layout

MIT der Einführung von Textverarbeitungs-Software, insbesondere Desktop-Publishing, sah sich eine breite Öffentlichkeit mit den aus der Fachsprache des graphischen Gewerbes stammenden Termini *Typographie* und *Layout* konfrontiert. Seitdem werden beide Bezeichnungen in sich z.T. überschneidender oder gegenüber dem ursprünglichen Inhalt stark veränderter – und in der Regel eingeschränkter – Bedeutung verwendet, d.h. partiell anderen Begriffen zugeordnet. Dabei wird häufig die den Fachleuten geläufige Tatsache übersehen, daß beide Phänomene für die Interpretation des Textes von ausschlaggebender Bedeutung sein können, zumindest aber die Interpretation beeinflussen (vgl. z. B. Willberg/Forssman 1997, 72).

4.1 Typographie: Zeichenrepertoire, Handlung, Produkt

Typographie bildet einen polysemischen Begriff, der sowohl das Zeichenrepertoire als auch den Gestaltungsvorgang sowie das Resultat bezeichnen kann. Daher sind bei sprach-, kultur-, kommunikations- und translationswissenschaftlichen Untersuchungen zur Typographie folgende Tatsachen in Betracht zu ziehen:

- (1) Typographie ist ein visuelles Phänomen und bringt damit eine Größe ins Spiel, die primär nicht unmittelbar mit Sprache in Zusammenhang steht und andere Gehirnregionen aktiviert (vgl. Pöppel 2000, 135f): das Auge. Dieses ist optischen, nicht mathematischen Gesetzen oder syntaktischen Regeln unterworfen – der Betrachtungsfokus ist also grundsätzlich ein anderer als bei sprachsystembezogenen Untersuchungen; es sind nun nicht mehr akustische, sondern visuelle Merkmale, die kommunikationsrelevant werden: Form, Farbe, Helligkeit, Größe, Anordnung, Textur, Richtung, Räumlichkeit und Bewegung (vgl. Braun 1987, 9f). Bei einer typographischen Analyse sind diese Merkmale des Textes durch „analytisches Sehen“ (ibid.) zu erfassen und in ihrer Relevanz für den Kommunikationsakt zu bewerten.
- (2) Typographie ist in erster Linie ein Phänomen der Parole-Ebene und nicht des Sprachsystems – als solches ist sie zu einem Teil sekundär zur geschriebenen und tertiär zur gesprochenen Sprache (vgl. Bigelow 1992, 196).

- (3) Typographische Gestaltung enthält als professionelles Handeln eine stark individuell-kreative Komponente, die lokaler, regionaler und temporärer Mode unterworfen sein kann; wird dies nicht berücksichtigt, besteht die Gefahr der Fehlinterpretation oder naiver typographischer „Entdeckungen“.
- (4) Das typographische Begriffssystem wird nach und nach während der betreffenden graphischen Berufsausbildung erworben und ist an das professionelle typographische Handeln gebunden; der gesamte Bedeutungsumfang typographischer Begriffe erschließt sich nur schwer dem fachexternen Forscher.¹

4.1.1 Schriftsprache und Typographie

Saussure zufolge ist die Schrift ausschließlich ein Zeichensystem zur optischen Darstellung eines anderen Zeichensystems, der (gesprochenen) Sprache: „Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere darzustellen“ (1931/1967, 28). Mit einem Kapitel über die „Autorität der Schrift; Ursache ihres Einflusses auf die gesprochene Sprache“ (1931/1967, 26ff) reagiert Saussure auf die bis dahin herrschende, schriftbezogene Sprachwissenschaft, die sich fast ausschließlich mit der Erforschung toter Sprachen und der Rekonstruktion früherer Stufen der lebenden Sprachen beschäftigt hatte und dies nur anhand schriftlicher Zeugnisse durchführen konnte. Gleichzeitig wendet er sich gegen die Gleichsetzung des Begriffs *Sprache* mit geschriebener Sprache:

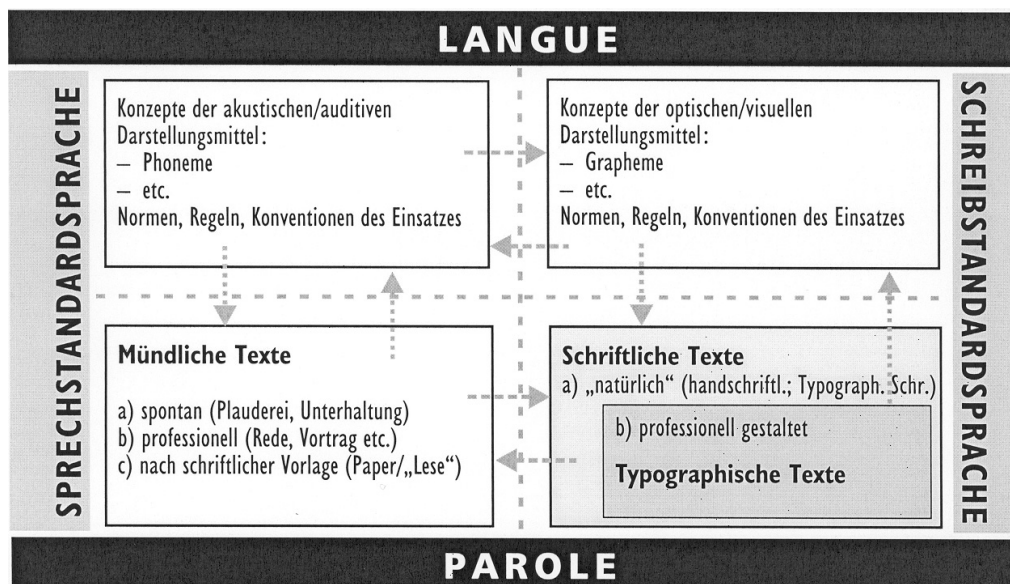


Abb. 14: Typographie als schriftsprachliches Phänomen

„Auch heute noch verwechseln gebildete Leute die Sprache mit ihrer Orthographie [...] Man vergißt zuletzt, daß man sprechen lernt, ehe man schreiben lernt, und das natürliche Verhältnis ist umgedreht.“ (Saussure 1931/1967, 30)

Saussures Auffassung von der Funktion der Schrift wird z. T. bis in neuere Zeit vertreten² (→ Kap. 4.3.2), obwohl bereits 1939 der tschechische Linguist Josef Vachek feststellt – indem er einen Gedanken des ukrainischen Sprachwissenschaftlers Aгенor Artymovyč aufgreift –, daß jede Schriftnorm in ihrem Streben nach Autonomie dazu tendiert, aus einem sekundären zu einem primären Zeichensystem zu werden (1939/1976, 119).³ Die – trotz Saussure – noch lange in der modernen Linguistik nicht selten anzutreffende Dominanz der Schriftsprache läßt Linell (1982) von “the written language bias in linguistics” sprechen.

Heute setzt sich doch immer mehr die Auffassung durch, daß Schriftsprache und Lautsprache zwei, zwar in großen Teilen aufeinander beziehbare, in ihren Einsatzbereichen jedoch eigenständige Subsysteme bzw. Kommunikationsmittel⁴ (Abb. 14) mit unterschiedlichen, aber komplementären kulturellen Funktionen (vgl. Nöth 2000, 361) sind und „daß geschriebene Standardsprache nicht einfach in Schriftzeichen umgesetzte gesprochene Standardsprache ist.“ (Gallmann 1985, 2). Ähnlich Swann, für den visuelle Sprache wesentlich mehr ist als nur Visualisierung gesprochener Sprache:

The visible language is much more than a typographic system for spelling and punctuating the spoken language. It is more than is implied in the definition ‘a system of visual signs for the temporal and spatial transmission of language’. (1991, 93)

Allerdings ist zu fragen, was unter „visueller Sprache“ zu verstehen ist. Denn ebenso verbreitet wie die Gleichsetzung von Schriftsprache mit der Sprache an sich ist die Gleichsetzung von typographischen Sprachprodukten mit der Schriftsprache bzw. Schreibstandardsprache. So setzt Swann “visible language” mit Typographie gleich (1991, 31), was erst seit der Einführung von DTP als berechtigt angesehen werden kann, da diese dazu geführt hat, daß heute in den westlichen Zivilisationen jedes Schreiben zu einem Großteil „typographisches Schreiben“ ist (→ Kap. 3.2.4). Bis dahin aber galt die Unterscheidung zwischen der graphischen Ebene und ihrer typographischen Ausformung, auf die bereits Vachek durch seine Hinweise auf die spezifischen Merkmale von typographisch-schriftlichen Äußerungen aufmerksam gemacht hatte (1948/1976, 121ff).⁵

Prinzipiell wäre also davon auszugehen, daß Typographie eine technologiebedingte Variante des graphischen Zeichensystems auf der Parole-Ebene ist, die gegenüber der gesprochenen Sprache eine begrenzte Autonomie besitzt⁶ (allerdings wirkt sie vorbildlich auf das System). Noch stärker betont Hagege die „Eigendynamik der Schrift“ (1987, 88f): „... Schriftsprache ist keine transkribierte Sprache, sondern ein neues sowohl sprachliches als auch kulturelles Phänomen.“ (ibid. 94)

Aus diachroner Perspektive – und nur aus dieser – kann also alphabetische Schrift als sekundär zur gesprochenen Sprache aufgefaßt werden (s. u.). Aber sie hat sich im Laufe der Geschichte – besonders in ihrer typographischen Präsentationsform – von einem sekundären Zeichensystem zur Wiedergabe sprachlicher Grundeinheiten (Laute) weiterentwickelt zu einem effektiven Medium der Visualisierung von Texten (hierzu Ludwig 1993). Zwar ist die Schrift das typographische Mittel par excellence, doch erst im Verbund mit weiteren typographischen Mitteln entsteht ein Textgebilde, wie wir es heute als selbstverständlich voraussetzen. Dies zeigt am besten ein Vergleich von schriftlichen Texten verschiedener Epochen in Hochuli (1991). So wurden die einzelnen Wörter eines Textes ursprünglich gar nicht oder durch Punkte und ähnliche Zeichen voneinander getrennt.⁷ Erst seit etwa dem 8. Jh. tritt der Wortzwischenraum als Leerraum auf. Mit der Karolingischen Minuskel setzt er sich endgültig durch und ermöglicht eine andere Lesetechnik: Anstatt Einzelbuchstaben mit den Augen zu erfassen und im Gedächtnis zu Wörtern zusammenzusetzen, nimmt man Wortbilder auf (vgl. Hochuli 1991, 32). Ein typographischer Text ist heute ein komplexes Gewebe unterschiedlichster Zeichen, darunter solchen, die von Laien oft nicht bewußt wahrgenommen werden.

Synchron gesehen haben wir davon auszugehen, daß alle Sprachen, die Schrift in irgendeiner Form zur Visualisierung von verbalen Kommunikationseinheiten benutzen, auf der Langue-Ebene über zwei Subsysteme verfügen (Abb. 14): *Sprechstandardsprache* und *Schreibstandardsprache*, denen sowohl eine *sekundär gesprochene Schreibstandardsprache* als auch *eine sekundär verschriftete Sprechstandardsprache* beigeordnet werden können (vgl. Gallmann 1985, 2). Beispiele für Kommunikationseinheiten der beiden letztgenannten wären ein mündlich abgelesenes Kongresspaper und mündliche Rede in belletristischen Werken (vgl. Walker 2001, 8). Weiter kann davon ausgegangen werden, daß es im Hinblick auf die Ausformung auf der Parole-Ebene eine „natürliche“, allgemein verbreitetere Variante und eine „professionell“ gestaltete Variante beider Subsysteme gibt. Dabei ist grundsätzlich festzustellen, daß Schreiben ursprünglich eine professionelle Tätigkeit war, die nach und nach zur „Kulturtechnik demokratisiert“ wurde. Nach der Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern durch Gutenberg übernahm immer häufiger die Typographie die Rolle der professionellen Handschrift. Typographische Texte waren bis zur Einführung von DTP die höchste Gestaltungsstufe schriftlicher Texte und damit eine technologiebedingte visuelle Materialisierung verbaler Kommunikationseinheiten. Heute scheint die Handschrift auch im privaten Bereich fast ganz durch das Schreiben mit dem Computer ersetzt zu sein. Damit stellt sich die Notwendigkeit, zwischen Laientypographie und professioneller typographischer Gestaltung zu unterscheiden, was in Abb. 14 durch die Aufführung des Terminus „Typographisches Schreiben“ berücksichtigt ist.

4.1.2 Das typographische Zeichenrepertoire – Mikro- und Makrotypographie

Vom fertigen Produkt ausgehend, in dem (z. T. recht komplexe) Botschaften kodiert sind, läßt sich eine Liste der vorkommenden Mittel aufstellen. Diese sind zum größeren Teil von typographischer Art (im engeren Sinne), setzen jedoch zu ihrer Anwendung weitere Mittel voraus, die die Wirkung dieser typographischen Mittel bestimmen oder beeinflussen (z. B. die Papierqualität und -farbe). Alle diese visuellen „Vertextungsmittel“ (Gallmann 1985, 9: „Graphische Mittel“) bilden das Repertoire, das alle für einen gegebenen Zweck zur Verfügung stehenden Mittel (Zeichen) umfaßt, auf die der Graphische Designer, Typograph oder Mediengestalter zurückgreifen kann. Die Regeln, nach denen diese Zeichen eingesetzt werden, lassen sich als „typographischer Kode“ bezeichnen.

Hier beschränken wir uns in erster Linie auf Mittel zur Visualisierung der verbalen Textteile. Schon diese zeigen eine Vielzahl unterschiedlicher Schriften in verschiedenen Größen, die in Textblöcken verschiedener Breite angeordnet sind, wobei die Ränder „glatt“ sein oder „flattern“ können. Die Abstände zwischen den Zeilen in einzelnen Textblöcken können variieren, was auf unterschiedliche Funktion der Textblöcke schließen läßt. Der Beginn einer gedanklichen Einheit innerhalb eines Textblocks kann mit unterschiedlichen Mitteln (*Einzug, Ausrückung, *Absatz, *Initiale) gekennzeichnet werden. Weiter können Textteile in verschiedenen Farben gedruckt erscheinen. Hinzu tritt der Druckträger, in der Regel Papier, der darüber entscheidet, wie die Schrift zur Wirkung kommt.

Was davon jeweils als „typographisch“ gilt bzw. wahrgenommen wird, hängt stark vom Vorwissen und Interessenfokus ab. In der Regel sind die für die Gestaltung und das Gesamtbild eines typographischen Textes relevanten – und dem professionellen Typographen bekannten – Größen weit zahlreicher als es den DTP-Systeme nutzenden Laien und den autodidaktischen Forschern der „typographischen Reflexionstheorie“ (vgl. Wehde 2000, 80) bewußt ist,⁸ denn es geht bei typographischer Gestaltung eines Textes in den meisten Fällen weniger um auffällige Lösungen, sondern um oft mühselige Kleinarbeit, als deren Resultat das dem Laien gewohnte, wie selbstverständlich wirkende Textbild entsteht.

* * *

Die Vielzahl der typographischen Mittel läßt sich entsprechend der Komplexität des Textgewebes in die zwei Hauptbereiche Mikro- und Makrotypographie einteilen, deren Abgrenzung allerdings nicht einheitlich gehandhabt wird.

Für Hochuli umfaßt *Mikrotypographie* (oder *Detailtypographie*)⁹ die typographischen Gestaltungs- bzw. Vertextungsmittel *Buchstabe*, *Buchstabenabstand*, *Wort*, *Wortabstand*, *Zeile*, *Zeilenabstand*, *Kolumne*, während die *Makrotypographie*, die er – wie Willberg/Forssman (1997, 10) – dem *Layout* gleichsetzt,

die Größen *Format*, **Spaltenbreite*, *Spaltenplatzierung*, *Platzierung der Abbildungen*, *Organisation der Titelanordnung* sowie die *Anordnung der Legenden* umfaßt (vgl. Hochuli 1987, 7). Damit sind einerseits bei weitem nicht alle typographischen Möglichkeiten, wie z. B. Wechsel der Schriftart, Hervorhebungsmittel etc. erfaßt; andererseits enthält die Aufzählung Elemente, die über den typographischen Bereich im eigentlichen Sinne hinausgehen und eher dem Bereich Graphikdesign zuzurechnen sind. Das Problem besonders der druckschriftlichen Texte besteht gerade darin, daß dem verbalen Text durch die Form der Präsentation (z. B. das Papierformat) gewisse Beschränkungen auferlegt werden wie Spalten- oder Seitenwechsel mitten im Satz oder gar mitten im Wort. Außerdem setzt die Funktionsweise des menschlichen Auges den Gestaltungsmöglichkeiten gewisse Grenzen. Der Berufsstand der Schriftsetzer hat diese Erkenntnisse in Regeln gefaßt, welche die Verbindung von optimaler Lesbarkeit des Textes mit einer ästhetisch ansprechenden Form gewährleisten sollen.

Innerhalb der Mikrotypographie unterscheide ich zwei Bereiche (hier mit I und II gekennzeichnet). Bereich I umfaßt die Mittel, durch die das sprachliche Zeichen im Text (als Botschaftsträger) überhaupt sichtbar wird, d. h. jene Zeichen, durch die sprachliche Zeichen als Wörter dargestellt und zu Textteilen verbunden werden, bzw. die das Wortbild beeinflussen und ihre lineare Abfolge sichtbar machen (*Figurensatz*, **Schriftart*, *-*größe*, *-*schnitt*, **Laufweite*, **Zeilenbreite* bzw. -*länge*, **Zeilenabstand*). Die Abgrenzung zur Makrotypographie ist fließend, z. B. zählt Hochuli die **Kolumne* mit zur Mikrotypographie (s. o.).

Bereich II betrifft die Mittel, durch die ein sprachliches Zeichen oder Teile desselben unter den umgebenden Zeichenelementen hervorgehoben werden; mikrotypographische Zeichen dieser Art visualisieren also u. a. suprasegmentale bzw. paralinguistische Textelemente. Fachsprachlich heißt das **Auszeichnen* (z. B. Stiebner/Leonhardt 1985, 133; Spiekermann 1986, 99, Willberg/Forssman 1997, 111). Einige dieser Hervorhebungsmittel (z. B. Versalien und Unterstreichungen) unterliegen textsortenspezifisch bestimmten Restriktionen (→ Kap. 5.2). Farbe bezieht sich in der graphischen Fachsprache sowohl auf die *unbunten Farben* Schwarz, Grau und Weiß wie auf die *bunten Farben* Rot, Blau, Gelb, Grün etc. (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 243 sowie Rösner/Kroh 1996, 58).

Als wichtigsten Bereich der Mikrotypographie sehen Willberg/Forssman (1997, 219ff) die Orthotypographie, die als Maßstab für Qualitätssatz zu gelten hat.¹⁰ Hierbei geht es um den korrekten und sinnvollen Gebrauch einzelner typographischer Zeichen sowie Probleme, die durch Kombination von typographischen Zeichen entstehen. Durch Orthotypographie (→ Kap. 5.5.1.5) soll optimaler Lesekomfort und die Lesbarkeit des Textes gewährleistet werden: „Wenn jemand gegen ihre Gesetze verstößt, ist es das gleiche, wie wenn er seine Sprache nicht beherrschte.“ (Willberg/Forssman 1997, 219)

MIKROTYPOGRAFIE I	MAKROTYPOGRAFIE
<p><i>Visualisierung verbaler und paralinguistischer bzw. nonverbaler Textelemente</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Schrift als sekundäres Zeichensystem (Graphemsystem): <ul style="list-style-type: none"> – <i>Schriftgrundzeichen</i> (alphabetische Grapheme, Buchstaben) <ul style="list-style-type: none"> – Versalien (Großbuchstaben, Majuskeln) – Kapitälchen – Gemeine (Kleinbuchstaben, Minuskeln) – <i>Schriftsonderzeichen</i> (nicht-alphabetische Grapheme) <ul style="list-style-type: none"> – Ziffern (Normal- und Mediävalziffern) – Wortzeichen (Logographe/Logogramme) – Satzzeichen, Interpunktionen – suprasegmentale Grapheme: Zitat-, Ausrufe-, Fragezeichen etc. • Schriftart/Schriftgattung (als primäres Zeichensystemoid): <ul style="list-style-type: none"> – rund vs. gebrochen (Antiqua, Fraktur, Bastardformen) – serifennormal, serifenbetont, serifenlos, Mix – humanistisch, klassizistisch, geometrisch – Antiqua vs. Grotesk vs. Egyptienne vs. sonstige • Schriftschnitt <ul style="list-style-type: none"> – Strichstärke: fein, mager, normal, halbfett, fett – Schriftlage/-stellung: normal, kursiv, oblique – Schriftbreite (Schriftproportionen): extraschmal, schmal, normal, breit, extrabreit • Schriftgröße bzw. Schriftgrad (Funktionsgrößen) als <i>Nah-</i> oder <i>Ferngröße</i>: <ul style="list-style-type: none"> – Konsultationsgröße (bis 8 Punkt) – Lesegröße (9–12 Punkt) – Schaugröße (ab 14 Punkt) • Laufweite: eng, normal, weit • Wortabstand: normal, fest, variabel • Zeilenabstand bzw. Durchschuß <ul style="list-style-type: none"> – negativ, ineinander verlaufend – eng, kompreß – normal – groß, splendid 	<p><i>Visualisierung der Textebene</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Leerraum zur Kennzeichnung von tektonischen Einheiten (Absatz und Abschnitt) <ul style="list-style-type: none"> – als Einzug (»optisches Geviert«) – Leerzeile – größerer Durchschuß (nicht registerhaltig!) – Leerraum am Zeilenende – »negativer« bzw. »hängender Einzug« – weitere Möglichkeiten: Willberg/Forssman 1998 • Initialbuchstaben <ul style="list-style-type: none"> – Textbeginn (Abschnitt, Kapitel, Artikel etc.) – »Optischer Anker« • Satzart <ul style="list-style-type: none"> – Blocksatz (»Glatter Satz«) – linksbündiger Flattersatz und Rauhsatz – zentrierter Flattersatz (Mittelachsensatz) – rechtsbündiger Flattersatz – Formsatz (»Konturensatz«, »Silhouettensatz«) – freie, asymmetrische Zeilenanordnung • Satzspiegel <ul style="list-style-type: none"> – Gestaltungsraaster vs. freie Anordnung – Kolumnen (Spalten) – Platzierung von Textblöcken – Platzierung von Bildelementen – Kolummentitel (toter vs. lebender) – Ränder • Papierformat <ul style="list-style-type: none"> – hoch vs. breit – quadratisch (mathematisch vs. optisch) – Sonderformate (»ikonische« Formate etc.) • Papierqualität <ul style="list-style-type: none"> – handgeschöpftes Papier vs. Maschinenpapier – Hadernpapier; holzhaltiges P., holzfreies P. – geleimtes vs. ungeleimtes Papier – matt, semimatt, glänzend, Hochglanz – Umweltpapier, gestrichenes Papier – Opazität – Offset- vs. Tiefdruckpapier – weißes und farbiges Papier • Proportionen <ul style="list-style-type: none"> – Seitenverhältnis des Papierformats – Verhältnis von Satzspiegel und Papierformat – oberer, unterer, rechter und linker Rand – bedruckte vs. unbedruckte Fläche – Bildfläche vs. Satzfläche – Schriftgrößen (Titelschrift vs. Brotschrift etc.) – Goldener Schnitt vs. DIN u. a. • Kontrast <ul style="list-style-type: none"> – Form – Stärke – Größe – Farbe – Oberfläche • Farbe <ul style="list-style-type: none"> – schwarz, monochrom bzw. einfarbig – Duotone – Vierfarbdruck
<p>MIKROTYPOGRAFIE II</p> <p><i>Bedeutungssakzentuierung, Hervorhebungen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Versalien • Kapitälchen • Sperrung • Größerer Schriftgrad • Schriftschnittwechsel • Schriftartwechsel • Bunte Farbe • Unterstreichung • »Negativdarstellung«; Hintergrundraaster etc. 	

Abb. 15: Das typographische Instrumentarium (Repertoire typographischer Vertextungsmittel)

Als *Makrotypographie* bezeichne ich alle Mittel, die nötig sind, den Text als solchen und seine Struktur zu visualisieren und die aufeinander bezogene Anordnung mehrerer Teiltexthe (Grundtext, Zwischenüberschriften, Überschriften, Anmerkungen, Bildlegenden, Bilder etc.) in einer oder mehreren Spalten auf einer begrenzten Fläche zu realisieren (Seite bzw. Doppelseite, Reklamefläche, Bildschirm etc.).¹¹ Vom *Layout* in seiner laientypographischen Bedeutung (→ Kap. 2.4.6) läßt sich Makrotypographie abgrenzen, wenn man letztere auf rein sprachliche Textelemente begrenzt. In diesem Sinne deckt sich der Begriff mit dem von mir seit 1989 in Unterrichtsveranstaltungen und Artikeln verwendeten Begriff *Textbild*, der sich vom *Layout* dadurch unterscheidet, daß er Abbildungen und Visualisierungen als relativ autonome Elemente eines multimedialen Textverbundes bestehen läßt (vgl. auch Krebs 1996a, 26f).

Textlinguistisch wird zuweilen zwischen Mikro- und Makrotypographie ein dritter Bereich unterschieden, die *Mesotypographie*, die sich auf die Zeile (Wehde 2000, 108: „Zeilenverbund“) oder das „Gebrauchen der Schriftzeichen“ (Stöckl 2004, 12) bezieht, worunter Stöckl z. B. „Justieren von Zeichenabstand, Wortabstand, Zeilenabstand“ meint (ibid.). Obwohl es prinzipiell sinnvoll sein kann, zwischen Wort und Text die Zeile als Gestaltungseinheit gesondert zu betrachten, wird hier auf den Begriff Mesotypographie verzichtet. Zum einen ist er in der typographischen Gestaltungspraxis nicht üblich, zum anderen ist die Zeile als solche entweder eine Summe von Wörtern – und schließt daher an den mikrotypographischen Bereich an – oder sie ist im Rahmen der Satzart gestaltender Teil des gesamten Textbildes und somit ein makrotypographisches Phänomen. Außerdem muß unterschieden werden zwischen dem typographischen Repertoire, das für die Gestaltung des Textes zur Verfügung steht (in diesem Sinne ist Abb. 15 zu verstehen) und den typographischen Erscheinungen im gestalteten, rezipierten und interpretierten Publikat, wie sie Linguisten, Kulturwissenschaftler und Translatologen bei der Ausgangsmaterialanalyse interessieren.

Ein weiteres Einteilungskriterium kann die Unterscheidung von intrinsischen und extrinsischen Mitteln sein (Twyman 1982, 11–16), Mittel also, die einerseits in der Schrift und das diese repräsentierende System bestehen (Zeichensatz, Schriftschnitt, Schriftcharakter, Schriftgröße, Schriftfarbe) und andererseits in den an diesen durch den Gestaltenden vorgenommenen Veränderungen.

Abb. 15 soll kein wissenschaftlich reflektiertes System typographischer Mittel sein (das es als solches bis heute nicht gibt und möglicherweise nie geben wird), sondern dazu dienen, die Komplexität professionellen typographischen Handelns zu veranschaulichen. Aus diesem Repertoire werden einige Mittel mehr als andere kontextspezifisch zur Bedeutungskonstitution der Botschaft, d. h. zur Formgebung von Interpretationsvorlagen genutzt. Diese sind es, die uns im folgenden Kapitel beschäftigen werden. Dabei sind zu unterscheiden:

1. einzelne typographische Zeichen aus dem erweiterten alpha-numerischen Zeichenrepertoire der Schrift;
2. typographische Schrift(en) als primäre (autonome) Zeichen;
3. andere typographische Mittel, die Zeichencharakter annehmen können.

Die Zeichenhaftigkeit des *gesamten* typographischen Textes bzw. seines Textbildes steht hier nicht im Mittelpunkt des Interesses, soll aber im gegebenen Fall mit zur Sprache kommen.

4.1.3 Typographie als Produktgestaltung

Bis in die jüngste Zeit war der Begriff *Typographie* kaum außerhalb des graphischen Gewerbes bekannt, was den professionellen Charakter des typographischen Gestaltens unterstreicht – man sprach ja schließlich nicht umsonst von der „Schwarzen Kunst“. Die Bedeutungsangabe im *Duden Universalwörterbuch* „1. Kunst der Gestaltung von Druckerzeugnissen nach ästhetischen Gesichtspunkten; Buchdruckerkunst. 2. typographische Gestaltung (eines Druckerzeugnisses)“ trägt zwar bereits der Polysemie des sprachlichen Zeichens *Typographie* Rechnung, läßt jedoch bei der ersten Bedeutungsangabe in der Beschränkung auf den ästhetischen Aspekt das Selbstverständnis des professionellen Textbildgestalters außer Acht. Denn professionelle Gestaltung geht – parallel zum Übersetzen – von der funktionalen Gestaltung von Texten für den Rezipienten aus. So ist für Henri Friedlaender (1969) typographisches Gestalten grundsätzlich

eine **artikulierte** Aussage in eine der Aussage entsprechende artikulierte Form zu fassen. Wichtigstes Element der Artikulierung ist in der Typographie der weiße Raum. Es gibt nur «praxisnahe Typographie» einerseits, andererseits allerlei Anwendungen von typographischen Mitteln, die im Grunde freie Graphik oder psychotherapeutische Mittel oder reines Basteln sind. Praxisnahe Typographie, sei es ein Kursbuch, eine Zeitungsanzeige, eine für einen einzigen Menschen verständlich sein sollende Botschaft: Wie verschieden auch der Zugang sein muß, immer sollte es ein artikuliertes, gegliedertes Gebilde sein, das entsteht. (zit. in Lutz 1989, 77)

Auch der Schweizer Typograph Hans-Rudolf Lutz verwendet einen holistischen Typographiebegriff:

Wie zum Schreiben aber nicht nur das Aneinanderreihen von Buchstaben gehört, sondern die gesamte Aufbereitung von Text, also auch dessen Größe, Höhe und Breite, so umfaßt der Begriff Typografie auch mehr als nur Worte und Zeilen. Er meint die gesamte Tätigkeit, die einer sprachlichen Botschaft eine gleichrangige optische Form gibt. (Lutz 1989, 14f)

Die Grenze zwischen reinem Handwerk (Schriftsetzer), das allerdings in der Ausbildung stets ein starkes, kreativ gestaltendes Element einschloß, und Kunstgewerbe oder Kunst (Typograph, Designer) ist schwer zu ziehen.¹² „Typographie kann unter Umständen Kunst sein“, sagte Kurt Schwitters 1924 in seinen

Thesen über Typographie (zit. in Lutz 1989, 79). Ähnlich Kapr/Schiller, für die Typographie als „Teil des gewaltigen Bauwerks, das Gutenberg einst gründete, ... in den Bereich des Künstlerischen [ragt]“ (1977, 10). Max Bill zählte Setzer und Typographen eindeutig zum Kunstgewerbe:

Typographie ist die Gestaltung von Satzbildern. Diese Satzbilder bestehen aus Buchstaben, die sich zu Worten fügen. Die Verhältnisse und Größenunterschiede der Buchstaben und der verschiedenen Schriftgrade sind genau festgelegt. In keiner kunstgewerblichen Berufsgruppe besteht ein solches Maß von präzisen Voraussetzungen für die Gestaltung wie in der Typographie ... (Bill 1942 – zit. n. Lutz 1989, 77)

Zwischen Kunst und Kunstgewerbe wird Typographie als Handlung auch im *Lexikon der graphischen Technik* angesiedelt:

Das in der Typographie vorhandene Künstlerische oder zumindest Kunsthandwerkliche muß in erster Linie darauf gerichtet sein, die Gestaltung stets dem der Drucksache zugedachten Zweck anzupassen. Bei der Gestaltung muß der enge Zusammenhang zwischen Inhalt und Form beachtet werden, wobei der Inhalt stets das Primäre ist. Dem Typographen stehen verschiedene Gestaltungselemente zur Verfügung, so die Schrift, das Bild, die Linie und Fläche, der sogenannte Schmuck, die Farbe und das Papier. (Lexikon der graphischen Technik 1970, 533f)

Demgegenüber ordnet das *Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafischen Kunst* die Typographie eindeutig als Kunst ein und definiert sie als „Künstlerische Gestaltung eines Druckwerkes mittels Schrift, Bild, Linie, Fläche, Farbe und Papier.“ (Klein 1991, 185f).

Ob man nun Typographie als Kunst, Kunsthandwerk oder Handwerk auffaßt, so zeigt sich doch, daß typographisches Gestalten immer Handeln von Experten ist, also professionelles Handeln. Und daher fällt es dem Laien ohne entsprechende Ausbildung schwer, das ganze typographische Instrumentarium funktionsgerecht zu handhaben.

4.1.4 Typographie als Produkt (»Layout«)

Wie bei den Begriffen *Übersetzung* und *Layout*, die sowohl Gestaltungs- bzw. Formulierungsprozeß und Endprodukt bzw. qualitative Eigenschaft des Produkts bezeichnen, ging vom Produktionsprozeß *typographisches Gestalten* die Bezeichnung *Typographie* auf das Produkt über (vgl. Luidl 1989, 14), so daß wir heute sagen können, ein Buch, ein Prospekt, eine Zeitung sei in moderner, guter, klarer Typographie gedruckt. Damit überschneidet sich *Typographie* mit der allgemeinsprachlichen Verwendung von *Layout*.

Das Produkt *Typographie* als Teil des *Corporate Designs* eines Unternehmens spielt eine Rolle für die *Corporate Identity*. Hier sollen alle Drucksachen einheitliche typographische Merkmale (gleicher Schriftcharakter für bestimmte Textteile durch Einsatz von „Hausschriften“, gleiche Satzanordnung von Text-

elementen etc.) aufweisen, was auch als „typographisches Profil“ des Unternehmens bezeichnet werden kann. Damit wird Typographie zum Markenzeichen und nimmt als Ganzes symbolischen Zeichencharakter an.

Aus translatorischer Perspektive sind besonders kulturspezifische Besonderheiten beim Layout (als Gestalt) von Bedeutung, die sich aus unterschiedlichen Gestaltungstraditionen und den daraus resultierenden Gestaltungskonventionen und -normen ergeben, aber auch sprachsystembedingt sein können (→ Kap. 9). Bei literarischen Übersetzungen ist in einigen Fällen damit zu rechnen, daß typographische Gestaltung vom Autor als aussagekräftiger Teil des Werkes vorgesehen ist (vgl. Schopp 1994a, 349–353). Ausführlich behandelt Kaindl (2004, 220–226) die vielfältigen kommunikativen Funktionen typographischer Mittel in der Textsorte Comic.

4.2 Gibt es eine typographische Zeichentaxonomie?

Soll die Gesamtheit der typographischen Mittel als Zeichensystem gesehen werden, müßten diese in einer Taxonomie geordnet und in ihren Beziehungen und Abhängigkeiten dargestellt werden können. Ein Blick auf bestehende Taxonomien zeigt, daß in der Regel durchaus einzelne Zeichengruppen erfaßt sind, nicht aber die Gesamtheit aller typographischen Mittel.

Von den Versuchen, verschiedene konventionelle Zeichen aufeinander bezogen in ein System zu bringen, seien hier die Zeichentaxonomie des Wiener Terminologen Eugen Wüster und die darauf basierende Taxonomie von Felber und Budin (1989), sowie Schröders Taxonomie der multimedialen Zeichen (1993) und schließlich Gallmanns Taxonomie der Graphemklassen (1985) vorgestellt.

4.2.1 Zeichentaxonomien der Wiener Schule

Für Eugen Wüster, den Begründer der Wiener Schule der Terminologielehre, ist ein Zeichen „ein individueller Gegenstand, ein Begriff oder ein Sachverhalt, der einem anderen individuellen Gegenstand, Begriff oder Sachverhalt dauernd zugeordnet ist; und zwar in der Art, daß er stellvertretend auf diesen hinweist“ (Wüster 1985, 55). Ein Blick auf Abb. 32 (→ Kap. 4.4) zeigt, daß typographische Schrift aus Zeichengruppen unterschiedlichster Art besteht. Für die meisten dieser Zeichen trifft – sprachspezifisch – Wüsters Zeichendefinition zu, allerdings nicht ohne weiteres. Mehrere der Zeichenkörper (z. B. Punkt, Komma und Bindestrich) haben unterschiedliche Funktionen, sind also mehreren Sachverhalten zugeordnet und damit polysem –, die Bedeutung ergibt sich aus dem Kontext. Bei typographischen Zeichen, die nicht Schriftzeichen sind, ist das Merkmal der dauernden Zuordnung noch geringer, so z. B. bei den verschie-

denen Hervorhebungsarten, die von Fall zu Fall und in Verbindung zur dominierenden Typographie des Textes festgelegt und im ganzen Text bzw. Textverbund einheitlich gehandhabt werden.

Wüster klassifiziert konventionelle Zeichen nach mehreren Gesichtspunkten (Abb. 16): 1. dem Zeichenkörper; 2. der Bedeutung; 3. dem Anwendungsbereich und 4. der Zuordnung von Zeichen und Bedeutung, mit insgesamt neun Merkmalarten (ibid. 56–70). Jedes Zeichen definiert sich so durch ein Bündel unterschiedlicher Merkmale.

Die wichtigsten konventionellen Zeichen sind für Wüster die *Schreibzeichen*, die er nach dem Aufbau in *elementare Schreibzeichen* und *Schreibzeichenverbindungen* gliedert. Zu ersteren gehören die *Schriftzeichen*, unterschieden in *Schriftgrundzeichen* (Buchstaben, Ziffern, Leerstelle) und *Schriftsonderzeichen* (Satzzeichen, Wortteilzeichen, Wiederholungszeichen) (ibid. 70ff). *Schreibzeichenverbindungen* sind komplexe Zeichen, gebildet aus Zeichen einer tieferen Ebene (Zifferngruppen, die eine Zahl bedeuten; Wörter; Buchstabe-Ziffer-

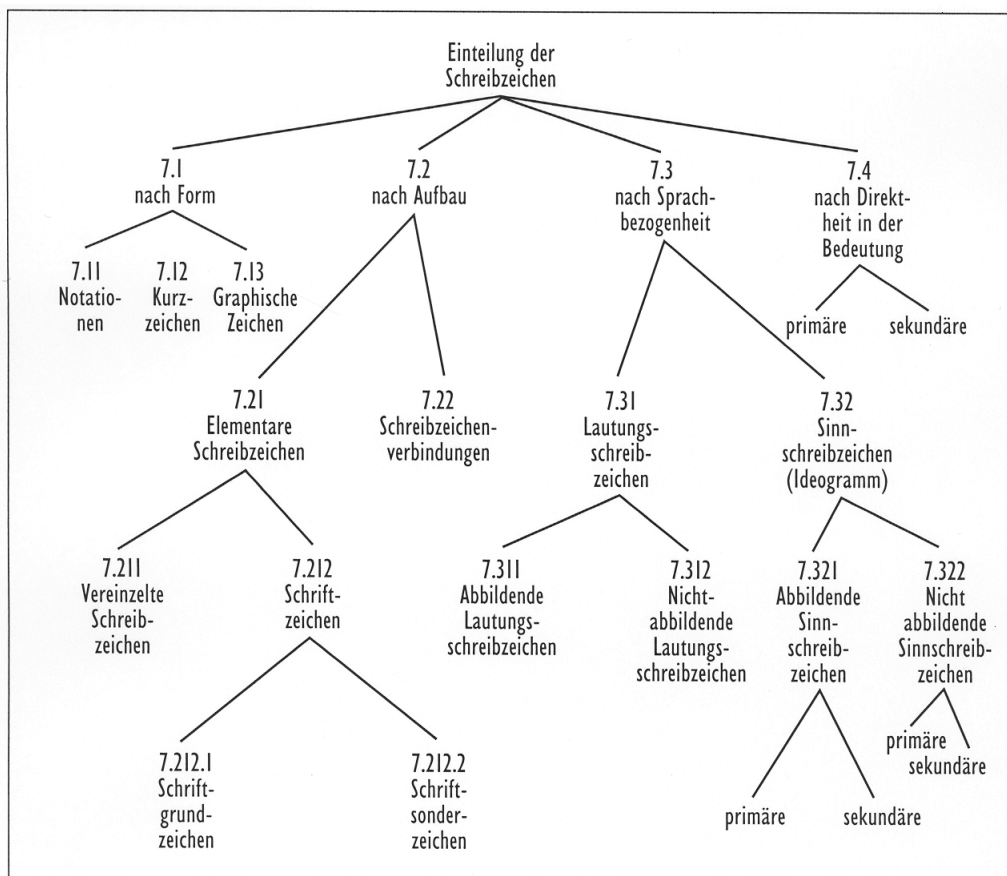


Abb. 16: Taxonomie der Schreibzeichen von Wüster (1985, 70–75)

Verbindung). Solche Zeichen sind die durch ihre charakteristische Distribution von Ober- und Unterlängen gekennzeichneten *Wortbilder* als Zeichenkörper primärer sprachlicher Zeichen (Lexeme, Teil-Lexeme), die bekanntlich beim Lesevorgang eine wesentliche Rolle spielen (→ Kap. 5.5.1). Als eine zweite Art von komplexem Zeichen könnte auf einer höheren Ebene das *Textbild* gelten, wenn es als Zeichen (Symbol) für den Status des Senders bzw. Auftraggebers angesehen wird.¹³

Bei den Schriftzeichen handelt es sich ursprünglich um *sekundäre Zeichen* (s. u.), die dazu dienen, die primären Sprachzeichen zu visualisieren. In dieser Untersuchung werden die Begriffe *primäres* und *sekundäres Zeichen* anders verwendet als z. B. von Wüster, für den ein Zeichen dann ein *primäres Zeichen* ist, „wenn es in seiner Grundbedeutung verwendet wird“ (ibid. 69), und ein *sekundäres Zeichen*, „wenn es in einer Nebenbedeutung verwendet wird“ wie z. B. der Großbuchstabe A, der primär als Graph dient, sekundär das elektrotechnische Zeichen für Ampere ist (ibid.).

Eine der Schwächen von Wüsters Taxonomie besteht darin, daß er auf die schriftgeschichtlich bedingte Existenz von zwei vollen Zeichensätzen der alphabetischen Schriftgrundzeichen als Groß- und Kleinbuchstaben nur sehr allgemein eingeht; das gleiche gilt für die bei typographischen Schriften ausgeprägten Varianten (**Schriftschnitte*). Sie alle werden bei Wüster unter den *Formzustandszeichen* als „beliebige Schreibzeichen, darunter Buchstaben, Formvarianten von Buchstaben (z. B. groß oder klein, gerade oder schräg, fett oder mager)“ summarisch erfaßt (ibid. 58).

Bei einem sprachbedingten Teil der Schriftgrundzeichen handelt es sich streng genommen nach Wüsters Terminologie vom Aufbau her um die Kombination eines Grundzeichens mit einem *Ergänzungszeichen/Zusatzzeichen* (vgl. Wüster 1985, 61), so z. B. bei den Umlauten Ä, Ö und Ü, aber auch bei Zeichen wie Å, Ç, Đ, Ñ. Zu den Schriftgrundzeichen rechnet Wüster noch die Ziffern (daher auch alpha-numerische Zeichen), obwohl es sich bei diesen im Bedeutungsumfang um Wortzeichen/Logographe handelt.

Die Leerstelle (das *Spatium*¹⁴) bzw. das „Leerzeichen“ (Gallmann 1985, 10 – § 35) als Markierung der Wortgrenze rechnet Wüster ebenfalls zu den Schriftgrundzeichen (ibid. 72). Für diese Einbeziehung spricht schon allein der Umstand, daß sie für gleichlautende lexikalische Einheiten, die aber unterschiedliche Bedeutung haben, in Getrennt- und Zusammenschreibung zur Markierung dient, z. B. *wieder holen* und *wiederholen*.

Als zweite Gruppe der Schriftzeichen nennt Wüster die *Schriftsonderzeichen*. Er unterscheidet dabei *Satzzeichen*, *Wortteilzeichen* (wie Bindestrich, Apostroph und Abkürzungspunkt) sowie *Wiederholungszeichen*, von denen für ihn die Tilde (-) das wichtigste ist (ibid. 73), während in den *Richtlinien für den Schriftsatz* für diese Funktion das „Unterführungszeichen“, ein in die Mitte der Zeile und unter

die Mitte des unterführten Wortes gestelltes Anführungszeichen (”), genannt wird (vgl. Duden 1996, 72).¹⁵

Die vorletzte Gruppe in Wüsters Taxonomie bilden die Sinnschreibzeichen oder Ideogramme, die in primär bzw. sekundär abbildende und nicht-abbildende unterteilt werden (ibid. 74), wobei die angeführten Beispiele nicht immer einsichtig sind (z. B.: Was bilden römische Zahlzeichen ab?). Ebenfalls kann die Behandlung der Wortzeichen (Logogramme, Logographie)¹⁶ nach Direktheit der Bedeutung (ibid. 75) und ihre Abgrenzung von den Rebuszeichen nicht befriedigen. Diese werden bei Wüster am ehesten durch die *darstellenden Sinnzeichen* (Untergruppen: Begriffszeichen, Sachverhaltszeichen) erfaßt (ibid. 64).

Ein und dasselbe Zeichen kann in der Terminologie von Wüster je nach Bezugsaspekt unterschiedlich heißen. Der Doppelpunkt wäre nach seinem Aufbau ein *fragmentiertes Zeichen* (ibid. 60), der Punkt als Satzzeichen ein *nichtfragmentiertes Zeichen* (ibid. 61), außerdem dient letzterer als *Gliederungszeichen* und ist somit ein *Ergänzungszeichen* (ibid. 61); nach der Sprachbezogenheit ist der Punkt im Satz schließlich ein *Pausenzeichen* (Oberbegriff: *Zeichen für eine überlagerte Lautung* – ibid. 64), und schließlich kann er als *Schriftsonderzeichen* ein *Satzzeichen* oder ein *Wortteilzeichen* sein (ibid. 73).

Eigentliche typographische Zeichen werden bei Wüster nur indirekt in der Gruppe der *Sichtzeichen* als *Farb-, Form- und Größezeichen bzw. kombinierte Sichtzeichen* erfaßt (ibid. 58f), denn diese lassen sich in typographischen Texten häufig kaum von den Schriftzeichen trennen. Hierzu ein Beispiel: Bei einer Demonstration in Melbourne im Juli des Jahres 1996 gegen einen Gesetzesentwurf trugen die Demonstranten farbige Schilder, die in etwa wie folgt aussahen (STK-01):

Beispiel 2



Beispiel 3



Beispiel 2 zeigt deutlich, daß durch den Farbwechsel mitten im Wort eine zusätzliche Aussage gemacht wird, die Verbindung von Euthanasie mit Nazi-Ideologie, die freilich aufgrund der Orthographie des Wortes im Deutschen nicht möglich wäre. Der gleiche Effekt wird in Beispiel 3 durch den Wechsel der Schriftgröße mitten im Wort erreicht.

* * *

Die mit Hinblick auf die Terminologearbeit veröffentlichte Zeichen-Taxonomie von Felber und Budin (1989, 3ff) basiert auf der von Wüster, beschränkt sich aber auf jene konventionellen Zeichen, die wie bei Wüster „Schreibzeichen“ heißen. Die drei Gruppen der Schreibzeichen (Wortzeichen, Begriffszeichen und Gegenstandszeichen) repräsentieren stets lexikalische Bedeutungen und Einheiten, sind also im Sinne Wüsters „Schreibzeichenverbindungen“. Damit ist diese Taxonomie noch weniger als die von Wüster geeignet, die verschiedenen Zeichenarten und Zeichenebenen typographischer Texte zu beschreiben. Beiden Taxonomien gemeinsam ist, daß sie von der Schrift als graphischem Kommunikationsmittel ausgehen, nicht aber die typographische Ausformung mit einbeziehen.

4.2.2 Schröders Taxonomie der Zeichenträger multimedialer Texte

Schröder baut z. T. ebenfalls auf Wüster auf, versucht jedoch aus semiotischer Perspektive alle in multimedialen Texten¹⁷ vorkommenden Zeichen systematisch zu erfassen (→Abb. 17), wobei er Zeichen mit *Zeichenträger* gleichsetzt (1993, 202f).

Die Hauptgruppe der *visuellen Zeichen* gliedert sich bei Schröder in *graphische Zeichen* und *perigraphische Zeichen* (*Farb- und Lichtzeichen*). Unter ersteren versteht er (anders als Wüster, für den graphische Zeichen u. a. nur Schriftsonderzeichen sind – vgl. Wüster 1985, 73) *Schreibzeichen*, die er von *sonstigen graphischen Zeichen* (ikonische, schematische und symbolische Zeichen) abgrenzt. Die

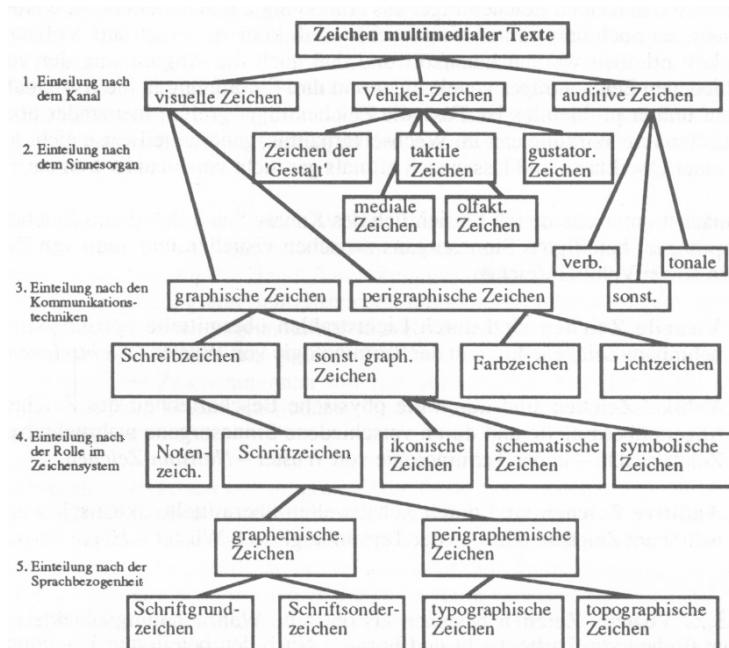


Abb. 17:
Schröders Taxonomie
der Zeichenträger
multimedialer Texte
(1993, 203; Abb. 2)

hier wichtigste Untergruppe der Schreibzeichen bilden die *Schriftzeichen*, die dann in *graphemische* (Wüsters Schriftgrund- und -sonderzeichen) und *perigraphemische Zeichen* unterteilt werden. Da Schröder von einer relativ eng gesetzten Bedeutung von *typographisch* ausgeht, definiert er *typographische Zeichen* als Untergruppe der perigraphemischen Zeichen, worunter er vor allem kursive und fette Varianten der Grundzeichen (also Schriftschnitte in Kontrastanwendung) sowie Unterstreichungen zählt:

Perigraphemische Zeichen treten nicht selber als graphemische Zeichen auf, sondern begleiten diese auf der Mikro- und Makroebene der Textgestaltung. Zu unterscheiden ist zwischen **typographischen** (Fettdruck, Unterstreichung, kursiv etc.) und **topographischen** Zeichen (optische Organisation des Textes, *Layout*, Absatzstruktur etc.). Auch die visuelle Gestaltung des Textes ist ein Teil des schriftlichen Kommunikationsvorgangs. (Schröder 1993, 205f; Fußnoten weggelassen)

Der u. U. bedeutungskonstituierende, auf peripheren graphischen Merkmalen beruhende Zeichencharakter typographischer Schriften bleibt auch hier noch unberücksichtigt. Außerdem deckt sich diese aus semiotischer Perspektive logisch wirkende Einteilung nicht mit den Ansprüchen und dem Sprachgebrauch der professionellen Praxis, die unter Typographie den Einsatz aller Mittel versteht, die nötig sind, einen Text zu visualisieren (vgl. z. B. Jegensdorf 1980, 9). Dazu wären nach Schröders Taxonomie die folgenden Zeichenarten notwendig:

- graphemische Zeichen: Schriftgrund- und -sonderzeichen
- perigraphische Zeichen: Farbzeichen (z. B. Druckfarbe als Hervorhebung)
- perigraphemische Zeichen: typographische [im engeren Sinn] und topographische Zeichen
- taktile Zeichen (z. B. Papierqualität)

Da angesichts der heutigen Schreibtechniken die typographische Ausformung der Zeichen bereits größtenteils Standard ist, könnte sie unter pragmatischen Gesichtspunkten den Ausgangspunkt für die Einteilung der Schreibzeichen bilden.

Die Einführung von „topographischen Zeichen“¹⁸ mag aus graphostilistischer Sicht sinnvoll sein, entspricht aber nicht den Bedürfnissen der professionellen Gestaltungspraxis, denn die räumliche Plazierung von Textelementen erfolgt oft nur z.T. aus der Textstruktur selbst. Zu einem größeren Teil unterliegt sie dem Gestaltungswillen und -konzept des Typographen, stellt somit nur bedingt eine Zeichenfunktion dar bzw. hat keine „Bedeutung“ im engeren Sinn. Dagegen müssen andere intrinsische Phänomene wie Einzüge oder Leerzeilen zur Markierung von neuen Absätzen bzw. Abschnitten durchaus als typographische Zeichen angesehen werden.

4.2.3 Gallmanns Graphemklassen

Mit der gesprochenen Sprache als *tertium comparationis* unternimmt Gallmann eine Klassifikation relevanter graphischer Mittel (Abb. 18), wobei einige allerdings nur in typographischer Gestalt vorkommen wie z. B. *Schriftart* und *Schriftauszeichnung*. Die Gesamtheit aller graphischen Mittel teilt Gallmann nach formalen Aspekten in drei Hauptklassen: (1) Grapheme¹⁹ im engeren Sinn, (2) lineare Supragrapheme und (3) flächige Supragrapheme. Auch wenn die Liste nicht erschöpfend ist – es fehlen z. B. die Gestaltungsprinzipien *Symmetrie* bzw. *Asymmetrie*, die Aufteilung des *Satzspiegels* in *Spalten* sowie der bedeutungsschaffende *freie Raum* – und einige typographische Termini abweichend vom professionellen Sprachgebrauch verwendet werden (z. B. *Ausschluß* statt *Satzart*), so schuf Gallmann mit dem Begriff des *Supragrahems* ein Konzept, mit dem die gesamte Typographie eines Textes erfaß- und beschreibbar wird.

Während bei den *Graphemen im engeren Sinn* (1) die Unterscheidung von selbständigen und unselbständigen Graphemen noch einleuchtet, ist die Unterscheidung bei den *linearen* (2) und *flächigen Supragraphemen* (3) in konkrete und abstrakte nicht ganz nachvollziehbar und unnötig (z. B. sind Kapitalchen, Sperrn, Ligaturen und Einzug ebenso konkret sichtbare Erscheinungen wie Unterstreichen und Umrandung; was Gallmann möglicherweise übersieht ist die

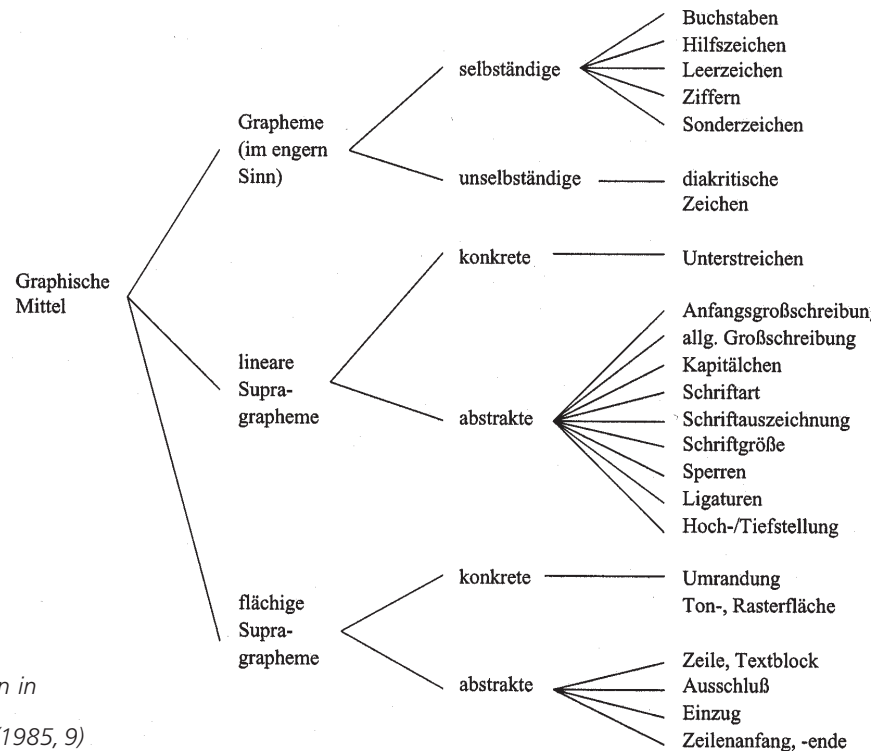


Abb. 18:
Graphemklassen in
der Darstellung
von Gallmann (1985, 9)

Polysemie vieler typographischer Benennungen, die sowohl die Handlungsanweisung als auch das dabei entstehende Resultat bezeichnen). Und wenn er aus synchroner Sicht die Großbuchstaben (Majuskeln) entgegen den schriftgeschichtlichen Tatsachen als „mit Hilfe eines zusätzlichen graphischen Mittels zustande gekommene Ableitungen der Minuskeln“ (1985, 10 – § 31) definiert, wird man als Typograph kaum mehr bereit sein, dies zu akzeptieren.

Erwähnt sei hier noch, daß Gallmann solche Zeichen als Hilfszeichen bezeichnet, die bei Wüster „Schriftsonderzeichen“ heißen – die von ihm als Beispiele genannten „Sonderzeichen“ sind samt und sonders Logographe.

Für einige der bei Gallmann als Graphem aufgeführten typographischen Größen wird es schwierig sein, einen eindeutigen Zeichencharakter im semiotischen Sinne nachzuweisen. So nimmt eine spezifische Schriftart nur in Sonderfällen (→ Kap. 4.3.7) „Bedeutung“ im semantischen Sinne an. Ebenso verhält es sich in den meisten Fällen mit den flächigen Supragraphemen.

4.2.4 Typographische Gestaltungs- und Analyse-Ebenen

Was bei der Analyse eines typographisch gestalteten Textes wahrgenommen wird, hängt vom Interessenfokus und Kenntnisstand des Analysierenden sowie dem tertium comparationis ab. Ist letzteres die gesprochene Sprache, wird der Analysierende z. B. nach Entsprechungen für prosodische Elemente suchen. Für den praktizierenden Typographen jedoch gilt es, „typographisch vollständig zu denken“ (Krebs 1995e, 40), d. h. sowohl bei der Beurteilung eines fertigen typographischen Produktes wie bei der Bewältigung einer typographischen Aufgabe von der Gesamtsituation und den zur Verfügung stehenden Mitteln auszugehen.

Was sind nun die Gestaltungsebenen eines typographischen Textes? Colman nennt im Rahmen einer Untersuchung über die Auswirkungen von DTP auf die typographische Kommunikation „three levels of graphic language“:

- general description: format, method of production, relationships between text and page
- spatial articulation: text structures and their spatial characteristics
- graphic articulation: graphic characteristics of text structures as well as different conventions of house style used (zit. in Walker 2001,81)

Als Analysegrößen führt sie die folgenden 19 Parameter auf: 1. classification; 2. status of originator; 3. status of reader; 4. degree of permanence; 5. method of input; 6. method of output; 7. method of reproduction; 8. colour of ink and stock; 9. format and size; 10. size of margins; 11. page numbering; 12. running heads and marginalia; 13. vertical justification; 14. horizontal justification; 15. single or variable font width; 16. use of space key; 17. use of quote marks; 18.

use of dashes; 19. hyphenation [im Original vertikal untereinander aufgelistet, ohne Semikolons]. Von diesen betreffen die ersten neun den typographischen Kontext bzw. die kommunikative Situation, die restlichen bilden extrinsische und intrinsische “features of visual organisation” (ibid.); an 16–19 läßt sich insbesondere die Frage von Laientypographie und Expertentypographie diskutieren. Diese Liste mag für Colmans Untersuchungsziel ausgereicht haben, eignet sich aber nicht z. B. für translatorische visuelle Fragestellungen, denn hier muß der Rahmen wesentlich weiter gesetzt werden, da im Prinzip alle typographischen Parameter mehr oder weniger anfällig für Kulturspezifik sein können.

Gallmanns fünf Ebenen der geschriebenen Sprache (1985, 7) gehen von der Textebene zu den kleinsten sprachlichen Einheiten (in Klammern die Elemente):

1. Textebene (graphische Sätze)
2. Syntaktische Ebene (graphische Konstituenten)
3. Lexikalische Ebene (graphische Wörter)
4. Morphematische Ebene (graphische Morpheme)
5. Graphematische Ebene (Grapheme)²⁰ als Bündel distinktiver phonologischer Merkmale)

Damit bleiben eine ganze Reihe für diese Untersuchung relevanter Aspekt unberücksichtigt: die Textbauspezifik (eine wissenschaftliche Abhandlung besteht aus anderen Elementen als ein Dramenband), die Multimodalität, die sprachspezifische Lesbarkeit eines Textes, die Schriftanwendung u. a. m. Außerdem spielen im Graphikdesign Zeitgeist und Zeitgeschmack sowie der Einfluß von Vorbildern, ablesbar im Wirken von Persönlichkeiten an den Hochschulen für Gestaltung, eine Rolle (Parallelen finden sich in Kunst, Architektur und Produktdesign; hierzu Bollwage 1996).

Die professionell-typographische Gestalt eines Textes ist das Ergebnis eines bewußten Gestaltungsprozesses, dessen Entscheidungen bestimmt werden von: (1) dem Komplexitätsgrad des zu gestaltenden Textes (vgl. Wehde 2000, 15: „typographischer Kontext“), (2) Art und Zweck bzw. Funktion des Textes (Textsorte),²¹ (3) Adressaten, (4) den zur Verfügung stehenden Gestaltungsmitteln und ihre Kombinierbarkeit (Schriften/Fonts, Druckverfahren, zu bedruckendes Material), (5) geltenden (u. U. kulturspezifischen) Gestaltungskonventionen, (6) aktuell herrschenden (z. T. technologiebedingten) Gestaltungsmoden, (7) persönlichen, individuellen Vorlieben des Gestaltenden, (8) evt. persönlichen Wünschen des Auftraggebers, (9) der zur Verfügung stehenden Zeit etc. – die Parallelen zum Übersetzen sind offenkundig. Dies macht eine rein linguistisch begründete typographische Analyse zu einer intellektuellen Gratwanderung, bei der stets die Gefahr besteht, in subjektive Interpretation abzugleiten.²²

4.2.5 Typographische Dispositive

In diesem Kontext sei noch auf das Konzept des *typographischen Dispositivs* eingegangen, das Wehde von Chartier (1990, 12ff; 50) übernommen hat. Wehde versteht darunter

makrotypographische Kompositionsschemata, die als syntagmatische gestalthafte ›Superzeichen‹ jeweils Textsorten konnotieren. Typographische Dispositive stellen eine hochgeneralisierte Form der konnotativen Semantisierung typographischer Syntax dar. (2000, 119 – Fußnote weggelassen; vgl. auch Stöckl 2004, 42ff)

Und weiter: „Typographische Dispositive sind einzeltextunabhängige Muster der Textgliederung“ (ibid.) und „abstrakte Formationsregeln für die optische Gliederung eines Textes“ (ibid. 122) bzw. „regeln in erster Linie die typographische Textgliederung, d. h. die visuell-syntagmatische Strukturierung eines Textes“ (ibid. 123). Die Definition ist in sich widersprüchliche, denn wie kann ein Schema, ein Muster (also ein Konzept, eine Idee, etwas Noch-nicht-Gestalthaftes) gleichzeitig „gestalthaftes ›Superzeichen‹“ (also etwas Konkretes, ein spezifischer Einzeltext) sein? Wie paßt eine „konnotative Semantisierung“ in dieses Konzept? Handelt es sich bei der Markierung von tektonischen Strukturen, z. B. Abschnitten mittels Einzug oder Leerzeile (→ Kap. 5.3.2) nicht eher um „denotative Semantisierung“? Der Widerspruch setzt sich fort in den drei Dimensionen, die Wehde an typographischen Dispositiven unterscheidet:

1. das abstrakte typographische Schema, der ›Typus‹ des Dispositivs, der als kollektives, mentales Modell vorzustellen ist;
2. die sprachliche Füllung der typographischen Form [...];
3. die konkrete typographische Ausgestaltung eines Einzeltextes bei der Drucklegung. (2000, 122)

Nur die erste Dimension erfüllt die Kriterien, die beiden anderen beziehen sich auf individuelle sprachliche²³ bzw. visuelle Zeichen, die damit spezifisch für das Textexemplar bzw. Publikat sind und somit nicht „einzeltextunabhängiges Muster“ sein können.

Recht hat Wehde, wenn sie „vielfältige gestalterische Freiheiten für die einzeltextbezogene Formvariation“ einräumt (ibid). Letztere können sich allerdings in dem Maße auswirken, daß zwischen der konkreten typographischen Gestalt eines Publikats (z. B. eines Buch-Innentitels) und dem „textsortenspezifischen“ typographischen Dispositiv keinerlei Ähnlichkeiten bestehen, z. B. bei einem nach dem asymmetrischen Prinzip gestalteten, „modernen“ Buchtitel (→ Abb. 19). Dennoch haben die Rezipienten des Buchtitels rechts oben sicher keine Schwierigkeit, ihn aufgrund seiner kontextuellen Position (man hält ja das Buch in Händen und hat die 3. Innenseite vor sich) funktional einzuordnen. Ganz extrem widerspricht der Buchtitel unten rechts jeglicher konventionellen

Vorstellung. Das ganze Buch im quadratischen Grundformat muß zum Lesen um 90° gedreht werden und bietet anstelle der gewöhnlich symmetrisch angeordneten Doppelseiten einen, zwei gegenüberliegende Seiten umfassenden Satzspiegel. Alle drei Bücher gehören in den Themenbereich Typographie. Das linke, konventionell gestaltete behandelt typographische Fragestellungen aus wissenschaftlicher Sicht, die beiden Titel rechts sind von professionellen Typographen zur Typographie bzw. typographischen Schrift verfaßt und gestaltet.

Damit liegt der Verdacht nahe, es handle sich bei typographischen Dispositionen eher um konventionalisierte Gestaltungsmuster, die aus unterschiedlichen Gründen musterbildend werden können, im Sonderfall zur Norm werden (dies gilt besonders für wissenschaftliche Publikationen) und sich in „Gestaltungsanweisungen, -anleitungen, -hinweisen“ etc. manifestieren – prinzipiell aber unverbindlich sind. In einigen Fällen wird man ihnen dennoch zugestehen müssen, daß sie die Rolle eines visuellen Pendants der entsprechenden Textsorte darstellen. Im Gegensatz zu diesen handelt es sich dabei aber nicht um funktionale Muster – abgesehen z. B. von Geschäftskorrespondenz –, sondern um konventionalisierte „Nachahmungen“. Diese Entwicklung wird durch die



Abb. 19:
Konventioneller, symmetrischer
Buch-Innentitel und
zwei unkonventionelle,
asymmetrisch angeordnete
Innentitel

heutige, computerbasierte Schreibtechnologie gestützt, vor allen in laientypographisch dominierten Kommunikationsfeldern. Die Verfügbarkeit von vorgefertigten Mustern für eine ganze Reihe von Textsorten, die in Dateiform als Layoutvorlage, Stylesheet, Makro etc. zur Software gehören, wird diese Tendenz zweifellos verstärken.

Beizupflichten ist Wehde, wenn sie auf die mögliche Kulturspezifik sog. typographischer Dispositive hinweist (2000, 122), denn trotz aller Globalisierungstendenzen, die im allgemeinen mit internationalen Kommunikationsbedürfnissen begründet werden, sicher aber auch u. a. eine Folge unreflektierten laientypographischen Schreibens mit meist amerikanischen DTP-Software sind, bleiben eine ganze Reihe von typographischen Phänomenen, die (sprach-) kulturspezifisch ausgeprägt sind oder sprachspezifisch eingerichtet werden müssen (→ Kap. 5 u. 8).

4.3 Schriftzeichen – Schrift als Zeichen

Es ist aber die Schrift des Lebens gewaltiger Beginn.
Heraklit

Da es in dieser Abhandlung vordergründig um die typographische Praxis und ihren Stellenwert im translatorischen Handeln geht, können systematisch-theoretische Überlegungen zur semiotischen Rolle der Typographie, insbesondere der Schrift, nur am Rande angestellt werden.²⁴ Dennoch verdient die Schrift als Kernbereich der Typographie eine gesonderte Behandlung in dieser Untersuchung.

Nöth (1985, 256) nennt die Schrift „das wichtigste semiotische System für die Evolution der Kultur.“ Sie ist aber ebenso – auch im heutigen Zeitalter der Multimedia – ein wichtiges semiotisches System für das Zustandekommen von Kommunikation und darüber hinaus ein vorzügliches kognitives Werkzeug. Von allen Präsentationsformen der Schrift besitzt typographische Schrift das am breitesten gefächerte Ausdruckspotential und kann daher als höchste Stufe des graphischen Zeichensystemoids angesehen werden.

Was alles wird unter Schrift verstanden? Abgesehen von Bedeutungen wie „die Heilige Schrift“ oder „gedruckte (wissenschaftliche) Abhandlung“, bleiben eine Reihe von Bedeutungen, die sich auf das Kommunikationsmedium direkt beziehen:

1. unter historisch-diachronem Aspekt: sekundäres, graphisches Zeichensystem (Abbildung von Lauten), bestehend aus alphabetischen Zeichen (Buchstaben);
2. Schrift (idiographisch oder typographisch) als erweitertes sekundäres Zeichensystem zur Visualisierung von Texten, d. h. verbalen und nonverbalen

Referenzobjekten (Nöth 2000, 140) repräsentieren und zusammen Zeichen höherer Ebenen (Superzeichen) bilden.²⁶ Zum größten Teil handelt es sich dabei um alphabetische Subzeichen – „Standardzeichen“ (Rösner/Kroh 1996, 154) –, aus denen „kleine Superzeichen“, Wörter (ibid. 154), genauer „Wortbilder“ zusammengesetzt werden. Dies entspricht dem Prinzip der zweifachen Gliederung („double articulation“) der Sprache bei Martinet (1963, 21ff; vgl. Holenstein 1980a).

Doch kommen auch Zeichen vor, die per se semantische Einheiten repräsentieren sowie Zeichen, die suprasegmentale und paralinguistische Inhalte visualisieren. So gesehen vertritt typographische Schrift mehrere, nach unterschiedlichen Prinzipien strukturierte Schriftsysteme.

4.3.1 Schriftsysteme – visuell-verbale Zeichensysteme

Für Sasussure gab es prinzipiell nur ideographische und phonetische (syllabische und alphabetische) Schriftsysteme (1931, 30f). Ebenso teilt Hjelmslev in Bezug auf die sprachliche Größe, die von den Graphemen repräsentiert wird, die Schriftsysteme in zwei Hauptgruppen ein: zum einen in *pleremische Schriften* (Piktographien, Ideographien und Logographien), bei denen die Schriftzeichen bedeutungstragende Elemente sind bzw. Inhaltseinheiten darstellen;²⁷ die andere Gruppe bilden *kenemische Schriften*, deren Grapheme entweder Silben (syllabische Schrift) oder Laute (alphabetische Schrift) repräsentieren (vgl. Nöth 2000, 351ff).

Etwas bildet ein System, wenn die dazu gehörenden Elemente nach bestimmten (einheitlichen?) Kriterien in einer geordneten Beziehung zueinander stehen. Bei der Schrift kann dies das abgebildete Objekt (Laut, Silbe, Lautkomplex, Wort als Lautform, Wort als Bedeutungseinheit, Begriff, Idee etc.) sein. Daraus ergeben sich so unterschiedliche Schriftsysteme wie Phonographie (Alphabet-, Laut-, Buchstabenschrift), Syllabographie (Silbenschrift), Logographie (Wortschrift, Wortlautschrift), Piktographie als Bilder- bzw. Inhalts- oder Begriffsschrift und Ideographie als Ideen- bzw. Begriffsschrift. Als zugrundeliegende Schriftprinzipien führt Haarmann die „Fixierung einer Äußerung (Gedankensequenz)“, die „Fixierung eines Begriffs (Einzelbegriffs)“ sowie die „Fixierung der Lautstruktur“ an (vgl. Abb. 72 in Haarmann 1990, 147).

Davon nennt Althaus vier Haupttypen heutiger visueller Sprachkommunikation: Piktographie, Ideographie, Logographie und Phonographie (1980b, 139). *Piktographien* repräsentieren Althaus zufolge durch Bildzeichen (Piktogramme) Texte, keine Wörter oder Laute. Das macht sie für Kommunikationssituationen mit internationalen Kommunikanten geeignet. Allerdings ist ihre kommunikative Leistung begrenzt (ibid.). *Ideographien – auch Pasigraphien*, d. h. *Universalschriftsysteme* (Nöth 2000, 351) – repräsentieren durch konventionalisierte Begriffs-

zeichen (Ideogramme) „außereinzelsprachliche Begriffssequenzen, nicht einzelsprachliche Wortsequenzen“ (ibid.). In *Logographien* entsprechen die einzelnen Graphen als Wortzeichen „lexikalischen Einheiten der verschrifteten Sprache (Wörtern)“ (ibid.). Die von Althaus postulierte eindeutige Zuordnung phonemsprachlicher Repräsentation gilt allerdings nur sprachintern und wird sprachspezifisch zu modifizieren sein (z. B. § = dt. *Paragraph*, fi. *pykälä*). *Phonographien* orientieren sich an den Einheiten der Phonemsprache und stellen eine Relation zwischen Phonemen und Graphemen her (ibid.).²⁸

Sprache ist allerdings ein zu komplexes Zeichensystem, als daß für heutige Kommunikationszwecke eines der Schriftprinzipien allein ausreichen würde. Dies führt zu einer Schwierigkeit: wie bereits erwähnt umfaßt heutige typographische Schrift Zeichen unterschiedlicher Referenzebenen, die sprachliche wie paralinguistische Phänomene repräsentieren (→ Kap. 4.4); damit sind nicht alle Zeichen gleichrangig und -wertig. Will man unter diesen Umständen noch von einem Schriftsystem sprechen, muß man bereit sein, als gemeinsamen Nenner die Funktion *Visualisierung von Kommunikationseinheiten* zu akzeptieren und das Systemkonstituierende in den charakteristischen peripheren Merkmalen der zum Zeichensatz einer typographischen Schrift gehörenden Elemente zu sehen (s. u.).

4.3.2 Typographische Schrift – ein primäres Zeichensystem?

In Semiotik und Sprachwissenschaft herrschen zwei unterschiedliche Auffassungen über den semiotischen Charakter der Schrift. Die eine geht davon aus, Schrift sei ein *heteronomes* bzw. *sekundäres* oder *substitutives Zeichensystem*, d. h. sie diene zur Aufzeichnung mündlicher Rede (z. B. Lewandowski 1985, 882), als Mittel zur Visualisierung *primärer* Sprachzeichen:

Eine Schrift (in einem engen Sinn verstanden) ist ein sekundäres Zeichensystem (vorwiegend in visueller oder taktile Gestalt), das auf das Bezeichnete nicht direkt bezogen ist, sondern unter Evokation des primären Zeichensystems, als dessen Vertreter es fungiert (Holenstein 1980a; zit. in Holenstein 1980b, 127)

Das führt zu Feststellungen wie „Schrift notiert gesprochene Sprache und konstruiert damit eine, gemessen an dieser, künstliche Schriftsprache“ (Coy 1994, 69) oder “As linguists ... we are interested in the *structure* of writing-systems more than in their physical appearance” (Sampson 1985, 20; Hervorh. im Original).²⁹ Entwicklungsgeschichtlich trifft dies nur bis zu einem gewissen Grad zu, denn die Anfänge der Schrift liegen nicht in dem Versuch, mündliche Rede wiederzugeben,³⁰ sondern in den speziellen Kommunikationsbedürfnissen der entwickelten, in der Regel multilingualen Staatswesen im Orient, vergleichbar vielleicht der heutigen Sprachsituation in der EU, – z. B. in dem Bedürfnis nach Buchführung, wer, wieviel und in welcher Form seine

Steuern und Abgaben entrichtet hat (vgl. Kuckenburg 1990) –, Kommunikationsaufgaben also, die durch mündliche Kommunikation nur schwer oder unbefriedigend erfüllt werden können. Für die ägyptische Schrift konstatiert Schenkel (1983, 61) als frühestes Anwendungsgebiet den verwaltungstechnisch-rechtlichen Bereich mit Wirtschaftstexten. Somit wäre die Abbildung gesprochener Sprache ein sekundäres Phänomen, das sich erst im Laufe der Schriftentwicklung ergeben hat und in der griechischen Erfindung einer auch die Vokale abbildenden, vollen Alphabetschrift gipfelt. Auch die literarische Funktion von Schrift muß als sekundär gesehen werden, primär hat die Schrift ihren Ursprung in den „Bedürfnissen des Alltags“ (ibid.), war sie ein „Gebrauchsgegenstand des täglichen Lebens“ (Hagège 1987, 86).

Im Gegensatz zur ersten Ausgabe seines *Handbuchs der Semiotik* spricht Nöth in der zweiten Auflage von der „Orthographie“ (offensichtlich in Anlehnung an das englische *orthography*, das parallel zu *writing-system* und *script* verwendet wird)³¹ eines alphabetischen Schriftsystems als *primärem Zeichensystem*:

Als Orthographien haben sich manche alphabetische Schriftsysteme von sekundären, Sprachlaute bezeichnenden, Zeichensystemen zu relativ autonomen, von der Lautsprache mehr und mehr unabhängigen Systemen der Sprachrepräsentation entwickelt. (Nöth 2000, 354)

Mit dieser Gleichsetzung von *autonom* und *primär* bleibt die Bezugsgröße dann allerdings doch wieder die Lautsprache, denn er fährt fort:

Die Gründe hierfür sind u. a. die Übernahme eines nicht geeigneten fremden Alphabets, das Beharren auf archaischen Schreibkonventionen nach einem Lautwandel, die Übernahme von Verschriftungsprinzipien anderer Sprachgemeinschaften oder das Bestreben, unterschiedlich gesprochene morphologische Varianten gleich zu schreiben, um dadurch das grammatische System der Sprache transparenter zu machen. (ibid.)

Dieses Verständnis von *autonom* berücksichtigt somit nicht, daß durch typographische Schriftsysteme völlig neue Kommunikationsbereiche und -konventionen sowie Textsorten entstanden sind, die kein Pendant in der Lautsprache haben. Auch die z. B. für das Englische festgestellte „relative Autonomie der Graphemsprache“ (Althaus 1980a, 138) bezieht sich ausschließlich auf die Abbildungsrelation von Graphemen und Phonemen.

Die zweite semiotische Auffassung spricht der Schrift den Status eines *autonomen Zeichensystems sui generis* zu (hierzu Nöth 2000, 359) und begründet dies u. a. mit der Möglichkeit, das lineare Lautkontinuum der gesprochenen Sprache zu gliedern (Ludwig 1983, 38ff), mit den grundsätzlich anderen Rezeptionsbedingungen oder nach stilistischen Kriterien (unterschiedlicher Wortschatz und Syntax – vgl. Nöth 2000, 359). Dabei wird in der Regel aber noch nicht zwischen Schrift in handgeschriebener Form und Schrift in typographischer Ausprägung unterschieden.

Das Verhältnis von Schriftsprache und Lautsprache unter dem Blickwinkel von *Autonomie* oder *Heteronomie* ist für diese Arbeit von marginaler Bedeutung. Wichtiger ist die Frage, ob und unter welchen Bedingungen aus semiotischer Sicht typographische Schrift zu einem primären Zeichen werden kann, also nicht nur in ihren Elementen Subzeichen visualisiert – Zeichen für Zeichen ist –, sondern selbst zum Zeichen wird. Diese Möglichkeit wird – wie bereits angedeutet – von Vachek eingeräumt: „[A]us einem sekundären wird ein primäres Zeichensystem, das heißt von nun an stellen Bestandteile der Schriftnorm nicht Zeichen von Zeichen, sondern Zeichen von Dingen dar.“ (1939/1976, 116)

Voll vertritt Derrida im Rahmen seiner graphozentrischen Philosophie der Schrift den Standpunkt, die Schrift sei ein autonomes Zeichensystem und ihr gehöre gegenüber der Lautsprache das Primat (vgl. Nöth 2000, 363). Ähnlich äußert sich Flusser, der die Sprache erst in der (alphabetischen) Schriftsprache ihre Vollendung finden läßt:

Die gesprochene Sprache erscheint nach der Erfindung des Alphabets als Vorbereitung zur Schriftsprache, und das Alphabet wurde erfunden, um die Menschen überhaupt erst richtig sprechen zu lehren. (Flusser 1992, 32)

So bezeichnet er das Alphabet zwar „als Partitur einer gesprochenen Sprache“ (1992, 31), räumt aber ein: „Es hat Diskurse ermöglicht, wie sie in nichtalphabetischen Gebieten nicht geleistet wurden“ (1992, 32).

Es gilt also Fälle zu finden, bei denen die Schrift über ihr Schriftbild auf einer höheren Ebene als den sprachlichen Grundeinheiten bedeutungskonstituierend ist – Fälle, in denen sie als echtes Primärzeichen fungiert. Die hier in Frage kommenden Merkmale der Schrift sind die das Schriftbild des Textes bzw. des Textelements bestimmenden *peripheren graphischen Merkmale* (→ Kap. 4.3.5). In der Anwendung, im Text, realisiert sich dann über die (u. U. kulturspezifische) assoziative Wirkung der Zeichencharakter einer typographischen Schrift im semiotischen Sinn (→ Abb. 21 sowie Tabelle 4).



Abb. 21: Bedeutungskonstituierender Wechsel des Schriftcharakters (SDD-04)

Ich unterscheide daher zwischen *skriptographischer* (vgl. Embach 2000, 132) und *typographischer* Schrift³² und verstehe unter letzterer ein (relativ) autonomes Zeichensystem, bestehend aus einem Repertoire alphanumerischer Zeichen, ergänzt mit Interpunktionen, Ideogrammen und Sonderzeichen, die alle über gemeinsame, charakteristische periphere graphische Merkmale verfügen und im Verbund mit anderen typographischen Zeichen (Absatzmarkierung, Hierarchisierung von Textteilen durch Wechsel der Schriftgröße und/oder der Schriftart etc.) der Visualisierung von Texten dienen und über das Visuelle zur Bedeutung des Textes beitragen (können). Damit sind Fälle wie in Abb. 21 und 30 mit einem Wechsel im Schriftcharakter beschreib- und erklärbar. In Abb. 21 wird durch diesen Wechsel das Textelement „diesen Deutschen“ nicht nur hervorgehoben, sondern erhält über das Visuelle eine Bedeutungskomponente, die den Geltungsbereich auf eine bestimmte politische Gruppe einschränkt (im Original zusätzlich durch ein Bild spezifiziert – für Angehörige des Kulturraums nicht unbedingt notwendig zum Verständnis).

Daher sollte der Auffassung nichts im Wege stehen, daß typographische Schrift in ihrer heutigen Existenzform, ergänzt durch weitere typographische Mittel, als Primärkode eingesetzt wird:

Die Autonomie des Geschriebenen rechtfertigt es als Selbstzweck. [...] Alles trägt zur Entstehung einer besonderen Sprache der Schrift bei: Sie schafft vor allem die beim Gesprochenen nicht zu umgehende Linearität ab, die seit langem ein Kernthema der Sprachwissenschaft ist. [...] Auch andere Verfahren verselbständigen die Schrift als Zweck in sich selbst. Es handelt sich dabei vor allem um typographische Techniken wie eingerückte Zeilen, Leerstellen, Kapitel, Großbuchstaben, Titel und Untertitel ... (Hagège 1987, 89)

Typographische Schrift ermöglicht andere, eigenständige Kommunikationsformen und -arten und schafft eigene Textsorten, die sich nicht mit den Maßstäben der mündlichen Kommunikationsformen messen lassen.

4.3.3 Schreibwerkzeug und Präsentationsformen von Schrift

Schrift tritt uns in den meisten Kulturen in einer Vielzahl unterschiedlicher Existenzweisen entgegen. Ihre qualitative Repräsentation und ihre charakteristischen Merkmale waren vor der DTP-Zeit abhängig von einer Reihe von Faktoren wie dem Kommunikationsbereich (privat, halbprivat, halböffentlich, öffentlich), der Schreibtechnik (hauptsächlich Hand, Schreibmaschine, Bleisatz, Computer), dem Schreibwerkzeug (Pinsel, Feder, Stichel, Gußapparat, Film, Pixel-Raster etc.), dem Schreibprinzip (idiographisch, normgerecht, kalligraphisch, typographisch) und dem Schriftträger (Papier, Stein, Metall, Holz, Bildschirm etc.).

Auf vielen kulturellen Gebieten läßt sich beobachten, wie bei Erfindungen alte Formen zunächst beibehalten oder nachgeahmt, später dann mit neuen Funktionen versehen werden (→ Kap. 3.2.2). Gerade an der Schrift läßt sich dies gut nachweisen: Gutenberg ahmte in seinen Drucktypen die professionelle Schreibweise der klösterlichen Skriptorien nach (vgl. Jensen 1969, 532) und verband somit eine neue, revolutionäre Technik mit konventionellen Formen.³³ Heute stehen wir gleich zweimal vor einer parallelen Entwicklung: Die erste Generation der Textverarbeitungs-Software orientierte sich nach dem Schriftbild der Schreibmaschine, für DTP und Computersatz wurden Proportionalschriften nach Vorbild der typographischen Schriften geschaffen.

Die verschiedenen Präsentationsformen der Schrift lassen sich unter schreib-technischem Aspekt in folgende Gruppen gliedern: 1. *Handschrift*, 2. *Monumentalschrift*, 3. *Schreibmaschinenschrift* und 4. *typographische Schrift* oder *Druckschrift*, die in dieser Abhandlung den eigentlichen Betrachtungsgegenstand bildet. Generell gilt, daß die charakteristischen Formen einer Schreibtechnik in andere Schreibtechnologien übernommen werden und somit die Grenzen zwischen den aufgeführten Gruppen fließend sind. So existierten z. B. Schreibmaschinenschriften auch als Bleiletern und wurden vorbildlich für die ersten Computerfonts. Die Bereiche 3. und 4. könnten gemäß der Definition des „typografischen Prinzips“ von Brekle (1997) als *typographische Schrift im weiteren Sinne* zusammengefaßt werden. Allerdings entfällt bei der ursprünglichen Schreib-

Tabelle 4: Typographische Schrift als primäres Zeichensystem

	Schrift als heteronomes bzw. sekundäres substitutives Zeichensystem	Typographische Schrift als autonomes bzw. primäres Zeichensystem
Sprachlicher Dichotomiebereich	Langue	Parole (hier: »Schreibe«/typographischer Text)
Sprachebene	Graphemik	Textur und Tektonik
Bezugsgröße	Primärsprachliche Phänomene (Laute/Phoneme)	1) primär- u. parasprachliche Phänomene 2) Gegenstände, Sachverhalte etc.
Zeichenumfang/-größe/-art	Graphem (Elementarzeichen)	1) suprasegmental 2) funktional-kommunikativ 3) lexikalische Bedeutungskomplexe
Zeichenrepertoire	alphabetisch	Buchstaben + Ziffern + Logographe + Interpunktionen etc.
Zeichenkonstituierende Merkmale	Distinktive graphische Merkmale ergeben charakteristisches Buchstabenbild	Periphere graphische Merkmale ergeben charakteristisches Schriftbild
Art des Zeichens	Buchstabe/ Graph/Allograph	Individuelle typographische Schrift (Schriftart), bestehend aus einem Satz generisch heterogener Zeichen mit gleichen charakteristischen graphischen Merkmalen

maschinenschrift – abgesehen von der Möglichkeit, in beschränkter Zahl Durchschläge herzustellen – das Merkmal der unbeschränkten Reduplizierung des Textemplares, das als wesentlich für typographischen Schriftgebrauch anzusehen ist.

Ursprünglich war der Einsatzbereich der verschiedenen Präsentationsformen relativ eindeutig: Individuelle Handschrift blieb dem privaten Einsatz vorbehalten. In Kommunikationsfeldern mit begrenztem Öffentlichkeitsgrad kam Schreibmaschinenschrift zum Einsatz, während Verfügbarkeit und Einsatz von typographischen Schriften in der Regel Fachleuten vorbehalten war. Die Einführung von DTP brachte den Durchbruch zur vielzitierten „Demokratisierung der Schrift“ (vgl. z. B. Rösner/Kroh 1996, 166; Wehde 2000, 8) und ihren Konsequenzen für die „typographische Kultur“: Die Grenzen zwischen den Kommunikationsbereichen scheinen aufgehoben, Schriften werden nicht mehr im Hinblick auf ihre Eignung ausgewählt und eingesetzt, sondern aufgrund mechanischer Übernahme von Gestaltungsmustern oder persönlicher Vorlieben. Damit verändert sich auch allmählich ihre assoziative Wirkung. So wurde die *Times New Roman*, 1932 von Stanley Morison nach Vorbildern der Barockantiqua speziell für die Bedürfnisse der großen englischen Tageszeitung geschaffen (vgl. Sauthoff/Wendt/Willberg 1997, 26 sowie Weichert 1991, 41) – eine Schrift aus dem Bereich der Massen- bzw. Medienkommunikation also, – zur globalen Universalschrift, die für persönliche Notizen ebenso eingesetzt wird wie für wissenschaftliche Abhandlungen,³⁴ ganz zu schweigen von den Webseiten, für die sich serifenlose Schriften wesentlich besser eignen würden (vgl. Turtschi 1998, 337; Stedt 1998). Im Folgenden seien die hauptsächlichen Präsentationsformen von Schrift kurz charakterisiert:

1. *Handschrift* verfügt über ein praktisch unbeschränktes Zeicheninventar³⁵ und tritt in drei grundsätzlichen Erscheinungsformen auf: individuell geprägt (*idiographisch*)³⁶ als Ausdruck einer Persönlichkeit, mit großer Variationsbreite im Schriftbild der einzelnen Buchstaben; *normgerecht* als Schul-/Lern-, Verkehrs-, Kanzlei- und Urkundenschrift (z. B. *Deutsche Kurrent*),³⁷ bei der individuelle Züge auf ein Minimum beschränkt bleiben sollten; schließlich für repräsentative Texte mit der Breitfeder oder dem Pinsel gezeichnete *kalligraphische* Schrift, bei der individuelle Unterschiede des Buchstabenbildes gegen Null tendieren.

2. *Monumentalschrift* für repräsentative Zwecke findet sich meist in kalligraphischer, zuweilen auch idiographischer Ausformung in Stein oder Metall, seltener auch in Holz. Die römische Monumentalschrift *Capitalis* war von entscheidendem Einfluß auf die heutige Druckschrift, da ihre Buchstabenformen als Vorbild der Großbuchstaben (Versalien) dienten, was bei vielen Druckschriften noch an deren statischen Charakter zu erkennen ist.

3. Charakteristisch für *Schreibmaschinenschrift* – laut Ruder „die erste Schrift mit internationalem Charakter“ (1967/1996, 44) sind der technisch bedingte

reduzierte Zeichensatz und die optisch sowie rechnerisch gleiche Breite aller Zeichen. Diese Schriftform wurde mit der Zeit in all jenen Bereichen eingesetzt, in denen die handschriftlichen Verkehrs-, Urkunden- und Aktenreinschriften (vgl. Süß 1992, 8f) etabliert waren, d. h. insbesondere in halböffentlichen Kommunikationsfeldern wie der Büro- und Kanzleikommunikation.

4. *Typographische Schrift* zeichnet sich gegenüber individueller Handschrift in zweifacher Hinsicht aus: Zum einen sind die verschiedenen Realisationen ein und desselben Zeichens stets identisch (eine Ausnahme bilden die sog. Random-Schriften am Computer, deren Schriftbild sich per Zufallsgenerator kontinuierlich verändert, z. B. die 1990 auf dem Markt erschienene Schrift *Beowulf* der holländischen Schriftdesigner Erik van Blokland und Just van Rossum), zum andern verfügen sämtliche Zeichen der gleichen Schrift über gemeinsame, konstante *periphere graphische Merkmale* (→ Kap. 4.3.5). Diese Merkmale wirken klassifizierend (vgl. Schriftklassifikation DIN 16518), gruppenbildend (als Schriftfamilie) und/oder individualisierend. Durch Wechsel in der Strichstärke, durch unterschiedlichen Neigungsgrad der Rundungen, durch Existenz und Art von Serifen (fein, normal, betont, serifenlos) und zusätzliche „dekorativ-individualisierende“ Elemente entsteht eine Art von *Allographen*. Von der Schreibmaschinenschrift unterscheidet sie sich als Proportionalschrift durch individuelle Buchstabenbreiten (fachspr. **Dickten*). Unterschiede im Umfang des Zeichensatzes sind bei typographischen Schriften technologiebedingt: War beim Metallguß und im Fotosatz der Zeichensatz noch beschränkt auf die gewöhnlichen Akzentzeichen, so bietet heute die digitalisierte Schriftform als Computerfont nach dem Prinzip der „Parallelschaltung“ selbst bei gebrochenen Schriften einen erweiterten Zeichensatz mit Umlauten, Akzentbuchstaben etc.

Fast scheint es, als ob die Schriftentwicklung in zweifacher Hinsicht spiralförmig an ihren Ausgangspunkt zurückgekehrt ist. Zum einen findet sich in der wachsenden Verbreitung von Piktogrammen und Ideogrammen eine zunehmende Tendenz zum Bildhaften und damit zum Ursprungsprinzip der Schrift. Zum anderen läßt sich wieder eine stärker werdende Tendenz zum Handschriftlichen beobachten (vgl. Luidl 1989, 71), die in dem Paradox gipfelt, daß persönliche Handschrift digitalisiert und als Computerfont eingesetzt werden kann³⁸ –, nicht selten in der Absicht, beim Adressaten den Eindruck persönlicher Korrespondenz vorzutäuschen (vgl. hierzu Zapf 2000, 314).

4.3.4 Graphem, Graph, Allograph – graphisch distinktive Merkmale

Unter dem Aspekt des professionellen typographischen Handelns und seiner Position im Translationsprozeß ist es nicht notwendig, ausführlich auf die Probleme der Sprachforschung mit dem Graphembegriff einzugehen. Einige Beispiele für die Schwierigkeiten, die Sprachwissenschaftler mit dem Forschungs-

gegenstand *Typographie* und *typographische Schrift* haben, mögen zur Illustration genügen:³⁹

Für die Graphemik ist die Unterscheidung von Graphie und Typographie nur insofern wichtig, als sie bei der Bestimmung des Graphems – der kleinsten distinktiven graphischen Einheit – und seiner Varianten von Bedeutung ist. Daraus ergibt sich, daß in den meisten Fällen die Benutzung der Typeme als der Klassen von typographischen Elementen zur graphemischen Analyse genügt und daß sich die Untersuchung folglich auf gedruckte Texte stützen darf ... (Althaus 1980a, 142f)

Wieder ist es die Gleichsetzung von *schriftsprachlich* und *typographisch* (s. o.), die für Verwirrung sorgt. Auch die Unterscheidung von *Graph* und *Graphem* scheint nicht immer leicht zu fallen: so dient z. B. das in Abb. 22 gezeigte Inventar zentraler graphischer Merkmale bei Althaus der Beschreibung von Graphen (1980a, 140), bei Jegensdorf der Beschreibung von Graphemen (1980, 19).

Die Definition des Graphems hängt davon ab, wie die Abhängigkeit von Laut- und Schriftsprache gesehen wird. Althaus nennt: (1) die relative Unabhängigkeit der Graphemik von der Phonemik, (2) die relative Abhängigkeit beider Bereiche voneinander und (3) die einseitige Abhängigkeit der Graphemik von der Phonemik (1980b, 145). Entsprechend definiert Althaus *Graphem* (1) als „eine Klasse von Graphen, die distributionell als sprachzeichenunterscheidende graphische Einheit bestimmt wird“; (2) als „die kleinste distinktive Einheit der geschriebenen Sprache, die ein Phonem (bzw. eine Phonemfolge) repräsentiert; (3) Grapheme sind „Gruppen von Schriftzeichen, die in Opposition zu anderen Schriftzeichen, zu anderen Gruppen von Schriftzeichen oder zur Nullstellung stehen“ (ibid.). Demnach kommen als hauptsächliche Bedeutungen vor:

1. Graphem als noch-nicht-gestalthafte, metagraphische Minimaleinheit bzw. Konzept des schriftsprachlichen Systems, als „Graph-Idee“ (Vermeer 1972, 173) oder „universelle Prototypen“ (Kohrt 1985, 455); damit wäre z. B. die Existenz zweier Grapheme wie **a/ɑ**, **g/g** für den gleichen Laut erklärbar.

2. Graphem als Grundtypus eines minimalen graphischen Zeichens, das relativ autonom zur Lautsprache gesehen wird (damit überschneidet sich das Graphem dann allerdings mit dem Graphbegriff); als Grundtypus könnten die auf ihr Skelett reduzierten Formen der römischen Capitalis für die Großbuchstaben und der humanistischen Minuskel für die Kleinbuchstaben (als Ahnen des heutigen Doppelalphabets) gelten. Allerdings würde das Merkmalinventar in Abb. 22 nicht ausreichen, da z. B. gerade bei den humanistischen Druckschriften die Großbuchstaben kleiner sind als die Kleinbuchstaben mit Oberlängen (Bsp. 4: links *Garamond*, rechts *Humanist 777/Frutiger*).

Bsp. 4

Hled Hled

Abb. 22:
 Inventar zentraler
 graphischer Merkmale
 zur Beschreibung
 alphabetischer Graphen
 (Quelle: Althaus 1980a, 140)

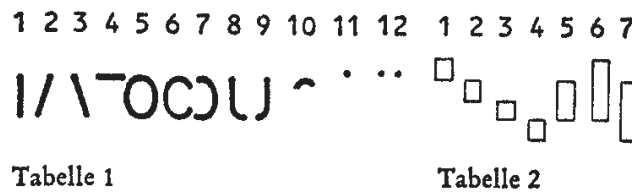


Tabelle 1

Tabelle 2

3. Exemplar oder Gruppe von visuellen Zeichen, die (sprachspezifisch) einem Laut oder einer Lautfolge entsprechen wie dt. ⟨sch⟩ für /ʃ/ (so z. B. Eisenberg 1995, 61) oder engl. ⟨th⟩ für /θ/. Damit verwischen sich allerdings die Grenzen zwischen *Graphem*, *Graph* und *Buchstabe*.

Allgemein wird das Graphem als kleinste semantisch distinktive graphische Einheit eines Schriftsystems definiert (vgl. Nöth 1985, 267). Während Wehde die Existenz eines visuellen Prototyps des Graphems ablehnt und ihrem Graphembegriff „kein visuell-figuraler, sondern ein strukturell-abstrakter Formbegriff“ zugrunde liegt (2000, 41), weist Jegensdorf jedem Graphem *graphisch distinktive Merkmale* zu, durch die es sich von anderen Graphemen unterscheiden soll (vgl. 1980, 19).

Die Realisierung eines Graphems in der Parole sind für Nöth die Allographe: „eine Klasse von individuell oder schrifttypenmäßig verschiedenen Buchstaben“ (Nöth 1985, 267). Jegensdorf dagegen schaltet die Graphe als Zwischenstufe ein: „Jedes Graphem, d. h. jedes von peripheren graphischen[sic] Merkmalen „gereinigte“ und ausschließlich durch die GDM bestimmte Schriftzeichen, wird als konkretes Graph in Texten unterschiedlich realisiert.“ Allographe sind für ihn „konkret auffindbare Graphe, bei denen die zentralen GDM gewahrt bleiben.“ (1980, 20) Diese Forderung wird kaum aufrecht zu erhalten sein, denn dann wären einige Buchstaben in Bsp. 5 weder Graphe noch Allographe:

Bsp. 5: Versalien von Schreibschriften

DO

DO – Biffo MT

FIJT

FIJT – NuptialScript

FIJT

FIJT – Freehand 521 BT

FIJTS

FIJTS – English 157 BT

FIJTS

FIJTS – Künstlerschreibschrift

Auch wenn ein solcher Großbuchstabe im Wort aufgrund der folgenden Kleinbuchstaben in der Regel vom Leser korrekt identifiziert werden kann, gibt es Fälle, wo dies nicht eindeutig möglich ist, z. B. bei fremdsprachlichen Elementen (Namen u. dgl.).

Das Ideal der alphabetischen Schrift, reine Phonographie mit 1:1-Korrespondenz zwischen Phonemen und Graphemen (Nöth 2000, 353f) wird in den Schriften des griechischen Schriftkreises zwar angestrebt, aber so gut wie nie realisiert; neben 1:1-Korrespondenz treten Graphkombinationen zur Repräsentation eines Lautes⁴⁰ sowie einfache Graphen zur Repräsentation von Lautsequenzen (vgl. Althaus 1980a, 139). Hinzu kommt ein zweites Problem, das sich gerade beim Übersetzen auswirken kann: Unterschiedliche Laute bzw. Lautsequenzen werden in den verschiedenen Sprachkulturen, die sich der lateinischen Schrift bedient, mit z.T. völlig unterschiedlichen Graphen oder Graphgruppen wiedergegeben (→ Kap. 9.2).

Die Auffassung, Schrift sei ein Substitut der gesprochenen Sprache, und die darauf beruhende Gleichsetzung des gedruckten Textes mit dem geschriebenen Text (z. B. bei Althaus 1980b, 142f) führte zur parallelen Etablierung sprachwissenschaftlicher Termini (Phonem/Graphem; Phon/Graph; Allophon/Allograph) und zu einem Fokus, der das Wesentliche typographischer Schrift außer Acht läßt. Das zeigt sich z. B. am Terminus *Allograph*, der im Gegensatz zu seinem Pendant *Allophon* mehrdeutig ist. Erstens bezeichnet er graphische Varianten, die sich im Verlauf der Geschichte der Schrift eingebürgert haben, wie z. B. der Wechsel zwischen i/j oder u/v. Zweitens wird er auf die konkret realisierten Varianten eines Graphems angewendet, d. h. man versteht darunter die kleinsten distinktiven Einheiten eines Schriftsystems, die in orthographisch geregelter Beziehung stehen, z. B. im Deutschen die verschiedenen Schriftzeichen für die s-Laute: <s, ss, ß>, sowie die unterschiedlichen Längenbezeichnung für /e:/ in *Meer*, *mehr*, *reden* (vgl. Bußmann 1983, 22). Eine weitere Bedeutung von *Allograph* bezieht sich auf die Dichotomie *handschriftliche* vs. *druckschriftliche* (also *typographische*) Präsentationen eines Buchstabens (vgl. Nöth 2000, 361).

Allograph ... Die graphische Variante, die konkrete Realisierung des Graphems durch unterschiedliche Drucktypen oder individuelle Schrift. Im Gegensatz zum Graphem gehören die A. der Ebene der parole (Sprachverwendung/message) an. Bei den A. lassen sich – wie bei den ... Allophonen – individuelle Varianten von kombinatorischen/stellungsbedingten/distributionellen unterscheiden, z. B. dt. *hassen*, *Haß*; griech. σ, ς. (Lewandowski 1984, 47)

Die bisher aufgeführten Allograph-Definitionen zeugen von der Vernachlässigung der *typographischen Schrift* als autonomes Ausdrucksmittel auf primärer Zeichenebene. Denn Schrift in typographischer Form weist eine vierte Art von Allographen auf, deren kommunikativen Wert Jegendorf betont:

Die möglichen Variationsbreiten von Allographen können individuell oder durch Verabredung ausgeschöpft werden; letzteres geschieht im Druckgewerbe. Die gezielte Schriftartenverwendung z. B. in der merkantilen Werbung beruht zum großen Teil auf dem Gebrauch von originellen, die Aufmerksamkeit erregenden Allographen. (1980, 20)

Diese Art von Allographen spielt bei der Gestaltung von Texten eine wichtige Rolle. Außerdem sind sie die Basis für die große Zahl von Druckschriften bzw. der ihnen nachgebildeten Computer-Fonts.

4.3.5 Periphere graphische Merkmale

Typographische Schrift kommt in einer fast unzählbaren Menge von Varianten vor. Diese unterscheiden sich durch bestimmte *periphere graphische Merkmale*, die für alle Zeichen derselben Schrift konstant sind und die konnotativ-assoziative Bewertung (Anmutung) steuern, im Einzelfall kontextbezogen auch eine denotative Komponente (Bedeutung) in den Text einbringen.

Wehde spricht generell von „Semantisierung von Schrift“ und der „konnotativen Semantik von Druckschriften“ (2000, 149ff) bzw. von „denotativer“ und „konnotativer Codierung“ des „Bedeutungssystems Typographie“ (ibid. 86f). Dabei bezieht sie sich freilich auf zwei völlig unterschiedliche Zeichenebenen: einerseits auf die der Subzeichen (Buchstaben), die in erster Linie Laute denotieren – eine Ausnahme bilden die seltenen Logographe – und andererseits auf die „Korrelation der materiellen und graphischen Gestalteigenschaften des typographischen Ausdruckssystems mit semantischen Einheiten des kulturellen Inhaltssystems“ (ibid. 87). Damit greift sie Hjelmslevs Konnotationsbegriff in der Bedeutung auf, wie er von Barthes und Eco [vor allem auf nonverbale Zeichensysteme?] angewendet wird (Wehde 2000, 87 Anm. 19) und weist den „affektiv-emotionalen Ausdruckswirkungen von Schriftformen“ (ibid. 149) eine Rolle zu, die in der Praxis nicht unumstritten ist:

Die Gefühlsinhalte, die die landläufige naive Auffassung fast allen Schriften zuspricht, sind weder etwa der gotischen Schrift (der Textur) noch etwa der Grotesk eigen. Erst die gigantische Menge der heute „verfügbaren“ Schriftarten, die nur Ausdruck schöpferischer Unkraft und Folge der schwächlichen eklektischen Einstellung der Vorkriegsjahre ist, konnte zu der abwegigen Meinung führen, daß etwa die gotische Schrift Ruhe, Feierlichkeit, Religiosität ausdrücke, die Kursive dagegen Heiterkeit und Frohsinn. Dabei sind aber die unzähligen Abarten schriftlicher Äußerungen irgend einer bestimmten Zeit, gleichviel welcher Natur, immer mit der gleichen Schrift oder zwei verwandten Schriftformen geschrieben bzw. gedruckt worden. [...] (Tschichold 1928/1987, 79)

Zwar werden in den Lehrbüchern des graphischen Gewerbes gern Zuordnungen von Eigenschaftsadjektiven zu einer spezifischen Schrift geboten (Abb. 23), um die Auszubildenden für den adäquaten Einsatz von Schriften zu sensibilisieren. Doch sind solche Zuordnungen – abgesehen von kulturspezifischen

schen Assoziationen – dem Zeitgeist ebenso unterworfen wie generations-spezifischen Vorlieben und persönlichen Präferenzen des Gestaltenden. Außerdem setzt die assoziative Wirkung oft eine Mindestgröße der Schrift und einen Einsatzbereich voraus, der vor allem zur Akzidenztypographie gehört (diesem ist Abb. 23 expressis verbis zugewiesen).

Da durch Zeichen des typographischen Zeichensystemoids aber primär verbale Zeichen visualisiert werden, sehe ich von der eben genannten Bedeutung für Konnotation ab und beziehe mich in den folgenden Ausführungen auf Jengendorfs Konzept der *zentralen graphisch distinktiven Merkmale*, die einen virtuellen Prototyp des Graphems implizieren und physisch in Allographen durch *periphere graphische Merkmale* ergänzt bzw. überlagert werden. Anders als bei Jengendorf sei hier allerdings hervorgehoben, daß diese Merkmale nicht einzelzeichenbezogen, sondern für den gesamten Zeichensatz der betreffenden typographischen Schrift charakteristisch sind und somit deren gesamten Charakter bestimmen. Daraus ergibt sich in einigen Fällen die Möglichkeit, einer

AKZIDENZSATZ

Jede Schrift hat einen Ausdruck

Grotesk: sachlich, klar und unpersönlich	Grotesk
Antiqua: edel und charaktervoll	Antiqua
Halbfette: tritt hervor	Halbfette
Fette Antiqua: kraftvoll, doch weich	Fette Antiqua
<i>Kursiv: beschwingt, lebendig</i>	Kursiv
Schmale fette Antiqua: initiativ und elegant	Schmale fette Antiqua
Fraktur: schmückend und anschaulich	Fraktur
Schwabacher: derb und bäurisch	Schwabacher
Gotisch: streng und kirchlich wirkend	Gotisch
Fette Egyptienne: massiv und konstruktiv	Fette Egyptienne
Mediäval: klassisch und vornehm	Mediäval
<i>Phantasieschriften: modisch</i>	Phantasieschriften

Abb. 23:
»Ausdruck und
Eindruck der Schrift«
(Quelle: Davidshofer/
Zerbe 1961, 221)

typographischen Schrift den Status eines primären Zeichens zuzusprechen und von denotativer Kodierung auf lexikalischer Ebene zu reden (mehr dazu in Kap. 4.3.7).

Im Gegensatz zu den *graphisch distinkten Merkmalen*, die Graphie individualisieren (vgl. c/e, E/F, b/d) und beschrieben werden können, entziehen sich die *peripheren graphischen Merkmale* einer exakten wissenschaftlichen Beschreibung.⁴¹ Es lassen sich lediglich einige Hauptgruppen feststellen. So unterscheiden Typographen (vgl. Tschichold 1952/1965, 21 sowie Davidshofer/Zerbe 1961, 49) bei den abendländischen Druckschriften grob zwischen *gebrochenen* Schriften, die z. T. deutschen Ursprungs sind und *runden* Schriften römischen Ursprungs (Abb. 24 ①), von denen die *Antiqua*, (engl. *Roman*!) die wichtigste ist. Umgangssprachlich werden die gebrochenen Schriften oft *Frakturschriften* genannt; genaugenommen ist die *Fraktur* jedoch deren jüngste Stufe. Die oft zu findende, auch unter Typographen (z. B. Tschichold 1928/1987) gebräuchliche Unterscheidung von *Antiqua* (= Schrift mit Serifen) und *Grotesk* (= Schrift ohne Serifen) berücksichtigt nicht, daß die Grotesk direkt auf die Buchstabenformen der Renaissance-, Barock- oder Klassizistischen Antiqua zurückgeht und somit eine serifenlose Antiqua ist.

Weitere periphere graphische Merkmale spiegeln sich z. B. in der *Klassifikation* der Druckschriften wider (→ Kap. 5.1.2): das Auftreten und die Ausprägung von Serifen (fein, normal, betont, serifenlos ②) sowie der charakteristische Wechsel in der Strichführung ③, fachsprachlich *Duktus* (vgl. z. B. Teschner 1995, 324) und das der Schriftvorlage zugrundeliegende Schreibwerkzeug ④.

Systematische Allographe ergeben sich aus der die *Schriftschnitte* charakterisierenden Schreiblage, d. h. dem Neigungswinkel der senkrechten Grundstriche ⑤ und dem Breitenlauf (schmal, normal, breit etc. ⑥) sowie der Strichstärke (mager, normal, halbfett, dreiviertelfett, fett etc. ⑦).

Ein Sonderfall ist die Translation distinktiver graphischer Merkmale von Schriften nichtlateinischer Schriftsysteme in periphere Merkmale lateinischer Schrift; dadurch entstehen gezielte Verfremdungseffekte, die besonders in der Touristikwerbung eingesetzt werden. In Abb. 25 links wird die zum „hängenden“ Schrifttypus (vgl. Luidl 1988, 30f) gehörende nepalesische Schrift nachgeahmt, rechts finden sich lateinische Textelemente in arabisch wirkender Kalligraphie.

Was nun aber die *dekorativ-individualisierenden* peripheren graphischen Merkmale betrifft, durch die sich eine *Schriftart* einer Klasse von der einer anderen Schrift der gleichen Klasse unterscheidet, so sind diese kaum exakt beschreibbar und erschließen sich oft nur dem geübten Auge (z. B. die Unterschiede von *Akzidenz-Grotesk* und *Helvetica*, von *Times* und *Garamond*). Am ehesten unterscheidbar sind hier die Achsenstellung der Rundungen, das

①	runde Schrift: Antiqua	gebrochene Schrift: Fraktur
②	feine Serifen betonte Serifen	normale Serifen keine Serifen
③	<i>fett-feiner Duktus</i> feiner Duktus	fett-halbfetter Duktus gleichstarker Duktus
④	PINSEL Rohrfeder	<i>Spitzfeder</i> Stichel
⑤	normaler Schriftschnitt normaler Schriftschnitt	<i>kursiver Schriftschnitt</i> <i>obliquer Schriftschnitt</i>
⑥	schmaler Schriftschnitt normaler Schriftschnitt breiter Schnitt	⑦ magerer Schriftschnitt normaler Schriftschnitt halbfetter Schriftschnitt dreiviertelfetter fetter Schnitt
⑧	a g f a g f	a g f <i>a g f</i>

Abb. 24: Allographe durch »systembildende/systematische« periphere graphische Merkmale

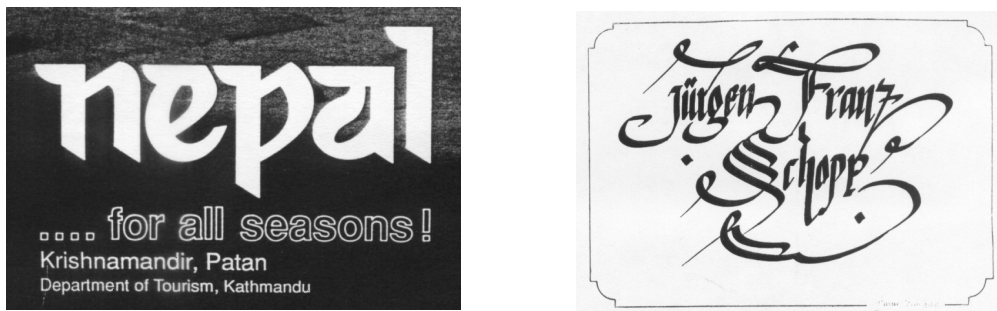


Abb. 25: Distinktive graphische Merkmale fremder Schriftsysteme als periphere graphische Merkmale in lateinischer Schrift (links: STK-02, rechts: STK-03)

Verhältnis von Ober-/Unter- und Mittellänge sowie die Verwendung „alternativer“ Buchstabenformen wie in Abb. 24 ③.

Für Publikate, die interkulturellen Kommunikationsaufgaben dienen, wird der Umstand relevant, daß in manchen Schriften aus der Gruppe der Handschriftlichen Antiqua bei einigen Buchstaben die peripheren graphischen Merkmale so stark sind, daß sie die graphisch distinktiven Merkmale überlagern oder gar teilweise eliminieren, so daß vereinzelt stehende Buchstabenformen (z. B. in fremdländischen Namen) nicht oder nur schwer erkannt oder mit anderen leicht verwechselt werden können (→ Bsp. 5). Dieser Aspekt wird auch bei fremdsprachendidaktischen Werken nicht immer ausreichend beachtet. Gerade für diese Adressatengruppe sind aber klare Wortbilder, die das Lernen und Einprägen erleichtern, von eminenter Wichtigkeit.

Bei manchen Schriften lösen die spezifischen peripheren graphischen Merkmale Assoziationen aus, die die Interpretation des Textes steuern und botschaftskonstituierend sein können (→ Kap. 4.3.7).

4.3.6 Gliederungsniveaus von Schrift und Mehrgliedrigkeit von Druckschriften

Die Unterscheidung von distinktiven bzw. zentralen und peripheren graphischen Merkmalen unterschiedlicher Differenzierungsgrade bietet eine Möglichkeit, das vermeintliche Chaos im typographisch-schriftlichen Bereich zu ordnen.

Wehde sieht Typographie [d. h. hier: typographische Schrift] als visuelles Ausdruckssystem auf mehreren Gliederungsebenen, wobei sie allerdings zwei Schriftbegriffe nebeneinander verwendet, nämlich Schrift als Medium verbaler Kommunikation und Schrift als materielles, fachspezifisches Phänomen (2000, 78ff):

Typographie läßt sich als visuelles Ausdruckssystem beschreiben, das mit unterschiedlichen Gliederungstypen auf mehreren Gliederungsniveaus arbeitet. Auf der ersten Gliederungsebene (diskrete Buchstabengestalten) erweist sich Typographie gekoppelt an die (phonetisch-grammatische) Struktur des (Laut-)Sprachsystems. Auf dieser Ebene fungiert Typographie als sprachliches Zeichensystem. Die diskreten Einheiten dieses Gliederungsniveaus (Druckbuchstaben) stellen nun aber ihrerseits Ausdruckskontinua dar – den genuinen Gegenstand typographischer Schrift-[79:]gestaltung. Auf dieser Ebene erweist sich Typographie als graphisch-visuelles Ausdruckssystem, dessen Struktur gekoppelt ist an die (graphisch-visuellen) Erkennungs-codes des jeweiligen Lettern-Typus. Die unterschiedlichen Gestaltungsqualitäten typographischer Schriftvarianten resultieren aus der je andersartigen Formgebung auf dieser Ebene der visuellen Ausdruckssubstanz des Zeichenträgers Schrift. Die typographische Reflexionstheorie hat für die formale Klassifizierung von Druckschriften eine Systematik entwickelt, die diese Mehrgliedrigkeit von Druckschriften widerspiegelt: [80:]

Schriftsystem:	Phonetisches Alphabet
Schriftart:	Antiqua
Untergruppe der Schriftart:	Serifenlose Antiqua (Grotesk)
Schriftfamilie:	Univers
Einzelschrift:	Univers der Firma Berthold
Schriftschnitt:	Berthold Univers, fett-kursiv, 24 Punkt

Aus typographisch-professioneller Perspektive sind diese Gliederungsniveaus unzureichend (abgesehen davon, daß Wehde den Begriff *Schriftfamilie* in der Bedeutung „benannte Individualschrift“ – und somit anderes verwendet als im professionellen Umfeld).⁴² Unter Einbeziehung und Systematisierung der peripheren graphischen Merkmale lassen sich heuristisch folgende Ebenen konstatieren:

- (1) Das *Schriftsystem* (z. B. ideographisch oder phonographisch) mit seinen, es als stehend, hängend oder schwebend charakterisierenden Merkmalen und dem phonographischen oder ideographischen Zeichencharakter.
- (2) Der *Schriftenkreis* (z. B. der *griechische Schriftenkreis* mit der griechischen, kyrillischen und lateinischen Schrift), der z. B. davon geprägt ist, daß die dazu gehörenden Schriften das Vierlinien-Prinzip mit deutlichen Wortbildern repräsentieren.⁴³ Eine Reihe von Druckschriften bzw. Fonts steht mit den schriftindividuellen peripheren graphischen Merkmalen in mehreren oder allen Mitglieder des Schriftenkreises zur Verfügung.
- (3) Die einzelnen Mitglieder des Schriftenkreises (oder die *Großsippe*; → Kap. 5.1.7), deren Zeichenrepertoire z. T. generische Relationen aufweist.
- (4) Die *Schriftsippe*, gebildet aus Schriften mit charakteristischen peripheren graphischen Merkmalen unterschiedlicher Schriftklassen einerseits (z. B. der Serifenschriften und Serifenlosen; → Kap. 5.1.4) sowie andererseits Merkmalen, die eine bestimmte Schrift individualisieren.
- (5) Die *Schriftklasse* (→ Kap. 5.1.1) .
- (6) Die *Unterklasse*, z. B. humanistische und klassizistische Repräsentanten einer Klasse (→ Kap. 5.1.1; Abb. 42).

- (7) Die namentlich benannte *Einzelschrift* oder „*Individualschrift*“ (fachspr. *Schrift*) als gemeinsamer Nenner aller in einer *Schriftfamilie* versammelten Varianten (= *Schriftschnitte*), die sich aufgrund charakteristischer, individualisierender peripherer graphischer Merkmale von anderen Schriften unterscheiden.
- (8) Der *Schriftschnitt* (→ Kap. 5.1.2), der eine durch spezifische periphere graphische Merkmale (Schriftlage, -breite, -stärke) sich vom Normalschnitt unterscheidende Variante ein und derselben Einzelschrift darstellt.
- (9) Die *Schriftfamilie* (→ Kap. 5.1.4) spielt eine Sonderrolle, da sie aus der Gesamtheit aller Schriftschnitte (s. u.) einer Einzelschrift gebildet wird.

Jede in einem Text konkret auftretende typographische Schrift läßt sich damit eindeutig beschreiben (es sind nicht bei allen Schriften alle Positionen relevant). So handelt es sich bei der hier im Text für die Hervorhebungen verwendeten Schrift um den kursiven Schriftschnitt der *Adobe Garamond*, die zur Schriftklasse der humanistischen Antiqua (Renaissanceantiqua) gehört und als solche das lateinische Schriftsystem innerhalb des griechischen Schriftenkreises repräsentiert.

4.3.7 Kongenialität: Assoziative Wirkung typographischer Schriften

„Unser Wahrnehmen, Denken und Handeln ist immer emotionell getönt.“ Diese Feststellung von Ernst Pöppel (2000, 156) gilt auch für typographische Schrift. In einem gestaltpsychologischen Test legte Wolfgang Köhler den Versuchspersonen zwei abstrakte graphische Figuren vor (Abb. 26) mit der Aufgabe, diesen zwei ebenso abstrakte, fiktive Worte – „Maluma“ und „Takete“ – zuzuordnen (zit. in Gerstner 1990, 140). Dabei zeigte sich, daß zumindest die erwachsenen Versuchspersonen mehrheitlich dazu neigten, die runde Figur dem Wort „Maluma“ zuzuordnen, die eckige dem Wort „Takete“. Dies zeigt, daß graphischen Formen eine „phonetische Ikonizität“ (ibid.) zugesprochen werden kann. Auf typographische Schrift übertragen heißt das, daß das optische Erscheinungsbild des Textes über die Schriftform bei der Rezeption – unter gewissen Vorbehalten – mehr oder weniger stark emotional auf den Leser wirkt:

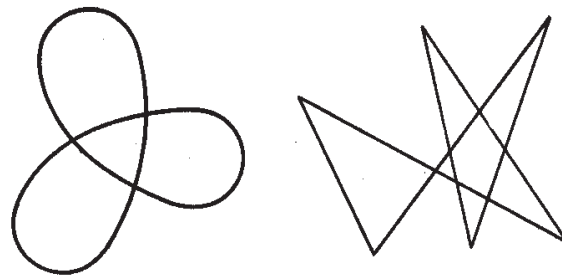


Abb. 26:
Konnotative Bewertung
von Formen –
»Maluma« und »Takete«
(Quelle: Gerstner 1990, 140)

1. Das reine Lesen, das abstrakte Umsetzen der Buchstaben ins lediglich rationale Denken ist ausgeschlossen. jedes Sehen ist bewußt oder unbewußt ein Wahrnehmen von etwas Bildhaftem und löst damit mehr oder weniger starke Emotionen aus, die mit dem Inhalt des Gelesenen konvergieren oder divergieren.
2. Die vom Bildhaften der Schrift und Typografie hervorgerufenen Emotionen beruhen auf bedingten Reflexen oder Assoziationen. (Kapr/Schiller 1977, 24)

Fachsprachlich heißt das Phänomen der assoziativen Schrift-Wirkung *Anmutung* (z. B. Luidl 1988, 76f) bzw. *Anmutungswert* oder *Kongenialität* (z. B. Rehe 1981, 60); Tschichold spricht von „Ausdruckswert“ (1928/1987, 79); Verweise darauf finden sich auch in Formulierungen wie „Ausdruck und Eindruck der Schrift“ (Davidshofer/Zerbe 1961, 220) oder „stilistische Information der Schrift“ (Luidl 1989, 94). Ich spreche hier allgemein von der *assoziativen Wirkung* einer Schrift, da bei einer Reihe von Schriften (z. B. *Fraktur* und *Unziale*) neben die emotionale Wirkung historisch und kulturell bedingte Assoziationen treten (vgl. Willberg 2001, 10f).

Abb. 27 zeigt in ①-⑥ Beispiele, in denen die vom Schriftbild visuell vermittelte Assoziation offensichtlich nicht mit der verbalen Aussage der Texte übereinstimmt, ja sogar im Gegensatz dazu steht. Anders ist es in den Beispielen ①-⑥, wo der Text jeweils durch eine zum Inhalt passende Schrift wiedergegeben ist. Das zeigt, daß die Schriftwahl für einen Text nicht beliebig vorgenommen werden kann.⁴⁴ Dies ist im graphischen Gewerbe eine bekannte Tatsache (z. B. Davidshofer/Zerbe 1961, 220ff; Siemoneit 1989, 75ff; Willberg/Forssman 1997, 72f).

Bei typographischen Schriften lassen sich Assoziationen mit unterschiedlichem Abstraktionsgrad in zwei Hauptgruppen feststellen, die ich als *motiviert* und *arbiträr* kennzeichnen möchte. Die *motivierte* Gruppe unterteile ich in eine *ikonische*⁴⁵ und eine *analoge*.

Ikonisch bedeutet hier, daß sprachlicher Inhalt und Schriftform über wenigstens ein gemeinsames, signifikantes Merkmale verfügen. Bei einer Schrift wie für „Kohlen & Briketts“ in ④ vermittelt die kräftig-schwarze *Rockwell Extra Bold* bildhaft die Assoziation von Kohlenschwärze und Briketts (in diesem Fall ließe sich auch von bedeutungsabbildenden oder bedeutungsparallelen Assoziationen sprechen – vgl. die „bedeutungs-akzentuierende“, die „bedeutungs-ergänzende“ und die „bedeutungs-aufbauende“ Funktion des Visuellen bei Jegensdorf 1981).

Mit *analog* bezeichne ich jene Fälle, bei denen Wissens Elemente über die Schrift auf den Textinhalt übertragen werden. So ermöglicht z. B. in ⑥ die Analogie zwischen der chinesischen Pinselschrift und dem Pinselstrichcharakter der Schrift *Mandarin* für „China-Restaurant“ die Assoziation „chinesische Küche“. Der historische Charakter der *Unziale* in ⑤ läßt sie für ein Burgrestaurant geeignet erscheinen; die gleiche Funktion könnte auch (passender) eine gotische Schrift wahrnehmen, die für uns „Tradition“, „Mittelalter“,

„Kirche“ u. ä. repräsentiert (vgl. dagegen das obige Zitat von Tschichold) und auch gut in ② für „Antiquitäten-Eck“ paßt. Doch schon das Beispiel „Papier und Schreibwaren“ in ③ setzt das kulturelle Wissen voraus, daß die *Englische Schreibrift* ursprünglich von Hand mit der Stahlfeder geschrieben wurde, somit einen historischen Standard des Schreibens und damit pars pro toto den gesamten Bereich Schreiben symbolisiert.⁴⁶ Damit ist die Grenze zwischen analog und arbiträr erreicht.

Die „modern“ wirkende Grotesk (nach der DIN-Klassifikation „Serifenlose Linear-Antiqua“) in ① stammt in Wirklichkeit vom Anfang des 19. Jahrhunderts und entstand im frühindustriellen England. Sie ist erst vom jungen Jan Tschichold auf fast dogmatische Weise zur modernen Schrift und zur einzigen



Abb. 27: Schriftbild und Textinhalt – assoziative Wirkung typographischer Schrift

Schrift, „die unserer Zeit geistig gemäß ist“ (Tschichold 1928/1987, 75) erklärt worden. Letzteres macht begreiflich, warum für viele mitteleuropäische Typographen die Grotesk *die* Brot- und Auszeichnungsschrift schlechthin ist. Dies mag z. T. auch die Ursache für die zuweilen festgestellte Bevorzugung dieser Schriftklasse in Mitteleuropa im Gegensatz zum angloamerikanischen Kulturraum (vgl. Schmitt 1999, 179f) sein.

Veränderungen in der assoziativen Bewertung von Schriften erleben wir heute durch die veränderte Schreib- bzw. Satztechnologie. Hier sei daran erinnert, daß typographische Satzschriften wie die *Times* ursprünglich für Drucksachen mit hohen Auflagen verwendet wurden und somit Massenkommunikation signalisieren.⁴⁷ Heute werden sie von Laien und Semiprofessionellen in allen Kommunikationsbereichen und -feldern für jede Art von Text eingesetzt, auch dort, wo ursprünglich die Handschrift unmittelbare, persönliche Mitteilung erkennen ließ. Auf der anderen Seite verwendet man in Werbedrucksachen handschriftliche Elemente, um den Eindruck von individueller Kommunikation entstehen zu lassen (vgl. Zapf 2000, 314) – eine Funktion, für die bis in neueste Zeit in einigen Kommunikationsfeldern typographische Schreibmaschinenschriften eingesetzt wurden. Damit schließt sich der Kreis, denn Gutenberg wollte mit seinem „typographischen Prinzip“ den Eindruck des (allerdings professionell) Handgeschriebenen erwecken.

Grundsätzlich ist damit zu rechnen, daß bei Schriftzeichen – wie bei sprachlichen Zeichen – die assoziative Wirkung kulturspezifisch geprägt sein kann (vgl. Jegendorf 1980, 26). So haben sich z. B. für gebrochene Schriften und die *Unziale* kulturspezifische, insbesondere „nationale“ Assoziationen herausgebildet, die zur Konstitution der Botschaft beitragen bzw. bei unreflektierter Verwendung der Schrift in zielkulturellen Drucksachen für Botschaftsverfälschungen sorgen (vgl. Schopp 1994 et passim). Solche Assoziationen wurzeln in der Regel in der schriftgeschichtlichen Entwicklung, die zu einem gewissen Zeitpunkt erst einmal zur Verknüpfung von Schrift und Sprache geführt hat und dann u. U. zum Zeichen und damit zum Teil der nationalen Identität wurde:

Usually (but not always), the cultural association which a reader has from any of these letter styles is rooted in their historical origin. It is easy to select typeface designs which have developed in a particular national culture and which now connote the 'ish-ness' of that country ... (Swann 1991, 55)

Somit wird der Faktor *assoziative Wirkung der Schrift* im Rahmen interkultureller Kommunikationsakte auch translatorisch relevant.

Eine bestimmte Schrift für die Sprache reservieren zu wollen, für die sie ursprünglich geschaffen wurde (vgl. Ruder 1967, 42) – z. B. die *Garamond* für das Französische, die *Caslon* oder *Times* für das Englische und die *Bodoni* für das Italienische –, läßt sich rational kaum rechtfertigen, denn diese haben sich schon

längst zu international gebräuchlichen Schriften etabliert. Ein anderer Aspekt ist, daß durch die graphematische Struktur eines Schriftsystems ein sprachspezifisches Satz- bzw. Textbild entsteht (→ Kap. 9.1.1). Man braucht eine Schrift auch nicht unbedingt als „nationalistisch“ einzustufen, wie Tschichold es mit der Fraktur tat (s. u.), der den internationalen Charakter der Grotesk dagegensetzen wollte. Dennoch gibt es durchaus Fälle, in denen eine Schrift „nationale“ Assoziationen weckt, entweder in dem Sinn, daß man anhand der Schrift eine Nation (als relativ offener Begriff)⁴⁸ stereotypisch identifiziert oder daß eine Nation eine bestimmte Schriftart als Zeichen nationaler Identität verwendet. Ein Beispiel dafür zeigt Abb. 28: Die Überschrift „saksaksi“ („Auf Deutsch“) einer finnischen Zeitschrift (Beleg SFF-02) signalisiert dem finnischen Leser, daß der folgende Artikel davon handelt, wie man sich bei Geschäftsverhandlungen gegenüber deutschen Partnern verhalten sollte. Die Verwendung der gebrochenen Schrift ist hier nicht politisch motiviert, sondern entspricht den gängigen Stereotypen – man empfindet diese Art von Schrift eben als typisch deutsch (vgl. Brusila 2002, 85). Damit steht die assoziative Wirkung von gebrochenen Schriften in Finnland aber im Gegensatz zum innerdeutschen Gebrauch, bei dem eine Bedeutungsaufspaltung und -verengung zu beobachten ist (→ Kap. 4.3.8): Im Anschluß an die Tradition dienen – trotz oder in Unkenntnis des Frakturverbots der nationalsozialistischen Behörden von 1941 – intrakulturell gebrochene Schriften zur Selbstidentifizierung und -darstellung rechtsextremer und neonazistischer Gruppen und Gruppierungen. In einem dritten Bedeutungskomplex verwendet – ebenfalls meist intrakulturell – die Mehrheit der Kulturgemeinschaft bzw. Nation gebrochene Schriften zum Verweis auf die braune Vergangenheit Deutschlands – wie im Spiegeltitel vom 18. 12. 1989 (Abb. 29) – oder zur Ab- und Ausgrenzung rechtsextremer Gruppen in der Bedeutung *Nazi*, *Neonazi*, *Naziherrschaft*, *Nazideutschland* etc. (→ Tabelle 5). Die Abb. 21 und 30 beweisen Jeggendorfs These, daß „durch Schriften mit deutlichen allographischen Komponenten nicht nur Mitteilungen transportiert, sondern Mitteilungen zu den im Text verbal ausformulierten hinzukommen können“ (1980, 21).⁴⁹

4.3.8 Exkurs: Runde und gebrochene Schriften – Antiqua und Fraktur

Auf Antiqua und Fraktur,⁵⁰ zwei für Teile dieser Untersuchung relevante Schriftgruppen, sei hier näher eingegangen, um das oben Gesagte besser verstehen und einordnen zu können. Beide Arten von Schriften haben eine fast gleich lange Tradition im deutschen Buchdruck: Während Gutenberg um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch in gotischer Textura druckte, erschien der erste Antiquadruck in Deutschland, der von Günther Zainer in Augsburg gedruckte *Isidorus* (vgl. Jensen 1969, 534), bereits 1472. Die Fraktur wurde im deutschen Buchdruck erstmals durch Hans Schönsperger, den Hofdrucker Kaiser Maximilians I., für

Abb. 29:
Kulturspezifisch
assoziative Anmutung
gebrochener Schrift –
»Nazierbe«
(SDD-05)



Schon früh zeichnete sich ein *religiös-ideologischer* Gegensatz zur Antiqua ab. So wird angenommen, daß Luther seine Schriften bewußt in gebrochener Schrift setzen und drucken ließ, um sich von den Renaissancepäpsten zu distanzieren (vgl. Jegendorf 1980, 35; Hartmann 1998, 27). Bis Mitte des 16. Jahrhunderts hatte sich dann die Verknüpfung von Sprach- und Schriftform herauskristallisiert. Ein Beispiel gibt uns Goethes Mutter, die am 15. Juni 1794 an ihren Sohn schrieb, sie sei froh, daß er den Reineke Fuchs nicht mit „den mir so fatalen Lateinischen Lettern“ habe drucken lassen und fortfährt: „Beym Römischen Carneval da mags noch hingehen – aber sonst im übrigen bitte ich dich: bleibe deutsch [!] auch in den Buchstaben.“ (zit. in Bach 1970, 302f) Und vier Jahre später schreibt sie über die Antiqua-Lettern in einem anderen Brief (vom 12. März 1798) an Goethe vom „Schaden, den sie der Menschheit thun“ (ibid). Diese Verbindung von Schrift und Sprache (siehe auch das Beispiel in Mark Twains *A Connecticut Yankee* in Abb. 95, Kap. 9.6.1) und darauf gründend die spätere Gleichsetzung mit Nation ist allgemein weiterhin im Ausland als Stereotyp verbreitet (z. B. Abb. 28) und wird vor allem in den Nachbarkulturen des deutschen Raums z. B. in der Werbung eingesetzt, wenn etwas als „typisch deutsch“ charakterisiert werden soll.

Einen *politisch-nationalen* Akzent erhielt die Fraktur während der Befreiungskriege gegen Napoleon. Von da an kam es zunehmend zur Verbindung von gebrochenen Schriften und deutsch-nationalen Tendenzen (vgl. Hartmann 1998, 29), die sich durch den Aufstieg Deutschlands zu wirtschaftlicher Weltgeltung noch verstärkten (vgl. Jegendorf 1980, 69). Der Status quo des Jahres 1928 läßt den jungen Jan Tschichold, den Begründer der *Neuen Typographie*, gegen die Fraktur Stellung beziehen:

Der betont nationale, partikularistische Charakter der Fraktur, aber auch der entsprechenden Nationalschriften anderer Völker, zum Beispiel des Russischen oder Chinesischen, widerspricht den heutigen übernationalen Bindungen der Völker und zwingt zu ihrer unabwendbaren Beseitigung. ... An ihr festzuhalten, ist Rückschritt. Die lateinische Schrift ist die internationale Schrift der Zukunft. (Tschichold 1928/ 1987, 77)

Doch hatte es durchaus früher schon nicht an kritischen Stimmen gefehlt, vor allem aus dem Kreis der Gelehrten. So machte der Grammatiker und Enzyklopädist Adelung 1765 die Fraktur dafür verantwortlich, daß man sich im Ausland davon abhalten ließ, Deutsch zu lernen und zu lesen (vgl. Hartmann 1998, 28). Jakob Grimm, für den die Antiqua die Schrift der Gebildeten ist, während er die Fraktur als Schrift des (gemeinen) Volkes charakterisiert, führt im Vorwort zum *Deutschen Wörterbuch* eine ganze Reihe von Einwänden gegen die Fraktur an, „die ungestalte und häßliche schrift, die noch immer unsere meisten bücher gegenüber denen aller übrigen gebildeten völker von auszen barbarisch erscheinen läßt“ (1854, Sp. LII); und an anderer Stelle meint er: „Leider nennt man diese verdorbne und geschmacklose schrift sogar eine deutsche“ (ibid), was er – freilich unter Verkennung der geltenden Verhältnisse und aus programmatischer Sicht als falsch darstellt: „deutsch aber kann diese vulgarschrift immer nicht genannt werden, da sie auszer Deutschland auch in England, in den Niederlanden, in Scandinavien und bei den Slaven lateinischer kirche herschte“ (ibid.). Als Nachteile der Frakturverwendung führt Grimm eine Reihe von Gründen an, von denen hier nur einer zitiert sei, da ähnliche Gründe schließlich zum oben erwähnten Frakturverbot der Nazis führten: „sie hindert die

The poster features a grid of small text at the top, which is a semantic analysis of the word 'Gehen'. The main text is 'Gehen Sie wählen! Andere tun es auch.' The word 'Gehen' is in a large, bold, black sans-serif font, while 'Sie wählen!' is in a large, black, Fraktur font. 'Andere tun es auch.' is in a smaller, black, Fraktur font. At the bottom, there is a slogan 'Nur wer wählt & zählt.' in a bold, black, sans-serif font. The poster is a visual representation of the semantic analysis of the word 'Gehen'.

Abb. 30:
Semantische Verwendung
gebrochener Schrift
(SDD-06)

verbreitung deutscher bücher ins ausland, und ist allen fremden widerwärtig.“ (Grimm 1854, Sp. LIII)

Die z.T. auf die Einführung amerikanischer Schreibmaschinen mit Antiquatypen zurückgehende, zunehmende Verbreitung der Antiqua (dt. Altschrift) auch im Geschäftsverkehr und amtlichen Schriftverkehr und die Gründung des *Vereins für Altschrift* durch Friedrich Soenneken (oder F. W. Fricke) im Jahr 1885/1886 (vgl. Hartmann 1998, 37), riefen die Verfechter der Fraktur auf den Plan und lösten die öffentliche Debatte um die Schriftfrage aus. So kam es 1887 durch den Antiquagegner Hermann von Pfister zur *Ideologisierung* der Schriftfrage in seiner Abhandlung *Über deutsche und lateinische Buchstaben*:

Auf die beiden von ihm zu Beginn seiner Ausführungen genannten Argumente geht der Verfasser [Pfister] mit nationalistischen und völkischen Gegenargumenten ein, indem er die deutsche Schrift als bewahrenswerte Eigentümlichkeit des deutschen Volkstums darstellt. Somit findet hier eine Ideologisierung der Schriftfrage statt, da es nun nicht mehr um die praktische Anwendbarkeit beider Schriftarten oder um pädagogische oder wirtschaftliche Aspekte geht, sondern um die Bedeutung der Schrift innerhalb einer ideologischen Richtung. (Hartmann 1998, 41)

Aus dem nun folgenden Schriftstreit, der bis in den deutschen Reichstag getragen wurde, wo zwischen 1908 und 1911 die Schriftfrage mehrfach behandelt wurde und die Antiqua so prominente Verfechter wie Gustav Stresemann fand, seien hier nur einige Stationen erwähnt: 1907 erschien eine Schrift von Gustav Ruprecht mit dem Titel: *Das Kleid der deutschen Sprache*. Am 1. April 1918 kam es in Berlin durch Fritz Kern, Wilhelm Pickert und Gustav Ruprecht zur Gründung des *Bundes für deutsche Schrift*, dessen Intentionen und Motive im Motto zusammenfassen lassen: „Deutsche Schrift für deutsches Wort“ (zit. n. Hartmann 1998, 87) oder wie es hieß: „daß deutsches Wort, wo irgend angängig, in deutsches Gewand gekleidet wird“ (Hartmann 1998, 95). Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten kommt es zunächst zu einem Aufschwung für die gebrochenen Schriften, und Vertreter des Regimes – wie Reichsinnenminister Frick – verkündeten nach der Regierungsübernahme, daß die deutsche Schrift im Nationalsozialismus zu pflegen sei (vgl. Hartmann 1998, 137). So wird im Juni 1933 ernsthaft vorgeschlagen, für das Reichsinnenministerium Schreibmaschinen mit deutschen Schriftzeichen (also Fraktur!) einzuführen und am 30. 7. 1937 kam es zu einer Verfügung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, derzufolge im jüdischen Buchhandel für alle Drucksachen und Veröffentlichungen die Antiqua verwendet werden mußte:

Mit dieser Maßnahme wurde offensichtlich die Intention verfolgt, die Besetzungen, die die Schriftarten Antiqua und Fraktur im Verlauf des Schriftstreits durch die Frakturbefürworter erhalten hatten, zur Diskriminierung und Stigmatisierung des jüdischen Buchhandels zu nutzen. (Hartmann 1998, 179)

Doch waren bei weitem nicht alle NS-Spitzenpolitiker Frakturförderer. So erklärte Hitler in seiner Kulturrede von 1934: „der nationalsozialistische Staat müsse sich verwehren gegen das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die dem deutschen Volk Strassenbenennungen und Maschinenschrift in echt gotischen Lettern aufdrängen wollen“ (zit. n. Hartmann 1998, 146). Der März 1940 brachte eine Änderung der offiziellen Haltung der nationalsozialistischen Parteiführung. In einem Erlaß von Goebbels wurde angeordnet, alles für das Ausland bestimmte Propagandamaterial sei zukünftig in Antiqua zu drucken. Am 3. Januar 1941 kam es schließlich für die Öffentlichkeit völlig überraschend zum Frakturverbot und der Einführung der Antiqua als „Normalschrift“ (vgl. Abb. 31).

Diese „ideologisch-pragmatische“ Wende führte nun zwar auch im deutschen Kulturraum zur Etablierung der Antiqua als Schul- und Leseschrift, wurde aber, was die Assoziation der gebrochenen Schriften betrifft, weder im Ausland nachvollzogen, noch von rechtsextremen Gruppierungen im Inland. So blieb es im Ausland beim Stereotyp „gebrochene Schrift = typisch deutsch“ und dem Bedeutungskomplex *die Deutschen, Deutschland, deutsches Wesen, deutsche Eigenart*, wie Abb. 28 zeigt. Sampson charakterisiert noch in den 80er Jahren die Fraktur als „traditional German type-face“ (1985, 20).

Die ursprüngliche Bindung der Fraktur an Texte in deutscher Sprache wird heute noch vom *Bund für deutsche Schrift und Sprache* vertreten (vgl. Roemheld 1997, 5f), spielt aber in der öffentlichen Diskussion keine große Rolle mehr. Als Relikt der ursprünglich sprachlichen Bindung bzw. sprachspezifischen Verwendung von Fraktur und Antiqua findet sich allerdings auch noch in der 22. Auflage der Duden-Rechtschreibung im Teil *Textverarbeitung* der Abschnitt „Antiqua im Fraktursatz“ (Duden 2000, 90f).

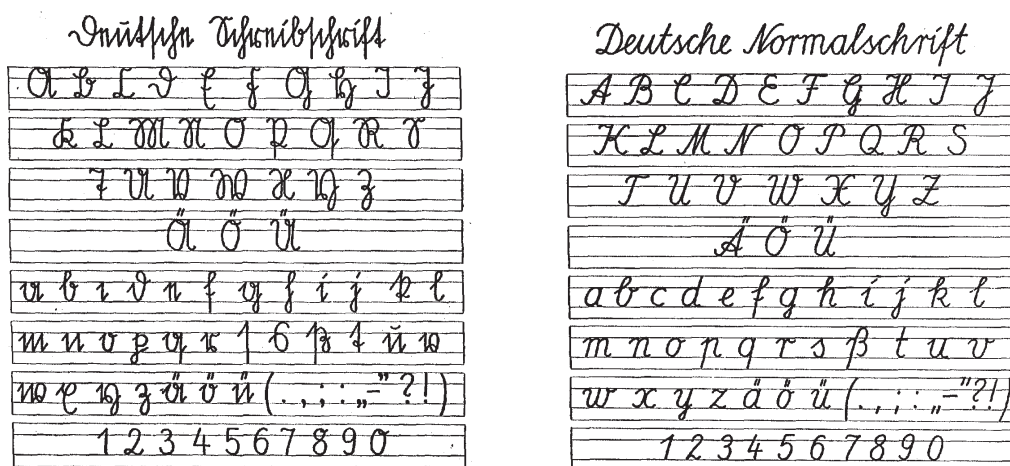


Abb. 31: Deutsche Schreibschrift und Deutsche Normalschrift (Quelle: Jude 1954, 276f)

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß gebrochene Schriften, insbesondere die Fraktur, in Zeichenfunktion – als Signifikant (Saussure) bzw. Repräsentamen (Peirce) oder Mittel (Bense) – für das Bedeutungsfeld „deutsch“ derzeit interkulturell anders als intrakulturell hauptsächlich in vier, teilweise stark divergierenden „Bedeutungen“ verwendet werden, die sich folgendermaßen darstellen lassen:

Tabelle 5: Bedeutungskomplexe von gebrochenen Schriften im nationalen Umfeld

Bezeichnende	Bezeichnetes/ Objekt/Referent/ Denotat	Bedeutung/ Interpretant	Zeichenfunktion
Nichtdeutsche bzw. Nachbarn der Deutschen	Deutsche bzw. Deutsches im allgemeinen	(typisch) deutsch, Deutschland, die Deutschen	Nationale Kennzeichnung (Stereotyp)
Deutsche allgemein	Rechtsextreme Deutsche	neonazistisch, Nazi, rechtsradikal	Politische Kennzeichnung, Aus-/Abgrenzung
Rechtsextreme Deutsche	sich selbst/ Rechtsextreme Deutsche	wirklich/echt deutsch, „wir wahren Deutschen“	Abgrenzung, Selbstdarstellung
(deutsche) Frakturfreunde	deutschsprachige Texte	„deutsch“ (visuell)	Markierung der Sprache


4.4 Typographische Schrift als »allogenetisches« Zeichensystem

Unterziehen wir nun den Zeichensatz einer typographischen Schrift (in der Form eines Computer-Fonts – vgl. Abb. 32), der aus rund 124 Zeichen besteht – Spezialzeichen wie z. B. mathematische Zeichen nicht mitgerechnet (vgl. Sommer 1998, 25) –, einer näherern Betrachtung, so finden wir Zeichenarten, die sich nur teilweise auf die Wiedergabe von Lautschrift beziehen.

4.4.1 Alphabetische Zeichen: Versalien und Gemeine

Wir nehmen es heute als selbstverständlich hin, daß wir über Groß- und Kleinbuchstaben (fachsprachlich *Versalien* und *Gemeine*, schrifthistorisch *Majuskel* und *Minuskel*) verfügen und bemerken selten, daß zwischen diesen Differenzen bestehen, d. h. daß es sich eigentlich um zwei stilistisch unterschiedliche Alphabete (vgl. Kapr/Schiller 1977, 102) handelt.⁵⁴ Unter anderem repräsentieren Versalien ein Zweiliniensystem, Kleinbuchstaben ein Vierliniensystem, das die für den Leseprozeß günstigen Wortbilder hervorbringt. Die beiden Figurensätze sind das Resultat einer komplexen Entwicklung der

lateinischen Schrift, die hier nur in den Hauptzügen dargestellt werden kann. Sie beginnt mit der Übernahme des konsonantischen Schriftsystems der Phönizier durch die Griechen, die es um Vokalzeichen erweiterten (der Konsonant *Aleph* wurde zum Vokal *Alpha*). Hunziker (1988, 5) nennt diese Herausbildung der Lautschrift die „erste grundlegende medientechnische Errungenschaft in der Gesellschaftsentwicklung“. Von den Römern erhielt diese Buchstabenschrift dann ihre für das Abendland maßgeblichen Lautwerte⁵⁵ und wurde bis ins Mittelalter hinein vorwiegend für Texte in der als internationales Kommunikationsmittel verbreiteten lateinischen Sprache verwendet.

Neben einer Vielzahl von römischen Schriftformen für unterschiedliche Zwecke (*Scriptura actuaria*, *Capitalis rustica*, *Capitalis quadrata*, *Ältere* und *Jüngere römische Kursive*) spielt vor allem die *Capitalis monumentalis* für in Stein gehauene Inschriften eine wichtige Rolle, da ihre Formen von den Gelehrten der Renaissance als Großbuchstaben verwendet wurden.⁵⁶ Die Entwicklung der Kleinbuchstaben setzt mit der *Unziale* ein. Kennzeichnend für sie ist die Rundung der Formen (z. B. M > ) bei Beibehaltung des Majuskelcharakters und die allmähliche Auflösung des Zweilinien-Systems durch Ansätze zu Unter- und Oberlängen. Mit der *Halbunziale* setzt sich diese Entwicklung zum Vierlinien-System fort: Die Buchstaben werden schmaler und tragen nun deutlich den Charakter von Minuskeln mit Mittel-, Ober- und Unterlängen (f h k l p q). Von besonderer Wichtigkeit ist die *Karolingische Minuskel* (vgl. Jensen 1969, 524f) des 9. Jahrhunderts, eine wegen ihrer guten Lesbarkeit im ganzen abendländischen Kulturraum beliebte und verbreitete Schrift (vgl. Kapr 1986, 12). Von ihr leiten sich die beiden oben erwähnten Zweige her: die gebrochenen Schriften und die runden Antiqua-Schriften. Die ersten Antiquadruckschriften entstanden in der Renaissance nach dem Vorbild der *Humanistischen Minuskel*, einer von italienischen Gelehrten zum Abschreiben antiker Texte geschaffenen Buchschrift, deren Formen von der irrtümlich für antik gehaltenen *Karolingischen Minuskel* stammen.

Die schriftgeschichtlich bedingte Existenz von zwei Zeichensätzen in den meisten Varianten der lateinischen Schrift und der mit ihr verwandten Schriftsysteme (Griechisch, Kyrillisch) führt dazu, daß die (ursprünglich älteren) Großbuchstaben je nach Betrachtungsebene einmal als stellungsbedingte Varianten betrachtet werden können, ein anderes Mal als freie Varianten. Im Deutschen haben sie bedeutungskonstituierende Funktion, indem sie z. B. bei gemischter Verwendung Substantive und andere Wortarten voneinander unterscheiden (*reich* / *Reich*) und Initialfunktion, indem sie – zusammen mit der Initialpausa bzw. Schlußpunkt und Pausa den Satzanfang signalisieren. Freie Varianten sind sie, wenn der gesamte Text in Großbuchstaben, als *Versalsatz*, visualisiert wird.

Die gleichzeitige Verwendung beider Figurensätze im Text als Mittel zur Markierung von Wortarten bedeutet für das Deutsche eine positive Auswirkung auf die Lesbarkeit, da durch die zusätzlichen optischen Signale Wortbilder besser unterschieden werden können und somit eine höhere Lesegeschwindigkeit erreicht wird (vgl. Grüsser 1994, 188ff).⁵⁷

Für einige Zeichen, die als stellungsbedingte Allographe aufgefaßt werden können, gelten besondere Distributionsregeln. Bekannt ist die Opposition von »ss« und »ß« im Deutschen; letzteres steht nach der neuen Rechtschreibung für den stimmlosen s-Laut nach langem Vokal oder Diphthong, wenn im Wortstamm kein weiterer Konsonant folgt (Duden 1996, 58). Ob nun das »ß« wirklich eine Ligatur aus langem und kurzem »s« ist, wie Tschichold meint (1952/1965, 42–45) oder ein „lateinischer Gastarbeiter“ ist (Bollwage 1999, 35–41), entstanden aus einem langen »s« und u. a. einem Semikolon, das als Kürzel in dieser Position »-ed« ersetzte und später immer mehr die Form einer »3« annahm (ibid. 35ff), soll hier nicht diskutiert werden. Es gibt daneben noch die Auffassung, daß das »ß« aus der Fraktur stamme und erst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts parallel zu ihr in die Antiqua eingeführt wurde (vgl. Hartmann 1998, 98), was sich allerdings nur auf die heutige Form beziehen kann, da die Ligatur von zwei eng nebeneinanderstehenden s-Zeichen (lang + rund) schon seit Jahrhunderten existiert und als »ß« von klassizistischen Druckern und Schriftgießern um 1800 geschaffen wurde (vgl. Bollwage 1999,40).

Heute gilt die Existenz zweier s-Zeichen bei den Kleinbuchstaben, dem sog. *runden* »s« (»Schluß-s«) und dem *langen* »s« (ſ), als Besonderheit der Frakturschriften. Für deren Verwendung lautet im Deutschen die Hauptregel, daß »ſ« im Anlaut einer Silbe steht, während im Auslaut einer Silbe stets das »s« steht (vgl. Duden 1996, 70f). Die wichtigste Abweichung von dieser Regel betrifft das Doppel-s: „Für Doppel-s der Antiqua steht ſſ.“ (ibid. 71). Dies gilt auch in solchen Fällen, wo die beiden »s« auf verschiedene Silben fallen, wie z. B. in *Gleichnisse, Flüsse, Masse*. Ausnahmen bilden skandinavische Familiennamen vom Typ **Jonasſon** (ibid.), da zwischen den beiden »s« eine Morphemgrenze liegt. Freilich spielt die Unterscheidung der beiden s-Graphe im DTP heutzutage kaum mehr eine Rolle, da DTP-Fonts in den meisten Fällen nur über das runde »s« verfügen.⁵⁸ Noch in seinem *Meisterbuch der Schrift* verwahrt sich Tschichold auf das Entschiedenste gegen die Verwendung des runden »s« in der Position eines langen (vgl. 1952/1965, 45). Was Tschichold (und auch heute noch mancher Verfechter des langen »s« in der Fraktur) übersieht, ist die Tatsache, daß dieses eine Buchstabenform der Minuskelschriften ist und lange offensichtlich der einzige s-Buchstabe war (da eher für das flüssige Schreiben geeignet), bis aus dem Majuskelalphabet der Unziale das runde »s« als Schluß-s



Abb. 32: Typographische Schrift als Zeicheninventar, bestehend aus Zeichen unterschiedlicher Art mit unterschiedlichem Bedeutungsumfang

mit übernommen wurde. Meine These stützt sich auf die Abbildungen in Hochuli (1991, Abb. 18–42). Eine Halibunziale von der Insel Sardinien aus der Zeit vor 410 zeigt bereits ein dem langen »s« ähnlichen, etwas wie ein »r« aussehenden Buchstaben, der mehr oder weniger deutlich oben und unten über die Mittellänge herausragt. Die *Irische Halibunziale* (auch: *Irische Majuskel*) im *Book of Kells* dagegen verwendet nur das runde »s«. Des weiteren fällt auf, daß in den Beispielen der *Karolingischen Minuskel* nur langes »s« sowohl in Anfangs-, Binnen- und Endposition vorkommt. Die Opposition von langem »s« für Anfangs- und Binnenposition und rundem »s« für Schlußposition scheint sich erst bei der späten *Karolingischen Minuskel* und bei der *Gotischen Minuskel* einzufinden, doch treten daneben weiterhin Handschriften auf, bei denen ausschließlich das lange »s« vorkommt. Bei *Textura* und *Rotunda* scheinen sich dann die bis in unsere Zeit geltenden Regeln durchgesetzt zu haben. Daß die frühe *Humanistische Minuskel* sich an der *Karolingischen Minuskel* orientiert und demzufolge wieder langes »s« in allen drei Positionen verwendet, versteht sich eigentlich von selbst. Das gleiche gilt offensichtlich für die *Humanistische Kursive* des 15. Jahrhunderts. Erst die *Cancellaresca corsiva* und die *Cancellaresca formata* vom Anfang des 16. Jahrhunderts zeigen die uns bekannte Opposition.

So kann man feststellen, daß sich bei den gebrochenen Schriften die Opposition von langem und rundem »s« früher als bei der Antiqua herausgebildet hat, bei letzterer allerdings das lange »s« im Laufe des 19. Jahrhunderts wegen seiner großen Verwechselbarkeit mit dem »f« aufgegeben wurde (vgl. Grimm 1854, Sp. LX). Die Verwendung des runden »s« von gebrochenen Schriften in allen Positionen wäre demzufolge nichts weiter als der logische Abschluß einer natürlichen Entwicklung, die nach optimaler Lesbarkeit des Textes strebt.

4.4.2 Sonderfall alphabetischer Zeichen: Ligaturen

Unberücksichtigt bleiben bei semiotischen Zeichentaxonomien in der Regel die Ligaturen, die heute freilich durch die Verlagerung des Schriftsatzes an den Computer und die Ausführung des Satzes durch Laien kaum noch verwendet werden können.⁵⁹ Auch wenn diese im Bleisatz ursprünglich meist eine rein technische Funktion hatten („Technische Ligaturen“ – es sollte z. B. verhindert werden, daß der obere Haken des »f« abbrach), so kann ihnen eine „Bedeutung“ nicht abgesprochen werden, denn sie kennzeichnen z. B. bei Komposita die Fuge und erleichtern durch diese Verdeutlichung des Wortbildes den Lesevorgang, (vgl. Rehe 1981, 44 sowie Luidl 1989, 43). Man vergleiche hierzu in Beispiel 6 links die beiden f-Buchstaben sowie rechts die Buchstabenreihe »ffl«. In der oberen Reihe werden keine Ligaturen verwendet, die untere Reihe zeigt die Verwendung der Ligaturen »ff« und »fl«:

Bsp. 6: Die Ligaturen für »ff« und »fl«

Schaffner
Schaffner

Schaffleisch
Schaffleisch

Das durch die neue Rechtschreibung geschaffene (Regeln z. B. bei Gallmann 1985, 75) – aus lesephysiologischen Gründen abzulehnende – typographische Paradox dreier gleicher aufeinanderfolgender Buchstaben, „Tripelgraphen“, von Grimm „die unbarmherzigen schreibungen [...] deren ich von selbst überhoben bin oder mich enthalte“ genannt (1854, Sp. LXI), könnte durch Ligaturen gemildert werden:

Bsp. 7: Ligaturen in rechtschreibreformbedingten Tripelgraphen

Schiffahrt
Kunststoffflasche
Kunststoffflasche

Schiffahrt
Kunststoffflasche
Kunststoffflasche

Allerdings besteht für die Verdreifachung von »e« (Kaffeersatz), »l« (Stalllaterne), »m« (Schwimmmeister), »n« (Brennnessel), »r« (Geschirreiniger), »s« (Kongressstadt) und »t« (Bettuch) nicht die Möglichkeit der Ligaturbildung. Dieses in den modernen Schriftkulturen wohl einmalige Phänomen läßt vermuten, daß bei der Ausarbeitung der Rechtschreibreform kein typographischer Sachverstand repräsentiert war.

Ursprünglich gab es im Bleisatz eine wesentlich höhere Zahl von technischen und sprachlichen Ligaturen (z. B. »ch« und »ck«) – in unterschiedlichem Maße für Antiquaschriften und gebrochene Schriften. Das »ß« kann aufgrund seiner heutigen Gestalt und Verwendung nicht mehr als Ligatur angesehen werden (vgl. dagegen Tschichold 1952/1965 sowie Sommer 1998, 27).

4.4.3 Numerische Zeichen: Ziffern

Ihr Pendant findet die Zweiteilung der alphabetischen Zeichen bei den Ziffern, die im professionellen Satz zumindest bei den klassischen Werk- bzw. Buchschriften (vor allem aus der Klasse der Renaissance-Antiqua) als *Charakterziffern* (auch *Minuskel-* und *Mediävalziffern* genannt) mit Ober- und Unterlängen sowie die das Zweiliniensystem repräsentierenden *Normal*⁶⁰ oder *Tabellenziffern* (auch

Versalziffern) auftreten (Abb. 32). Die Verwendung von Kleinbuchstaben für römische Ziffern scheint dagegen neueren Datums und vor allem im Bereich der akademischen Kommunikation verbreitet zu sein. Luidl (1989, 47) führt jedenfalls bei den Römischen Ziffern keine Minuskelzeichen auf.

4.4.4 Logographe/Logogramme – Ideographe/Ideogramme

Zwar basiert die lateinische Schrift auf dem alphabetischen System und dem phonographischen Abbildungsprinzip, aber typographische Schriften enthalten darüber hinaus auch Zeichen nach dem ideographischen Schriftprinzip (vgl. Harms 1992, 325f). Wortzeichen (Engel 1991, 846ff) oder Logographe (Nöth 2000, 362) bzw. Logogramme sind begrifflich „der Bedeutung und der Lautung eines Wortes zugeordnet“ (Wüster 1985, 75), wenn auch bei internationalem Gebrauch letztere variieren kann.

Es lassen sich unterscheiden: Logographe im engeren Sinn (man könnte sie „autonome Logographe“ nennen), die nur in der einen konventionalisierten Bedeutung vorkommen, und der kontextbedingte logographische Gebrauch bestimmter Interpunktionszeichen, wie er bei Engel aufgeführt ist (1991, 819ff; siehe Tabelle 6), z. B. der „Bis-Strich“ sowie »»« als – allerdings kontextgebundenes – Unterführungszeichen.

„An der Grenze zwischen normaler Wortschreibung und Logogramme[n?] kann man die Abkürzungen ansiedeln“ (Duden 1998, 79), deren graphische Gestalt logographisch rezipiert wird; daher verbieten typographische Lehrwerke u.a. die Verwendung von »z. B.« am Satzanfang, da »Z. B.« ein ungewohntes Wortbild darstellt, das den Lesefluß zum Stocken bringt.

Logographe haben sich in ihren peripheren graphischen Merkmalen dem entsprechenden Schriftcharakter anzupassen und sind stets Teil des Zeichensatzes einer typographischen Schrift (Bsp. 8; Schriften oben links *Garamond*, rechts *Baskerville*, unten links *Helvetica*, rechts *Fette Fraktur*):

Bsp. 8

§ % & † £ \$	§ % & † £ \$
§ % & † £ \$	§ % & † £ \$

Die am häufigsten verwendeten bzw. vorkommenden Logographe nicht-mathematischer Art sind neben den Ziffern: §, %, &, £, \$, €, *.

4.4.5 Akzentzeichen und Umlaute

Da das lateinische Grundalphabet mit seinen 26 Buchstaben nicht ausreicht, die unterschiedlichen Nationalsprachen der westlichen Hemisphäre, die sich des lateinischen Alphabets als Kommunikationsmittel bedienen (→ Kap. 9.2.4), auch nur annähernd zu erfassen, werden die alphabetischen Grundzeichen durch diakritische Zeichen ergänzt (daher in der Wüsterschen Taxonomie „Ergänzungszeichen“). Deren Art und Frequenz ergeben ein sprachtypisch artikuliertes Schriftbild (vgl. Gerstner 1972, 148). Oft werden das Akzentzeichen und das dazugehörige Grundzeichen als *Akzentbuchstabe* oder *Sonderzeichen* bezeichnet.⁶¹

4.4.6 Interpunktionen (»Schreibzeichen«)

Die letzte Gruppe typographischer Schriftzeichen bildet die jüngste Schicht (vgl. Hochuli 1991, 32). Sie ist sowohl in Bezug auf ihr visuelles Gewicht als auch auf die von ihr repräsentierten Bedeutungskomplexe bzw. -einheiten die heterogenste. Dies spiegelt sich in der Vielzahl der Benennungen und ihrem inkonsequenten Gebrauch wider: Allgemeinsprachlich als *Satzzeichen* benannt (so Wehde 2000, 99ff), findet sich für diese Zeichenklasse *Hilfszeichen* (Gallmann 1985, 10: „eine grundsätzlich geschlossene Zeichenklasse“) *Schreibzeichen* (Engel 1991, 822ff) sowie *Gliederungszeichen* (Luidl 1989, 45). In der älteren graphischen Fachsprache heißen sie ebenfalls noch *Satzzeichen* (Davidshofer/Zerbe 1961, 74ff) oder *Punkturen* (Kapr/Schiller 1977, 104), in der heutigen

Tabelle 6: Interpunktionen als »Schreibzeichen« (Engel 1991,819ff)

	Generelle Schreibzeichen	Äußerungs- zeichen	Satz- zeichen	Wort- zeichen
Komma	x	x	x	x
Punkt		x		x
Ausrufezeichen		x		
Fragezeichen		x		
Doppelpunkt	x	x		
Strichpunkt	x			
Schrägstrich				x
Gedankenstrich		x		
Bindestrich				x
Anführungszeichen		x		
Klammern		x		x
Auslassungspunkte	x			
Auslassungszeichen (Apostroph)				x

Interpunktionen (Luidl 1989, 45; Willberg/Forssman 1997; Sommer 1998); Forssman/de Jong sprechen von *Satzzeichen* und sehen *Interpunktionszeichen* als Untergruppe an (2002, 50). Wüster nennt diese Zeichen *Schriftsonderzeichen* mit den Gruppen *Satzzeichen*, *Wortteilzeichen* und *Wiederholungszeichen* (1985, 73).

Ein interessantes Konzept stellen Engels *Schreibzeichen* dar (1991, 819ff), da hier die unterschiedlichen Funktionen bzw. Bedeutungen deutlich getrennt werden (→ Tabelle 6), wenn auch nicht alle Bedeutungen erfaßt sind und die Begriffe z. T. in anderer Bedeutung verwendet werden (z. B. der Bindestrich als Element von Komposita als Wortzeichen; Engel 1991, 826). Jedenfalls zeigt die Tabelle deutlich die Polysemie einiger Zeichen. Zum Beispiel das Komma kann sowohl *generelles Schreibzeichen*, *Äußerungszeichen*, *Satzzeichen* und *Wortzeichen* sein (ibid. 822f).

Interpunktionszeichen sind m. a. W. eine Sammelklasse von Zeichen für paralinguistische Phänomene, Zeichen für suprasegmentale Funktionen sowie Zeichen für tektonische, funktional-kommunikative Textstrukturen. Außerdem fungieren einige der Zeichen in begrenztem Umfang als kotextbedingte Logographie. Alle diese Zeichen tragen als Elemente des Zeichensatzes einer typographischen Schrift auch deren periphere graphische Merkmale (Bsp. 9); oben: links *Garamond*, rechts *Baskerville*; unten: *Helvetica* und *Fette Fraktur*:

Bsp. 9: Interpunktionen mit schriftspezifischen Merkmalen

,. ; : ? ! - - / () „ « » « ... ’ ,. ; : ? ! - - / () „ « » « ... ’
 ,. ; : ? ! - - / () „ « » « ... ’ ,. ; : ? ! - - / () „ « » « ... ’

Typographische Schrift unterscheidet drei verschieden lange Striche, die in mehreren Bedeutungen Verwendung finden. Als Signal zur Verbindung von lexikalischen Einheiten dient der Bindestrich (*Divis*), ein kurzer Strich, der am Zeilenende als Trennstrich fungiert und damit die zusammengehörenden Wortteile wieder verbindet. Der Gedankenstrich existiert in zwei Varianten, einmal als *Geviertstrich* (engl. em-dash), dessen Länge ein volles Geviert, d. h. den Schriftkegel im Quadrat, beträgt und als *Halbgeviertstrich* (engl. en-dash), dessen Länge die Hälfte eines typographischen Gevierts beträgt. Für den deutschen Schriftsatz wird der Halbgeviertstrich als Gedankenstrich empfohlen, durch Zwischenräume vom vorausgehenden und folgenden Text abgegrenzt (vgl. Davidshofer/Zerbe 1963, 76). Im englischen Satz wird als Gedankenstrich dagegen der Geviertstrich ohne Wortzwischenräume verwendet. Der Halbgeviertstrich wird auch kotextuell als Wortzeichen verwendet und zwar ohne Zwischenraum in der Bedeutung „bis“ (10–12 Mark), ebenfalls ohne Zwischen-

raum in der Bedeutung „von/nach“ als Streckenangabe (Hamburg–Berlin), mit Zwischenraum in der Bedeutung „gegen“ (Schalke 04 – Eintracht Frankfurt 1 : 3) (siehe Duden 1996, 75).

Die Verwendung des Bindestrichs als Gedankenstrich im DTP ist unprofessionell und widerspricht der Semantik der Strichlänge („kurz verbindet, lang trennt“), das gleiche gilt für die zuweilen von Fernsehtexten gepflegte Praxis, als Bindestrich den Halbgeviert- oder gar den Geviertstrich zu verwenden.

Eine, im deutschen Text zugelassene (vgl. Engel 1991, 129), aber wesentlich weniger frequente Verwendung als z. B. in finnischen Texten, ist der Gedankenstrich als Replikenstrich zur Markierung des Sprecherwechsels in Dialogen.

Als tektonische Markierung verschiedener Textebenen oder Textfunktionen, z.T. auch mit suprasegmentaler Funktion dienen die *Anführungszeichen*,⁶² von denen der deutsche Schriftsatz zwei Varianten kennt, die sog. Gänsefüßchen und die französischen Guillemets:

Bsp. 10: Anführungszeichen im deutschen Schriftsatz

‚m‘ „m“ ›m‹ »m«

Aus professionell-typographischer Perspektive wird vom Gebrauch der „deutschen Anführungszeichen“, die aus der Fraktur in die Antiqua übernommen wurden (Kapr/Schiller 1977, 104) zumindest in Textelementen wie Titelzeilen (also in Schaugrößen) aus ästhetischen Gründen abgeraten (ibid.).

Seit der Einführung von DTP ist in deutschsprachigen Publikationen häufig die englische Art der Markierung von Zitaten, direkter Rede etc. durch obestehende Anführungsstriche (“...”) zu finden, da diese bei vielen Programmen automatisch aktiviert werden bzw. viele Benutzer oft gar nicht wissen, daß sich deutsche Anführungszeichen als Option einstellen lassen. Deutsche Anführungszeichen haben aber den Vorteil, daß sie ein deutlicheres Signal für Anfang und Ende der Anführung bzw. des Zitats setzen, da abgesehen von den graphischen Merkmalen die unterschiedliche Plazierung (unten vs. oben) dem Auge einen zusätzlichen Hinweis gibt. Daher ist es unnötig, die für die Ausgangskultur spezifische Markierungsweise in den Zieltext zu übernehmen. Dies gilt noch mehr für die von der Schreibmaschine her vertrauten Zollzeichen, die vor allem in Texten aus dem Bereich der akademischen Kommunikation als „internationale Anführungszeichen“ bevorzugt werden. Bei manchen auf wissenschaftliche Literatur spezialisierten Verlagen scheinen diese Zollzeichen – vermutlich aufgrund der Herstellungstradition – zur Norm erhoben zu sein. Beim Zollzeichen handelt es sich aber um einen Logograph, der nur in ganz speziellen Textsorten zusammen mit Ziffern Verwendung findet. Es paßt in der Regel aufgrund seiner

ursprünglich fehlenden, heute im Vergleich zum Anführungszeichen aber immer noch mit relativ geringen peripheren graphischen Merkmale ausgestattet, nicht zum Schriftcharakter (was allerdings die meisten Laien nicht bemerken) und kann daher nicht für Qualitätssatz in Frage kommen.

4.4.7 Definition »typographische Schrift«

Die selbst in der engeren Bedeutung auftretende Polysemie von „Schrift“ zeigt sich in den Definitionen der typographischen Fachliteratur. Das *Lexikon der graphischen Technik* (1970) definiert (typographische) Schrift als „Gesamtheit aller Drucktypen von gleichem Duktus und gleicher Größe, die zur Herstellung von Satz notwendig sind und die sich von anderen durch besondere Merkmale unterscheiden.“ Hier haben wir den Hinweis auf die peripheren graphischen Merkmale, die eine Schrift charakterisieren und individualisieren, allerdings mit dem im Bleisatz üblichen Begriff des Schriftgrads verbunden. Das würde bedeuten, daß für die Garamond, die als „Schriftgarnitur“ in rund 14 Graden in der Setzerei vorhanden war, 14 Garamond-Schriften angenommen werden müßten. Diesen Umstand berücksichtigt die folgende Definition:

Als Schrift im technischen Sprachgebrauch versteht man das vollständige Alphabet einer Schrift. Dazu gehören die Versalien, die Gemeinen, die Ligaturen, die Akzente, die Ziffern und die Interpunktionen. (Sommer 1998, 25)

Allerdings kommt hier nicht der Umstand zum Ausdruck, daß sich durch unterschiedliche periphere graphische Merkmale individuelle Schriften etablieren.

Ich verstehe unter typographischer Schrift ein (relativ) autonomes Zeichensystem als Realisationen eines Schriftsystems in Form eines Letternsatzes bzw. Fonts, bestehend aus einem Repertoire alphanumerischer Zeichen, ergänzt mit Interpunktionen, Logographen und Sonderzeichen, die alle über gemeinsame,

Tabelle 7: Typographische Schrift als System unterschiedlicher Zeichenarten

Art des Schriftzeichens	Referenzobjekt bei Zeichenfunktion	
	Subzeichen	Vollzeichen/Superzeichen
Kleinbuchstaben (Gemeine, Minuskeln)	Laut	Begriff
Großbuchstaben (Versalien, Majuskeln)	Laut	Begriff
Akzente	Laut	
Ligaturen	Laut, Lautverbindung, Morphemgrenze	
Ziffern	Wortteil/Zahl	Zahl/Nummer
Logogramme / Logographie		Wort
Interpunktionen	nonverbale u. suprasegmentale Funktionen (vereinzelt: Wort)	

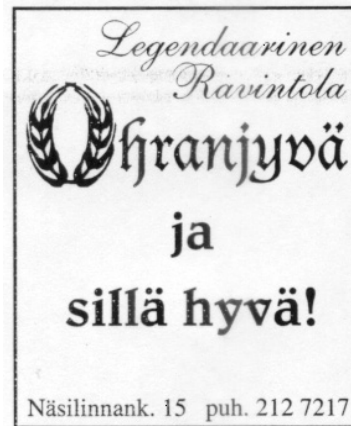


Abb. 33:
Das Versal-O als Ikonograph
(SFF-03)

charakteristische periphere graphische Merkmale verfügen, wodurch sie sich von anderen (ähnlichen) Schriften unterscheiden und systemhaft Schriftfamilien bilden können. Im Verbund mit anderen typographischen Zeichen (Absatzmarkierung, Hierarchisierung von Textteilen durch Wechsel der Schriftgröße und/oder der Schriftart etc.) dienen sie der Visualisierung von Texten und können über das Visuelle zur Bedeutung des Textes beitragen.

4.5 Nicht-schriftliche und sonstige typographische Zeichen

Zusätzlich zu den typographischen Schriften kommen je nach Bedarf weitere Zeichenarten und typographische Materialien zum Einsatz, in älterer Fachliteratur z. T. als „Typomaterial“ bezeichnet (Davidshofer/Zerbe 1961, 429).

4.5.1 Sonderfall »Ikonograph«

Einen Sonderfall alphabetischer Zeichen stellen die meist als Unikat auftretenden *Ikonographie* dar. Hier verstehe ich darunter Schriftzeichen, bei denen der Buchstabe (oder auch eine Ziffer sowie Interpunktionszeichen) ikonische Merkmale bzw. Elemente der Botschaft trägt – ein »O« als Sonne geformt oder wie in Abb. 33 aus zwei Gerstenähren gebildet (fi. *ohranjyvä*, dt. *Gerstenkorn*).

Zeichen dieser Art tragen nicht unbedingt die peripheren graphischen Merkmale der im Kontext verwendeten typographischen Schrift, doch kann es Fälle geben, bei denen typographische Grundformen eines Buchstabens mit ikonischen Formen „erweitert“ werden (Bsp. 11).

Bsp. 11 »Tierversalien« des Fonts *Crazy creatures*



4.5.2 Zeichen und Symbole

Für einige Textsorten sind nicht-schriftliche Zeichen und Symbole notwendig, die meist in gesonderten Fonts zur Verfügung stehen. Luidl, der nur von „Zeichen“ spricht, zählt auf: Astronomische Zeichen, Botanische Zeichen, Chemische Zeichen, Elektrotechnische Zeichen, Fahrplanzeichen, Genealogische Zeichen, Hotel- und Fremdenverkehrszeichen, Mathematische Zeichen, Meteorologische Zeichen, Postalische Zeichen, Profilzeichen, Technische Zeichen, Tierkreiszeichen (1989, 49).

Bsp. 12 Zeichen des Fonts *Carta* (oben) und Tierkreissymbole des Fonts *Wingdings* (unten)



Diese Art von Zeichen sind in Bezug auf ihre graphischen Merkmale her meist „autonom“, entweder piktogrammatisch gestaltet (Bsp. 12 oben) oder als abstraktes Symbol (Bsp. 12 unten). Erst in neuester Zeit haben sich Schriftdesigner an den Entwurf von neuen Satzschriften gemacht, die unterschiedlichste Zeichenarten mit einheitlichen peripheren graphischen Merkmalen vereinen; die erste (und vorläufig einzige) dieser Schriften ist die *Andron* von Andreas Stötzner (2004).

4.5.3 Typosignale, Schmuck und Vignetten

Eine Reihe von weiteren Zeichen, von denen einige mit Hinblick auf die Form deutlich Symbolcharakter tragen, andere als Piktogramme auftreten, werden als *Typosignale* (Luidl 1989, 51) oder *Typoschmuck* (Forssman/de Jong 2002, 266) bezeichnet. Letztere verstehen darunter 1. geometrische Formen (Kreis, Viertel- und Halbkreis, Quadrat und Raute; Bsp. 13, 1. Zeile), 2. Pfeile (2. Zeile), 3. Hände als Hinweiszeichen (Beispiele aus *Wingdings* und *Woodtype Ornaments*), 4. das Alineazeichen (in den Schriftfonts enthaltenes „Abschnittzeichen“ zur Kennzeichnung neuer Absätze; Bsp. 14) und 5. das Aldusblatt (Bsp. 13, 7. Zeile). Sofern diese Zeichen in mehreren graphischen Varianten existieren, müssen sie „auf die Schrift abgestimmt werden“ (ibid. 267). Diese Zeichenarten sind für das DTP z. T. in eigenen Fonts vorhanden oder in Mischfonts wie *Zapf-Dingbats* bzw. *Wingdings*, in denen sich meist eine ansehnliche Zahl weiterer, im Bleisatz ursprünglich nicht existierender, oft piktogrammatischer ikonischer Zeichen hinzugesellt (Bsp. 13, Zeilen 4–6).

Bsp. 13 Auswahl unterschiedlicher Zeichenarten des Mischfonts *Wingdings*

Bsp. 14 Alineazeichen einiger Schriftfonts



Das Einsatzgebiet dieser Zeichen ist vor allem Inseratsatz und Werbetexte, wo sie als Blickfang zusammen mit Schriftzeichen benutzt werden.

Vignetten (franz. *Rebranke*; Bsp. 15 links) dagegen sind bildhafte oder abstrakte Zierstücke, die in Schaugrößen als Einzelstück verwendet werden, z. B. im Werksatz, um das Kapitelende zu markieren.

Bsp. 15 Vignetten und Zierate des Fonts *Woodtype Ornaments*

Auch Vignetten sind in eigenen Fonts zusammengestellt, die allerdings auch *Zierate* (Bsp. 15 rechts) enthalten –, Schmuckelemente, aus denen Rahmen zusammengesetzt werden können.

4.5.4 Linien und Rahmen

Weiteres typographisches Ergänzungsmaterial bilden die *Linien*, im Bleisatz in begrenzter Stärke angefertigt: Man unterscheidet nach Bild und Stärke punktierte Linien, feine Linien ($1/5$ p), stumpffine Linien ($2/5$ p), halbfette Linien (1 p), 2 Punkt fette Linien etc. (Davidshofer/Zerbe 1961, 51), dazu als Schmuckelemente englische Linien und sonstige Zierlinien (Sommer 1998, 40). In der professionellen Praxis wird darauf geachtet, daß die Linienstärke entweder an die Stärke des Grundstrichs der Brotschrift angepaßt ist (dies gilt vor allem bei Spaltentrennlinien) oder einen deutlichen Kontrast zu ihr bildet.

Aus Linien oder Zierat werden *Rahmen* gebildet, für die ebenfalls die Forderung besteht, daß sie stilistisch zum Charakter der Schrift zu passen haben, d. h. aus der gleichen Zeit stammen oder im Duktus (Strichcharakter) übereinstimmen sollten (vgl. Luidl 1989, 50).

4.6 Referenzobjekte und »Polysemie« typographischer Zeichen

Die Frage, welche „Bedeutung“ im Sinne einer konventionalisierten Zuordnung visueller Phänomene zu kommunikativ-sprachlichen Einheiten (Zeichen) den einzelnen typographischen Mitteln zuzusprechen ist, läßt sich in den meisten Fällen kaum eindeutig beantworten. Was zeigen typographische Mittel an, d. h. was sind ihre Referenzobjekte? Dazu spielen Faktoren wie das typographische Wissen des Gestaltenden (Laie oder Professioneller), die Textsorte, Gestaltungsmoden und -vorlieben, Publikationsverfahren etc. eine nicht unwesentliche Rolle. Zwar lassen sich Tendenzen feststellen – aus denen z. B. einige Linguisten und Kulturwissenschaftler die Existenz „typographischer Dispositive“ meinen ablesen zu können (s.o.) –, und typographische Lehrwerke sind voll von Regeln und Anweisungen (z. B. Forssman/de Jong 2002), die bis ins kleinste Detail reichen; doch diese beziehen sich in vielen Fällen auf die visuelle Ästhetik des Dargestellten und repräsentieren nicht Bedeutung im semiotischen Sinn. Außerdem lassen sich immer wieder Beispiele finden, die vom Erwarteten abweichen. Jedenfalls ist damit zu rechnen, daß für eine spezifische Bedeutung mehrere Mittel bzw. Möglichkeiten bestehen, von denen im konkreten Fall eines bevorzugt wird.

4.6.1 Referenzobjekte und Vertextungs- bzw. Komplexitätsniveaus

Was die Art der Referenzobjekte und Vertextungsniveaus betrifft, zeigt die Forschungsliteratur erhebliche Lücken, oft mit Rekurs auf die gesprochene Sprache. Bei Wehde umfassen die Komplexitätsniveaus typographischer Vertextung (1) Lettern, (2) Worte, (3) den Textzusammenhang und (4) den Buchzusammenhang (2000, 15). Abgesehen davon, daß damit eine Einschränkung auf den

Werksatz (bzw. die Buchtypographie) vorgenommen wird, bleiben die Komplexitätsniveaus zwischen der Wortebene und dem Gesamttext unberücksichtigt.

Für Gallmann dagegen sind „graphische Sätze“ die direkten Elemente der Textebene, darunter folgt die „[s]yntaktische Ebene“, deren Elemente durch „graphische Konstituenten“ repräsentiert sind; es folgen weiter die „[l]exikalische Ebene“ mit „graphische[n] Wörter[n]“, die „[m]orphematische Ebene“, gebildet aus „graphische[n] Morpheme[n]“ und schließlich als kleinste sprachliche Einheiten die Grapheme der „[g]raphematische[n] Ebene“ (1985, 7). Einige Seiten weiter geht er allerdings auf das „graphische[...] Element *Zeile*“ und den aus Zeilen gebildeten „*Textblock*“ als Teil der formal definierten Graphemklasse „Flächige suprasegmentale graphische Mittel“ (ibid. 13) ein.

Eine Gegenüberstellung von linguistischen und (typo)graphischen Kategorien nimmt Crystal vor (1979, 32; zit. in Walker 2001, 25 Abb. 2.3). Die etwas schematisch wirkenden 14 graphematischen Kategorien (1 feature, 2 letter, 3 letter cluster, 4 graphic syllable, 5 graphic word, 6 word cluster, 7 line, 8 line cluster, 9 paragraph, 10 paragraph cluster, 11 layout, 12 page, 13 page cluster, 14 text) können nicht überzeugen, da auch hier sprachlich-kommunikative Ebenen (word, text) und technisch-visuelle Einheiten (line, page) in der gleichen Klassifizierungskategorie erfaßt werden.⁶³

Bei typographischen Vertextungsmitteln sind stets mehrere Ebenen bzw. Bereiche zu unterscheiden, wie ja auch der Text ein Gewebe unterschiedlicher Zeichen ist. Erstens sind jene typographischen Mittel zu nennen, deren primäre Funktion es ist, *verbale Zeichen* zu visualisieren und damit zu fixieren (Graphe/Buchstaben, Wortzwischenraum, Ziffern und Logogramme). Eine zweite Gruppe von typographischen Vertextungsmitteln hat die Aufgabe, den *Text* auf einer begrenzten Fläche zu organisieren (Zeilen, Leerraum als Absatz, Einzug). Und drittens jene typographischen Mittel, die *Tektonik* und *Inhalt* des Textes veranschaulichen, organisieren und interpretieren und somit Teil der *Botschaft* sind. Darunter fällt die Kennzeichnung von Teiltextrn wie Einleitungen, Vorspanne etc. durch Wechsel der Schriftart oder des Schriftschnitts, unterschiedliche Zeilenabstände, andere Satzart, Wechsel in der Druckfarbe u. a. m.

Für alle diese Einheiten gilt der alte gestalttheoretische Fundamentalsatz, daß das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist (vgl. Früh 1980, 41), daß m. a. W. nicht einfach Bedeutungen von Einzelzeichen addiert werden, sondern diese zusammen mit „Bedeutungen“ aus Ergänzungskodes zur Gesamtbedeutung des Textes beitragen und es dem Adressaten ermöglichen, durch Interpretation dieser Zeichen den Sinn zu erfassen und die Botschaft zu verstehen.

So sinnvoll es wäre, ein Modell zu schaffen, in dem Tektonik- und Textur-elemente einer verbalen Kommunikationseinheit mit ihren paralinguistischen Elementen in Relation gesetzt werden zu den visuellen Mitteln der Typographie, würde ein solches Unterfangen den Rahmen dieser Abhandlung sprengen.

4.6.2 Polysemie und Kontextabhängigkeit typographischer Zeichen

Es ist – vor allem unter typographischen Laien – eine verbreitete Vorstellung, ein bestimmter Inhalt setze eine bestimmte Form voraus. „Äußere Textform und sprachlicher Textinhalt lassen sich nicht trennen: die Form gehört zum Inhalt wie der Inhalt zur Form“ (Wehde 2000, 14). Dies mag auf Saussures (1967, 78) Vorstellung von den beiden Seiten des sprachlichen Zeichens, der *Vorstellung* (Bezeichnetes) und dem *Lautbild* (Bezeichnendes) zurückzuführen sein. Ein weiterer Grund mag in der starken formalen Konventionalisierung und Normierung wissenschaftlichen Publizierens liegen, die den Blick für die realen Verhältnisse auf dem professionellen Feld einschränkt. Natürlich benötigt ein Inhalt eine konkrete Form, um vermittelt werden zu können. Doch diese Form ist alles andere als „natürlich“. Jedes konkrete Textbild, jede äußere Form eines Publikats entsteht im Rahmen der (oder als intendierte Abweichung von bzw. unbewußter Verstoß gegen die) geltenden Textkonventionen und Kulturspezifik, als Kompromiß zwischen persönlichen, u. U. zufälligen Ideen und kreativer Phantasie des Gestalters sowie den zur Verfügung stehenden Mitteln, z. B. dem Vorhandensein bestimmter Schriften. Das heißt, daß ein anderer Gestalter, der unter anderen Voraussetzungen arbeitet und dem andere Mittel zur Verfügung stehen, zu anderen Lösungen kommen wird und so einem bestimmten Inhalt eine andere Form gibt. Parallelen finden sich zuhauf in der Architektur – wie ja nicht zu Unrecht die Verbindung von Typographie mit Architektur und Kunst zitiert wird (z. B. Bollwage 1996). Man darf also „Form“ nicht zu eng definieren, sondern muß die verschiedenen Gestaltungsebenen (situativ-individuell, text-sortenspezifisch, kulturspezifisch) auseinanderhalten.

Abgesehen vielleicht von der Vertextungsfunktion der Schriftgrundzeichen gilt es zu beachten, daß das gleiche typographische Mittel (z. B. kursiver Schriftschnitt) polysemisch genutzt werden kann und genutzt wird (wie z. B. zur Kennzeichnung von Teiltexen, als Hervorhebung von einzelnen Sprach(teil)zeichen im Text (sog. **Auszeichnung*) oder als Vertextungsmittel für den Grundtext. Kaum eines der typographischen Mittel trägt an sich schon eine Bedeutung, sondern erhält diese im Kontext mit anderen typographischen Mitteln. Sie sind für den Leser in der Regel Signale, die auf Kontrastwirkung beruhen. Früh spricht in diesem Zusammenhang von *Kontrastierung* und *Pointierung* (1980, 41).

Ein Beispiel für den visuellen Primat typographischer Mittel ist Abb. 34. Die von Zeile zu Zeile wechselnde Schriftgröße signalisiert nicht einen unterschiedlichen Wichtigkeitsgrad der sprachlichen Elemente – wie man aus linguistischer Perspektive⁶⁴ annehmen könnte –, sondern ist typisch für eine typographische Gestaltungsmode der zweiten Hälfte der 90er Jahre in der Werbetypographie, bei der alle Zeilen auf Blocksatz gesetzt wurden, was sich bei

geringem Textumfang in *Schaugrößen (→ Kap. 5.1.5) nur durch unterschiedliche Schriftgrößen oder extremes Sperren erreichen läßt.

In einer Reihe von Fällen entsteht die Gesamtbedeutung eines Textes erst bei richtiger Interpretation der visuellen Form. Wie in den Beispielen in Abb. 21 und Abb. 30 wird über das Bedeutungspotential der verbalen Textebene hinaus etwas hinzugefügt, das vom interpretierenden Rezipienten in verbale Elemente umgesetzt werden kann. Dieser Bereich gehört zweifellos zu denjenigen, in denen die Kulturspezifik typographischer Zeichen sich am deutlichsten als Übersetzungsproblem erweist. In den beiden Beispielen werden Bedeutungskomplexe durch periphere graphische Merkmale der Schriftart ausgedrückt, d. h., hier zeigt sich der Zeichencharakter typographischer Mittel par excellence.

4.6.3 Mehrfachmarkierung und »Prinzip der konstanten Größen«

Wichtig ist, das „Prinzip der konstanten Größen“ zu berücksichtigen, d. h. Gleichrangiges in der gleichen Funktion wird mit den gleichen typographischen Mitteln dargestellt – oder mit anderen Worten: es gilt, spezifische typographische Mittel konsistent einzusetzen. Unter diesem Aspekt ist z. B. das beim DTP häufig angewendete, durch den Computer ermöglichte gleichmäßige Sperren der



*„Um 16.14 Uhr
ging meine Maschine
– und es war einfach kein
Taxi zu kriegen. Aber Gott
sei Dank hatte die Empfangsdame
vom Marriott Verständnis für mich.
Ohne viel Aufhebens zu machen, nahm
sie die Sache freundlicher Weise in die
Hand. Sie holte ihren Käfer aus der Tiefgarage, fuhr mich
zum Flughafen und setzte mich dort pünktlich auf die Minute
ab – mir blieb sogar noch Zeit für 'ne Tasse Kaffee. Jetzt begriff ich
erst richtig: Das war's also, was man im Marriott unter individuellem
Service versteht – sich ganz selbstverständlich nach den Wünschen
und Bedürfnissen der Gäste zu richten. Auch wenn man
dabei manchmal zu unkonventionellen Mitteln greifen muß.“*

ALWAYS IN THE RIGHT PLACE AT THE RIGHT TIME **Marriott**
HOTELS · RESORTS · SUITES



KUN SINULLA
ON MONTA HYVÄÄ SYYTÄ
VAIHTAA ASUNTOA,
SAAT MEILTÄ MUUTAMAN UUDEN

Meiltä saat asuntolainaksi aivan uudenlaista, elämää ymmärtävää joustavuutta. Voit muuttaa lyhennysovimusta kesken maksukauden. Tai sopia jopa täysin lyhennysvapaista jaksosta. Jos huomien onkin erillinen kuin nyt kaavaillet.

Uutta on myös se, että nyt voit saada asuntolainaksi valtion takauksen. Näin yhä useammalla on mahdollisuus vaihtaa uuteen kotiin.

Lisäturvaa elämäsi antaa Merita Henkivakuutus **Selektia**-lainaturva. Kattavasti ja edullisesti.

Merita

Abb. 34: Nicht texthierarchisch motivierter Schriftgrößenwechsel
(links SDD-07, rechts SFF-04)

Buchstaben innerhalb der Wörter einer ganzen Zeile (*erzwungener Blocksatz) abzulehnen. Denn dadurch entsteht der Eindruck von Sperrungen, also Hervorhebungen, sowie ein unruhiges, verwirrendes Textbild mit unmotiviert wechselnder Grauwirkung.

4.6.4 Typographie als polysemisches Zeichensystemoid

Gallmann räumt ein, daß die meisten Supragrapheme relativ sind und „nur im Kontrast mit nichtmarkierten oder andersmarkierten Graphemen“ wirken (1985, 13 – § 48) – ein Umstand, der jedem professionellen Typographen geläufig ist. Ausschlaggebend ist der jeweilige Kontext, in dem die typographischen Zeichen auftreten. Die „Sinndeutung im Zusammenhang“ (Braun 1987, 127ff) erfolgt aufgrund des syntaktischen, semantischen und pragmatischen Kontextes (ibid. 131). So wird das Divis (der Bindestrich) für die unterschiedlichsten Funktionen verwendet: als Trennstrich am Zeilenende, als Verbindungsglied zwischen den Teilen eines unübersichtlichen Kompositums, zur Hervorhebung einzelner Bestandteile von Zusammensetzungen und Ableitungen sowie als Ergänzungsstrich für nicht genannte Lexeme oder Lexemteile, zur Markierung von Ad-hoc-Bedeutungen (Taschengeld vs. Taschen-Geld) etc. (vgl. Duden 2000, 31–34). Besonders Graphe aus der Gruppe der Hilfszeichen bzw. Interpunktionen sind mehrdeutig und werden mit unterschiedlichen Funktionen eingesetzt. Als Beispiel nennt Wehde die Auslassungspunkte (...) in Rilke-Gedichten:

Die typographischen Zeichenmittel bleiben mehrdeutig, denn sie eröffnen ein semantisches ›Möglichkeitsfeld‹ für wechselnde Bezugnahmen von typographischer Form und sprachlichem Inhalt. (2000, 211)

In Anbetracht dieser Beobachtungen halte ich es nicht für sinnvoll, die Gesamtheit aller typographischen Mittel als Zeichensystem zu definieren, da genaue Regeln zur eindeutigen Zuordnung der einzelnen Zeichen nicht existieren bzw. prinzipiell unmöglich sind (vgl. Jegensdorf 1980, 32). Allerdings kann Typographie als *polysemisches Zeichensystemoid* angesehen werden, das ganze Galaxien von Teilsystemen umfaßt, wobei das Zeichensystem *Schrift* eine zentrale Rolle spielt.

Ein solches Zeichensystemoid läßt die Existenz kulturspezifischer Formen sowie die kulturspezifische Verwendung bestimmter Formen vermuten. Daher sind das Textbild (die Typographie des verbalen, durch Printmedien hergestellten oder über elektronische Medien verbreiteten Textes) und das Layout (die visuelle Gestalt eines Publikats mit Bildern etc.) als u. U. kulturspezifisch ausgeprägte Größen aufzufassen, die bei der Translation mit berücksichtigt werden müssen (→ Kap. 9).

4.7 Funktionen der Typographie

Lange Zeit war Typographie in erster Linie Buchtypographie, daher die Gleichsetzung mit der Buchdruckerkunst (z. B. Duden 1999), und manche der unreflektiert in laientypographische Literatur übernommenen Regeln entstammen diesem Bereich. Heute deckt der typographische Text das gesamte Feld der schriftlichen Kommunikation ab, einschließlich des privaten, ursprünglich hand- oder maschinengeschriebenen Briefes. Entsprechend vielseitig sind Aufgaben und Funktionen der Typographie.

Allgemein formuliert ist es deren Aufgabe, eine sprachliche Information zu übermitteln bzw. die Brücke zwischen verbalen und nonverbalen Informationen zu bilden, indem der Inhalt interpretiert und in ästhetisch ansprechender Form präsentiert wird (vgl. Rösner/Kroh 1996, 150ff). Daraus ergeben sich eine Reihe von Teilaufgaben (modifizierende Ziele). Um nur einige zu nennen: Die Typographie des Publikats soll Anreiz zur Rezeption des Textes geben, die Informationsaufnahme sichern und erleichtern, optimale Lesbarkeit gewährleisten, die Tektonik verdeutlichen, Wichtiges aus dem Kontinuum der Zeichen lesephasengerecht hervorheben und damit Textelemente verdeutlichen – und dies je nach Kommunikationsfeld, Textsorte und Senderintention in spezifischer Gestaltung. Daher haben sich Teilbereiche der Typographie herauskristallisiert, die ähnlich wie Textsorten (diese haben oft ihre charakteristischen typographischen Merkmale) fungieren. Willberg/Forssman führen auf: Orientierungstypographie, Werbetypographie, Designtypographie, Zeitungstypographie, Magazintypographie, Dekorationstypographie, Formulartypographie, Buchtypographie, Visuelle Poesie sowie Computer-Typographie (1997, 14). Vergleicht man dies mit den Rubriken der unterschiedlichen Satzarten bei Davidshofer/Zerbe (Werksatz, Titelsatz, Katalogsatz, Gedichtsatz, Dramensatz, Formelsatz, Botanischer Satz, Stammtafelsatz, Kalendersatz, Tabellensatz, Akzidenzatz, Inseratz; 1961), so wird die Vielschichtigkeit des professionellen typographischen Handelns einsichtig. Doch es bleibt trotz aller technologischer Veränderungen die Hauptaufgabe von Typographie und professioneller typographischer Gestaltung ...

eine verbale Botschaft lesbar, wenn möglich besser lesbar zu machen. Typografische Gestaltung ist also zweckgebunden. Diese Zweckgebundenheit soll aber bitte nicht als Argument missbraucht werden, um >konventionelle Typografie theoretisch abzusichern und< typografische Gestaltungsarbeit in eine unterwürfig dienende Rolle zu drängen. [...] Ein Text soll nicht in ein unabhängig von seinen Eigenschaften erdachtes Muster gezwängt werden, sondern seine Gestaltung ist >mit Blick auf eine zu machende Aussage< gerade daraus zu entwickeln. Trotzdem gibt es immer viele Möglichkeiten, einen Text in einem zweidimensionalen Feld optisch zu organisieren, das heißt zu gestalten. (Lutz 1989, 59)⁶⁵

Der zweifache Kerngedanke, den Lutz hier hervorhebt, ist demnach: 1. an erster Stelle beim visuellen Gestalten steht – wie auch beim Übersetzen eines Textes –

die Botschaft (hierzu auch Swann 1991, 93); Typographie hat die Aussage des Textes visuell herauszuarbeiten; 2. es gibt dazu – ebenfalls wie beim Übersetzen – grundsätzlich immer mehrere Gestaltungsmöglichkeiten – ein visueller Text hat also an sich keine „natürliche“ Gestalt.

Bei der Auswahl der Möglichkeiten hat der Typograph in einer dreifachen Rolle als homo ludens, homo faber und homo sapiens (vgl. Kapr/Schiller 1977, 10) sich seiner Verantwort für das Gelingen der Kommunikation bewußt zu sein und die Textelemente zu ordnen, sie lesbar zu machen und dabei die Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks zu nutzen (vgl. Kapr/Schiller 1977, 9). Damit setzten die Verfasser – bewußt im Kontrast zur häufig zitierten Lehrmeinung – den Akzent etwas anders: „Typografie ist eher ein Ordnen als ein Lesbarmachen und schließt Möglichkeit und Aufgabe des künstlerischen Ausdrucks ein“ (ibid.). Doch darf die typographische Gestaltung nicht zum Selbstzweck werden: „Wenn die Typographie vom Inhalt ablenkt, wird sie zur störenden Dekoration“ (Willberg/Forssman 1997, 89). Andererseits geht es nicht um eine stereotype Reproduktion von Vorgegebenem (auch wenn die von der Software angebotenen Layoutvorlagen dazu verführen), sondern um eine kreative Gestaltung, die dem Text etwas verleiht, das die Aufmerksamkeit des Lesers, der in unserer Industriegesellschaft täglich mit über 1200 Botschaften konfrontiert wird (Swann 1991, 70), auf sich lenkt.

Da damit zu rechnen ist, daß typographische Mittel kulturspezifisch geprägt sind oder eingesetzt werden, darf unter dem Aspekt der Druckvorlagengestaltung durch den Übersetzer die kommunikative Seite von typographischer Gestaltung nicht vergessen werden. Daher wird die Funktion typographischer Mittel unter folgenden Aspekten behandelt: 1. in bezug auf die Visualisierung von verbalen Texten auf verschiedenen Ebenen und in Relation zur Botschaft; 2. unter dem Aspekt verschiedener Leseanlässe; 3. unter dem Aspekt der kommunikativen Grundfunktionen nach dem Texttypenmodell von Reiß, dem das Organonmodell von Bühler zugrundeliegt; 4. hinsichtlich der Bedeutungskonstituierung durch typographische Mittel (bedeutungs-aufbauende Funktion) und schließlich noch 5. als *Ikonisierung* von Textinhalten (ikonische Funktion).

4.7.1 Funktionen visueller Gestaltung

Selbstverständlich ist nicht jedes typographische Mittel für die „Bedeutung“ des Textes und damit für die Konstituierung der Botschaft gleichermaßen relevant. Jegensdorf (1980, 71) unterscheidet folgende Grundfunktionen des Visuellen, die ich hier auf die Typographie anwende: (1) bedeutungs-gliedernd, (2) bedeutungs-akzentuierend, (3) bedeutungs-ergänzend, (4) bedeutungs-aufbauend und (5) bedeutungs-„frei“ (Jegensdorf 1980, 71–86).

Im Vergleich zu Jegensdorf spricht Nord (1991, 123f) von Funktionen non-verbaler Textelemente, die auf die Gesamtbotschaft gerichtet sind, und unterscheidet *textbegleitende* Funktion (Layout oder Gestik) von *textergänzender* Funktion (Tabellen) und von *textteilkonstituierender* bzw. *textteilersetzender* Funktion, die z. B. durch das Bild im Comic bzw. eine, Tabuwörter ersetzende Gebärde gegeben ist und offensichtlich voraussetzt, daß das betreffende Element einerseits prinzipiell auch durch verbalen Text ersetzt werden kann und andererseits wesentlich zur Konstituierung der Botschaft beiträgt. Diese auf den Text bezogenen Funktionen überschneiden sich z. T. mit denen von Jegensdorf. So könnte die *bedeutungsgliedernde* und *bedeutungsakzentuierende* Funktion bei Jegensdorf in etwa dem entsprechen, was Nord *textbegleitende* Funktion nennt. Ihre *textergänzende* Funktion findet ihre Entsprechung in Jegensdorfs *bedeutungsergänzender* Funktion. Ebenso lassen sich unter gewissen Bedingungen *bedeutungsaufbauende* und *textteilkonstituierende* Funktion) gleichsetzen. Im Prinzip würde es genügen, in Bezug auf den Beitrag des Visuellen zur Konstituierung des Textes (und damit der Botschaft) von *bedeutungsneutraler* typographischer Visualisierung und andererseits von *bedeutungsabbildender* sowie *bedeutungskonstituierender* Funktion zu sprechen.

4.7.2 Lesetypographie mal acht

Die beiden Typographen Willberg und Forssman nennen in einer empirisch gewonnenen „Systematik der Buchtypographie“ (1997, 14f) acht Funktionen der Lesetypographie, die z. T. Jegensdorfs Funktionen des Visuellen repräsentieren. Selbstverständlich handelt es sich hier um „Primärfunktionen“, die nicht ausschließen, daß gelegentlich und sekundär auch andere Lesefunktionen zum Einsatz kommen.

1. Bei der *Typographie für lineares Lesen* (ibid. 16–21) geht es darum, einen möglichst störungsfreien Leseprozess zu gewährleisten, indem dem Leser ein bestmöglicher Lesekomfort geboten wird. Dieser ist notwendig, da sich das Auge in der Regel lange mit dem Text (z. B. schöngeistige Literatur) beschäftigt. Erreicht wird ein solcher Lesekomfort durch 60–70 Zeichen pro Zeile und 30–40 Zeilen pro Seite. Die „Information“ soll der Reihe nach aufgenommen werden, daher werden *integrierte *Auszeichnungen* angewendet, die sich dem Grauwert des Satzspiegels anpassen. Der Blick soll innerhalb der Seite bleiben (nicht über den Papierrand schweifen). Dies setzt relativ breite Ränder (größer als eine Sakkade) voraus.

2. *Typographie für informierendes Lesen* (ibid. 22–27) ermöglicht ein schnelles, diagonales Überfliegen des Textes zwecks Information, was genauer gelesen werden muß. Diese Typographieart ist für Texte bestimmt, bei denen sich die Leser über Sachzusammenhänge informieren wollen, ohne das ganze Buch linear

lesen zu müssen. Daher muß der Text in kürzere Zeilen (40–50 Zeichen) und leicht überschaubare Einheiten gegliedert sein, deren Überschriften kurz und deutlich über den Inhalt Auskunft geben. Zur Hervorhebung wird vor allem die Technik des *optischen Auszeichnens* durch fettere Schriftschnitte angewandt. Prototyp für diese Art von Typographie ist die Zeitung, daneben findet sie sich in Handbüchern, Sachbüchern und Ratgebern.

3. Die *differenzierende Typographie* (ibid. 28–33) ermöglicht „Berufslesern“, denen man längere Zeilen (bis 80 Zeichen) und vollere Seiten zumuten kann, das (be- und ver-)arbeitende Lesen und stellt komplexe, abstrakte Sachzusammenhänge und Themen „so eindeutig wie möglich“ (ibid. 29) dar. Es handelt sich dabei vorwiegend um wissenschaftliche Publikationen und Lehrbücher, aber auch um die literarische Sonderform *Dramensatz*.

4. *Typographie für konsultierendes Lesen* (ibid. 34–39) ermöglicht das gezielte Suchen nach Informationen über bestimmte Begriffe, wie es vor allem bei Nachschlagewerken aller Art der Fall ist.

5. Die *Typographie für selektierendes Lesen* (ibid. 40–45) wird nach dem Motto „so deutlich wie möglich“ (ibid. 41) gestaltet und soll (oft nicht sehr motivierten) Lesern durch eindeutige typographische Trennung der verschiedenen Inhaltsebenen bzw. Teiltextfunktionen die Textinhalte zugänglich machen – sollte also Grundlage jeder Art von didaktischer Literatur sein.

6. Für Leseanfänger jeden Alters ist *Typographie nach Sinnschritten* gedacht (ibid. 46–51), die in Fibeln, Bilderbüchern und Lehrbüchern für Fremdsprachen von allen Typographiearten am engsten „der Sprache folgen“ (ibid. 47) muß. Dies betrifft vor allem die Gliederung der Zeilen, die vom Sinnzusammenhang bestimmt wird und nicht nach formalen Gesichtspunkten erfolgt. Daher fallen auch Bildlegenden und Überschriften unter diese Art von Lesetypographie.

7. *Aktivierende Typographie* (ibid. 52–57) soll Leser, die eigentlich keine sein wollen, „zum Lesen verleiten“, (ibid. 53). Sie ist damit „das Feld des werblich und typographisch geschulten, kommunikationsorientierten Grafik-Designers“ (ibid.). Zwar gilt als Prototyp das Magazin, doch fallen auch Geschenkbücher, Schulbücher und Sachbücher in diesen Bereich.

8. *Inszenierende Typographie* (ibid. 58–63) ist „[d]er subjektiv interpretierende Umgang des Typographen mit einem vorhandenen Text, der durch die Gestaltung gesteigert, interpretiert oder verfremdet wird, nicht aber dekorativ gegen die Sprache gerichtet ist“ (ibid. 59) – primär expressive Typographie also. Ausdrücklich davon ausgenommen werden von den Verfassern – nicht ganz nachvollziehbar – Kalligramme und visuelle Poesie, weil bei ihnen „Form und Aussage identisch sind“ (ibid.).⁶⁶

4.7.3 Visualisierung von verbalen Texten

Unter Visualisieren sei hier die Aufbereitung und Gestaltung von Informationen – insbesondere verbaler – mittels graphischer Mittel für die visuelle Modalität (den optischen Kanal) verstanden.⁶⁷

Typographische Zeichen werden hier – anders als sprach- und translationswissenschaftlich üblich – grundsätzlich nicht als nonverbale Zeichen aufgefaßt (→ Kap. 2.3.2), sondern als visuell-verbale Zeichen, deren Grundfunktion die Visualisierung verbaler Kommunikationseinheiten ist. Hier geht es auf der Textur-Ebene um die Abbildung sprachlicher Grundzeichen (Laute und Wörter) durch Graphe und Logographie (Buchstaben) sowie die Hervorhebung einzelner Lautketten, die Abbildung paralinguistischer bzw. nonverbaler Vertextungsmittel (vgl. Nord 1991, 123ff) und die Darstellung suprasegmentaler Textelemente (Vermeer 1972, 191; Nord 1991, 137f). Dazu dienen die oben beschriebenen Schriftzeichen mit ihren graphisch distinktiven Merkmalen. Mit (bedingt) kulturspezifischem Einsatz ist besonders bei Zeichen zu rechnen, die funktional-kommunikative Strukturen visualisieren, aber auch bei der Distribution von stellungsbedingten Allographen in besonderen Schriftarten (→ Kap. 9.3.3).

Auf der Ebene der Tektonik wird textsortenspezifisch durch Schriftgrad, Schriftschnitt und Schriftart (Schriftcharakter) die Zuordnung, Abgrenzung und Hierarchisierung von Teiltextrn (Überschrift und Zwischenüberschrift bzw. Haupt- und Untertitel, Vorspann und Grundtext, Zitate und Anmerkungen



Abb. 35:
Beispiel für expressive Typographie
(SDD-08)

oder Fußnoten, Randbemerkungen etc.) und die Zuordnung von Textelementen zu anderen Botschaftsträgern im multimodalen Textverbund visualisiert. Hier kann die Satzart die Zuordnung verdeutlichen (z. B. rechtsbündiger Flattersatz links neben einem Bild).

4.7.4 Kommunikative Grundfunktionen nach Bühler und Reiß – Globalfunktionen

Grundsätzlich dient Typographie der Kommunikation (vor DTP fast ausschließlich der öffentlichen Kommunikation).⁶⁸ Bei einer ganzen Reihe typographischer Produkte lassen sich die von Katharina Reiß vom Bühlerschen Organonmodell abgeleiteten kommunikativen Grundtypen oder Globalfunktionen⁶⁹ – *informativ*, *expressiv* und *operativ* (vgl. Reiß 1976a) feststellen.

Den *informativen* Texttyp vertreten typographische Produkte, die einerseits nach den Prinzipien optimaler Lesbarkeit visualisiert sind, andererseits die Gestaltungsprinzipien derjenigen Lesetypographien Willberg/Forssmans realisieren, bei denen die Informationsaufnahme im Vordergrund steht (s. o.).

Eine *expressive* Typographie⁷⁰ findet sich bei jedem individuell-kreativ gestalteten Textbild, z. B. in der Typographie von Neville Brody, Hans Rudolf Lutz und typographischen Erzeugnissen, wie sie unter der Rubrik *Typografie/Gestaltung im Druckspiegel*, der Fachzeitschrift des graphischen Gewerbes, gesammelt worden sind (→ Abb. 35).

Operative Typographie steht ganz im Dienste der Lenkung von Rezipientenverhalten, z. B. durch Aufmerksamkeitserregung, und umfaßt sowohl die bedeutungs-akzentuierende Funktion nach Jegensdorf als auch die bedeutungsergänzende, in Einzelfällen auch die bedeutungsfreie Funktion.

Als Beispiel seien hier der Umschlag und die Titelseite der deutschsprachigen Ausgabe eines Buches des britischen Historikers Toynbee gezeigt (Abb. 36): Während beim Umschlag der Name den größten Schriftgrad aufweist – weil der Umschlag im Schaufenster, auf dem Verkaufstisch oder am Messestand die Funktion hat, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen und dies offensichtlich über den (seinerzeit) berühmten Namen des Verfassers erreicht werden soll (operative Funktion) – folgt die Titelseite im Innern des Buches der Konvention und bringt den Titel im größten Schriftgrad, *informiert* also den Leser, um welches Buch von Toynbee es sich handelt.

Wie schon beim zugrunde liegenden Bühlerschen Organonmodell ist eine absolute Trennung der drei Grundfunktionen kommunikativer Typographie nicht möglich, sondern es muß – ebenso wie Reiß die Möglichkeit zur Mischtypenbildung einräumt –, auch im Hinblick auf die typographische Textgestaltung mit kommunikativ-typographischen Mischtypen gerechnet werden. Ein Beispiel: das „Kleingedruckte“ in Kauf-, Miet-, Reise- und sonstigen Ver-

trügen, das der gesetzlich vorgeschriebenen Verpflichtung zur Information Genüge tut, bei dem aber nicht selten durch typographische Mittel (kleiner Schriftgrad, enger, schwer lesbarer Schriftschnitt, kompresser Satz) die optische Informationsaufnahme u. U. absichtlich erschwert wird.

4.7.5 Sekundärfunktion »Ikonisierung von Textinhalten«

Bei der Ikonisierung⁷¹ handelt es sich um eine zweifache Kodierung von Inhalts- oder Botschaftselementen, wodurch ein „Superzeichen“ auf einer höheren Ebene gebildet wird als es der visuell-verbale Text darstellt:

Durch eine sinnvolle Symbiose von Schrift und Bild wird ein Zeichen mit dem Bezeichneten zweifach verknüpft, einmal durch Übereinstimmung in mindestens einem charakteristischen visuellen Merkmal [d. h. Ikonizität] und zum anderen durch die Konventionalität der Sprache. Damit steigt die Chance für das Zeichen, sich beim Empfänger einzuprägen (Braun 1987, 36)

Dies erklärt sich aus der Funktionsweise des menschlichen Gehirns, bei dem in der Regel eine auf das Sprachvermögen, den analytischen Verstand sowie logisch-kausales und kritisches Denken spezialisierte linke Hälfte und eine auf taktiles

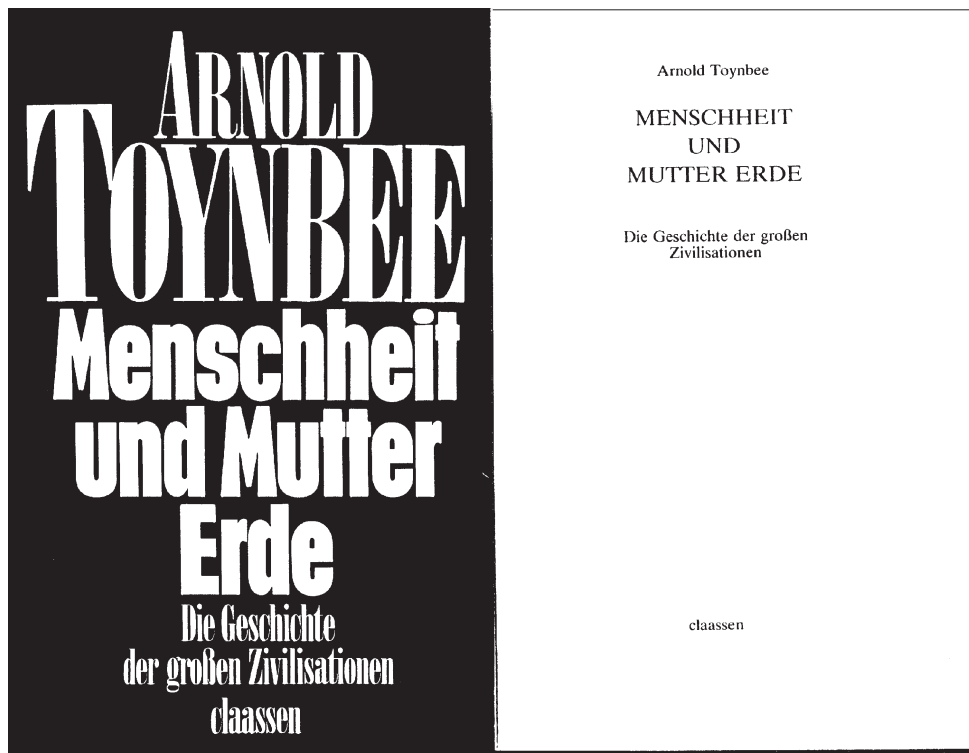


Abb. 36: Ein Beispiel für operative und informative Typographie anhand ein und desselben Werkes (SDD-09)

- ① Kontrast im Schriftcharakter oder in der Schriftfarbe

leer **voll**
dick & dünn
hell **dunkel**

- ② Ikonisierung des Wortinhalts durch unkonventionelle Positionierung eines Graphs

TUNNEL

- ③ Ikonisierung durch Schriftgrößenwechsel

MIKROSKOP

- ④ Bedeutungskonstituierung durch Mischung alphabethischer, numerischer und anderer Graphen

1am+ver2felt
8tung – 4 you

- ⑤ »Integrierte Bedeutungen« durch hervorhebenden Wechsel im Schriftcharakter oder Figurensatz

SEE**LEN**INGENIEUR
schre**I**BMaschinen

Abb. 37: Bedeutungskonstituierung und Ikonisierung durch typographische Mittel (vgl. Braun 1987, 34ff, Gerstner 1990, 167–173 sowie Spiekermann 1989, 21)

und visuelles Erfassen, manipulativ-räumliches Sehen, Intuition, Imagination und allgemeine Kreativität spezialisierte rechte Hirnhälfte sich ergänzen und zusammenarbeiten (vgl. Brunner-Traut 1990, 160f sowie Oeser/Seitelberger 1988, 103).

Die in Abb. 37 eingesetzten typographischen Mittel sind: Kontrast im Schriftcharakter ①, unkonventionelle Positionierung eines Graphs ②, kontinuierlicher Schriftgrößenwechsel ③, Mischung unterschiedlicher Graphtypen ④ sowie Hervorhebung durch Schriftschnitt oder Wechsel des Figuresatzes ⑤. Aus semiotischem Aspekt handelt es sich um „fallende Semiosen“ (Wehde 2000, 179),⁷² da im Gegensatz zu „aufsteigenden Semiosen“ (ibid.) keine neue Bedeutungselemente auftreten.

Bei dieser graphischen Technik – in der visuellen Poesie von literarischem Rang –, wird der ikonographische Aspekt gegenüber dem typographischen betont (Ernst 1988, 12). Sie kann schon vor den Figurengedichten des Barock auf eine lange Tradition zurückblicken, die mit Umrissgedichten von Simias von Rhodos, Dosiadas von Kreta und Theokrit bis in die Zeit der hellenistischen Antike reicht (ibid. 13).⁷³ Vor allem im Bereich der Werbung wird zuweilen der Textinhalt oder der Inhalt eines Teiltextes in operativer Funktion „ikonisiert“. Für diese Funktion bringt Jegensdorf eine Reihe von Beispielen unter der bedeutungs-akzentuierenden Funktion des Visuellen (vgl. Jegensdorf 1980, 73ff). Dazu zählen die Figurengedichte des Barock, die Kalligramme („Calligrammes“) von Guillaume Apollinaire und viele Beispiele aus der konkreten und experimentellen Poesie, so das Gedicht von Claus Bremer „ist der text der text der ausbleibt“ (Gomringer 1972, 32) oder das Gedicht „reise“ von Ernst Jandl, das den Text „nach bayern“ als linksgerichteten Pfeil zeigt (ibid. 79).

5 Typographische Gestaltungs- und Vertextungsmittel

DER „Visualisierung von Botschaften auf der Fläche“ (Zintl 1991, 47) dient eine Vielzahl *typographischer Vertextungsmittel* bzw. typographischer Elemente, die Zeichencharakter besitzen oder annehmen und bei der Gestaltung eines Druck-Erzeugnisses oder eines auf elektronischem Weg zu publizierenden bi- oder multimedialen bzw. -modalen Textverbunds kulturspezifisch eingesetzt werden. Diese Mittel können ein visuelles Übersetzungsproblem darstellen (→Kap. 9). Daher werden die hier angeführten typographischen Regeln und Empfehlungen, wie sie in der deutschsprachigen Schriftkultur Mitteleuropas im professionellen Bereich des graphischen Gewerbes bekannt sind und befolgt werden, bei Bedarf mit Anweisungen aus finnischer Fachliteratur verglichen.¹ Somit schafft dieses Kapitel die Verständnisgrundlage für die Kapitel 8 und 9. Gleichzeitig soll aufgezeigt werden, wie umfangreich und komplex das für den professionellen visuellen Gestaltungsprozeß notwendige typographische Wissen ist bzw. wie beim professionellen typographischen Gestalten Kenntnisse und Fertigkeiten eng aufeinander bezogen eingesetzt werden.

5.1 Typographisches Gestaltungsmittel par excellence: die Schrift

Unter Schrift wird im graphischen Gewerbe ein alphabetisch-numerischer Zeichensatz verstanden, der mit weiteren Zeichen unterschiedlichen Charakters ergänzt ist und bei dem alle Zeichen über bestimmte gemeinsame periphere graphische Merkmale verfügen. Die heutigen Druckschriften stammen aus den verschiedensten Epochen, repräsentieren unterschiedliche Zeitstile und sind von den jeweiligen Schreib- und Druckwerkzeugen geprägt – nur eine kleinere Zahl ist spezifisch auf das schreibtechnische Medium Computer zugeschnitten.

5.1.1 Der Schriftcharakter

Die Zahl der in digitalisierter Form zur Verfügung stehenden Schriften läßt sich nicht exakt feststellen – sie dürfte sich zwischen sechs- und achttausend bewegen und ständig kommen neue Schriften hinzu. Jede dieser Schriften unterscheidet sich von den anderen durch bestimmte periphere graphische Merkmale (→Kap. 4.3.5).

Die *typographischen Schriften* (Druckschriften wie Computerfonts) lassen sich nach verschiedenen Aspekten klassifizieren. Nach dem *Schriftcharakter* unterscheidet man grundsätzlich *runde* (Antiqua) und *gebrochene* Schriften für das lateinische Alphabet und *fremde* Schriften für alle nichtlateinischen Alphabete. Zwischenformen von runden und gebrochenen Schriften bezeichnet man als *Bastardschriften*. Allerdings existieren für eine ganze Reihe von Schriften Pendants in den anderen Alphabetsystemen des griechischen Schriftkulturkreises² wie die *Times New Roman* in Griechisch und Kyrillisch oder die eigens als Universal-schrift von Andreas Stötzner geschaffene *Andron* (vgl. Stötzner 2004). Das Besondere an der *Andron* ist, daß hier nicht nur für sämtliche Schriftkulturen, die sich des lateinischen Alphabets bedienen (einschließlich des Vietnamesischen und der westafrikanischen Sprachen), die benötigten Akzentbuchstaben und besondere Buchstabenformen zur Verfügung stehen, sondern daß außerdem historische Schriftformen, die in „Kulturischen“ überlebt haben (wie die irische und koptische Schrift) und andere historische Schriften (wie z. B. Westgotisch und Runen) sowie selbstverständlich griechische und kyrillische Buchstaben mit den gleichen peripheren graphischen Merkmalen existieren; außerdem sind hier erstmals Zeichen aus anderen Fontarten (Symbolfonts etc.) enthalten, die ebenfalls über die schrifttypischen peripheren graphischen Merkmale verfügen.

In den internationalen Verkehrsschriften, die nicht zum griechischen Schriftkulturkreis gehören – vor allem die in Ostasien als „Kanji“ weitverbreiteten chinesischen Schriftzeichen –, finden sich Parallelen zu lateinischen Schriftstilen, genauer gesagt zu einzelnen Schriftklassen; z. B. läßt sich die Schriftart *Song Ti* (in Japan: *Minchō*) mit ihrer wechselnden Strichstärke der serifennormalen Antiqua gleichsetzen, die *Hei Ti* mit optisch gleichstarken Strichen der Grotesk (Abb. 38; vgl. Harms 1992, 337). Ähnliches gilt für die beiden japanischen Kana-Schriften (Hiragana und Katakana) sowie die hebräische Schrift.³

Eine für diese Untersuchung wichtige Unterscheidung ist die zwischen Schriften mit waagrechter und senkrechter Führung (vgl. Frick 1997, 20), da diese sich besonders stark auf die anderen typographischen Parameter und die optische Lesbarkeit des Textes auswirkt (→ Kap. 5.5.2). Ein weiterer Aspekt ist die sprachspezifische Wirkung bestimmter Schriften im Text, bedingt durch die graphematische Struktur der betreffenden Sprachen. Daraus meint Ruder die Existenz von „Nationalschriften“ (1967/2001, 45) ableiten zu können (→ Kap. 9.1.1).

Abb. 38:
Der Stadtname Shanghai
in Kanji-Schriftzeichen;
links »Antiqua«, rechts »Grotesk«
(Teil von Abb. 274
in Harms 1992, 337 – STK-04)

上海 上海

5.1.2 Das Problem der Schriftklassifikation

Die meisten Klassifizierungen versuchen, die existierenden Druckschriften nach *Schriftgattungen* zu gruppieren, indem formale und kulturgeschichtliche Gesichtspunkte berücksichtigt werden (vgl. *Lexikon der graphischen Technik* 1970). Es handelt sich dabei also um keine wissenschaftliche, systematisch nach einheitlichen Kriterien vorgehende Einteilung – eine solche wird bei der Komplexität der Materie auch kaum möglich sein –, sondern um eine aus den Bedürfnissen des graphischen Gewerbes entstandene, heute z. T. nur noch schwer nachvollziehbare Klassifizierung des Schriftbestandes, wie er auf den Gießzetteln der Schriftgießereien sowie in den Schriftkästen der Druckereien vorhanden war. Entsprechend den schriftlichen Kommunikationsverhältnissen ihrer Entstehungszeit berücksichtigen solche Klassifikationen entweder gar nicht die nicht-lateinischen Schriften oder sie fassen die verwandten Schriften des griechischen Schriftkulturkreises mit solchen aus völlig fremden und andersartigen Schriftsystemen zu einer Klasse zusammen, wie es DIN 16518 tut. Diese derzeit noch gültige Schriftklassifikation aus dem Jahr 1964 versucht alle Druckschriften zu erfassen und teilt diese in elf Klassen⁴ ein, mit eindeutigem Übergewicht der Antiquaschriften,⁵ was sich schon daran zeigt, daß bei der Renaissance-Antiqua je eine Klasse für die französische und venezianische Variante eingerichtet ist (vgl. Weichert 1991, 47–70 sowie Sauthoff et. al. 1997, 14f):

- I Venezianische Renaissance-Antiqua
- II Französische Renaissance-Antiqua
- III Barock-Antiqua
- IV Klassizistische Antiqua
- V Serifenbetonte Linear-Antiqua
- VI Serifenlose Linear-Antiqua
- VII Antiqua-Varianten
- VIII Schreibrschriften
- IX Handschriftliche Antiqua
- X Gebrochene Schriften
 - X.I Gotisch
 - X.II Rundgotisch
 - X.III Schwabacher
 - X.IV Fraktur
 - X.V Fraktur-Varianten
- XI Fremdländische Schriften (Griechisch, Kyrillisch, Hebräisch, Arabisch etc.)

Das Ungleichgewicht zwischen *runden* und *gebrochenen* Schriften spiegelt den Status quo wider, der nach der Abschaffung der in Deutschland lange dominierenden gebrochenen Schriften durch die NS-Behörden 1941 entstanden ist. Allerdings ist seit Einführung von DTP in manchen Kommunikationsbereichen und bei bestimmten Textsorten wieder eine zunehmende Verwendung der gebrochenen Schriften zu beobachten. Als allgemein verbreitete Verkehrs- und Leseschrift haben diese Schriften heute aber kaum mehr eine Chance.

Alfred Kapr gliedert dagegen den Schriftbestand *lateinischer* Druckschriften in acht Klassen (1983; dt. 1971):

1. Renaissance-Antiqua (Old Face)
2. Barock-Antiqua (Transitional Face)
3. Klassizistische Antiqua (Modern Face)
4. Varia-Antiqua (Display Typefaces)
5. Serifenlose Linear-Antiqua (Grotesk; Sans serifs)
6. Serifenbetonte Linear-Antiqua (Egyptienne; Strong-serifed)
7. Schreibschriften (Script Face; Calligraphic Typeface)
8. Gebrochene Schriften (Broken Scripts; Fraktur forms)

Entsprechend dem englischsprachigen Terminus für die Barockantiqua kommt im Deutschen auch *Antiqua des Übergangsstils* vor –, nämlich des Übergangs von der Renaissance zum Klassizismus.

Eine im Ansatz vielversprechende Klassifikation wurde in der DDR als TGL 8949 konzipiert (vgl. Kapr/Schiller 1977, 84f):

1. *Runde Schriften*
 - 1.1 Renaissance-Antiqua
 - 1.2 Barock-Antiqua
 - 1.3 Klassizistische Antiqua
 - 1.4 Serifenbetonte Linearantiqua
 - 1.5 Serifenlose Linearantiqua
 - 1.6 Varia (Sonstige Antiqua-Varianten)
 - 1.7 Schreibschriften
2. *Gebrochene Schriften*
 - 2.1 Gotisch
 - 2.2 Rundgotisch
 - 2.3 Schwabacher
 - 2.4 Fraktur
 - 2.5 Kurrent (Frakturhandschriften)
3. *Fremde Schriften* (Nichtlateinische Schriften)
 - 3.1 Griechisch
 - 3.2 Kyrillisch (Russisch, Bulgarisch, Serbisch)
 - 3.3 Hebräisch
 - 3.4 Arabisch
 - 3.5 Sonstige fremde Schriften

Diese Klassifikation kann gegenüber DIN 16518 insofern als fortschrittlich gelten, als sie von drei Hauptklassen ausgeht und in der Klasse *Fremde Schriften* den für den europäischen Kulturraum wichtigen „Verwandten“ eine eigene Position einräumt (s. u.). Allerdings wird dadurch immer noch nicht der grundsätzlich gleiche Charakter bestimmter Schriften der Hauptklasse 1 und der Klassen 3.1 und 3.2 berücksichtigt.

In Skandinavien wurde stets ein weiterer Aspekt bei der Klassifikation mit hinzugezogen: die optisch gleiche bzw. unterschiedliche Strichstärke. Die Übersichtlichkeit wird dabei durch die Bildung von Unterklassen gewährleistet (vgl. Eriksson 1974, 172ff):

1. Schriftformen im gotischen Stil⁶
 - a) Textura
 - b) Rotunda
 - c) Schwabacher
 - d) Fraktur

2. Antiqua-Schriften
 - a) Ältere Antiqua / Mediäval (Venezianische und Französische Antiqua)
 - b) Antiqua des Übergangsstils oder Barockantiqua
 - c) Neuere oder Klassizistische Antiqua
 - d) Serifenlose Antiqua⁷
3. Egyptienne-Schriften
 - a) Englischer Stil mit zweierlei Strichstärken
 - b) Deutscher Stil mit gleichmäßiger Strichstärke
 - c) Italienne-Schriften
4. Grotesk-Schriften
 - a) mit gleichmäßiger Strichstärke (z. B. Futura)
 - b) mit zweierlei Strichstärken (z. B. Univers)
5. Kalligraphische Schriften
 - a) Schönschreib-Schriften
 - b) Handschriftliche Schriften
6. Schmuck-/Zierschriften
7. Phantasieschriften (z. B. Jugendstil und Funktionalismus)
8. Orientalische Alphabete

Damit wird gegenüber DIN 16518 und TGL 8949 die nahe Verwandtschaft der Schriften des griechischen Schriftkulturkreises berücksichtigt. So stellt Eriksson ausdrücklich fest, daß die Zuordnung griechischer und slawischer Schriften zur Klasse der Fremdländischen Schriften falsch sei:

In einigen Klassifikationen wird die letzte Gruppe »Fremdländische Schriften« genannt und die griechischen und slawischen Schriften hinzugezählt. So auch der bekannte deutsche Schriftgraphiker Hermann Zapf in seiner Klassifikation. Das ist nicht korrekt, denn der Ursprung der griechischen und slawischen Schriften ist der gleiche wie der der lateinischen und alle haben die gleichen Stilnuancen. Die griechischen und russischen Schriften dürfen nicht als »fremd« angesehen werden, denn sie sind europäisch und westländisch.“ (1974, 172) [Übersetzung von JS]⁸

Aufbauend auf Eriksson kommen Loiri/Juholin (1998, 30f) zu einer Klassifikation, die die durch die Digitalisierung in Gang gesetzte Entwicklung neuer Schriftformen mit einbezieht:

1. Schriften im gotischen (= gebrochenen) Stil
 - a) Textura
 - b) Rotunda
 - c) Schwabacher
 - d) Fraktur
2. Antiqua-Schriften
 - a) Ältere Antiqua oder Mediäval
 - b) Übergangs-Antiqua oder Barockantiqua
 - c) Klassizistische Antiqua
 - d) Serifenlose Antiqua (z. B. Optima, Colonia, Stellar)⁹
3. Egyptienne-Schriften
 - a) Englischer Typus mit zweierlei Strichstärken
 - b) Deutscher Typus mit konstanter Strichstärke
4. Grotesk-Schriften
 - a) Konstante Strichstärke
 - b) Zweierlei Strichstärken
5. Kalligraphische Schriften

6. Phantasieschriften
7. Multifonts (fi. Multifontistot) z. B. *Rotis* und *Thesis*
8. Digital geformte Instant-Fonts (z. B. *Trixie*, *Custic Biomorph*; *Beowulf*?)

Neu ist hier die als Multifonts bezeichnete Klasse 7, die Schriften enthält, welche sowohl Schnitte mit und ohne Serifen sowie Mischformen umfaßt (Antiqua, Halbantiqua, Halbgrotesk, Grotesk) wie die Schriften *Rotis* (vgl. Abb. 39) und *Thesis*. Diese Schriftklasse wird in der deutschen Typographie als *Schriftsippe* bezeichnet. Neu ist außerdem die Klasse 8, unter der Schriften gesammelt sind, deren Schriftbild digital geformt wurde wie *Trixie* und *Custic Biomorph* (vgl. Loiri/Juholin 1998, 30f). Hierzu könnten auch jene Schriften gezählt werden, die durch einen Zufallsgenerator bei jedem Auftreten eines Buchstabens seine Form modifizieren wie bei der Schrift *Beowulf* (vgl. Abb. 40). Demgegenüber wirkt die finnische Klassifikation von Itkonen (2003, 19ff) wieder traditioneller, auch wenn er eine neue Klasse einführt, die der „wie graviert aussehenden“ Schriften wie z. B. die *ITC Friz Quadrata* (ibid. 40); zudem wird die Klasse der Schreibschriften umbenannt in Kalligraphische Schriften (ibid. 53ff).

Gegen alle bestehenden Klassifikationen lassen sich Bedenken vorbringen, da sie unter den heutigen Gegebenheiten nur von wenigen Experten durchschaut und angewandt werden können (vgl. Bollwage 2000, 317) und den Gegensatz zwischen organisch gewachsenen Schriften, die sich gut für große Textmengen eignen, und geometrisch konstruierten Schriften, die in der Regel nur für Titel- bzw. Display-Texte oder kurze, isoliert auftretende Textelemente geeignet sind, unberücksichtigt lassen.¹⁰ Außerdem existiert bereits Font-Software, bei der aus einer serifenlosen Schrift stufenlos Varianten generiert werden können, die von Serifenansätzen bis zu Vollserifen reichen; eine solche Schrift ist die *Penumbra* (vgl. Turtschi 2000, 8).

Aus der Rezipienten- und DTP-Perspektive dürfte ein Hauptproblem vor allem die Unterscheidung der DIN-Klassen I–IV sein, da der Laie normalerweise kaum in der Lage ist, wesentliche Unterschiede festzustellen (am ehesten noch zwischen Schriften aus Klasse IV im Gegensatz zu den Klassen I–III). Unter-

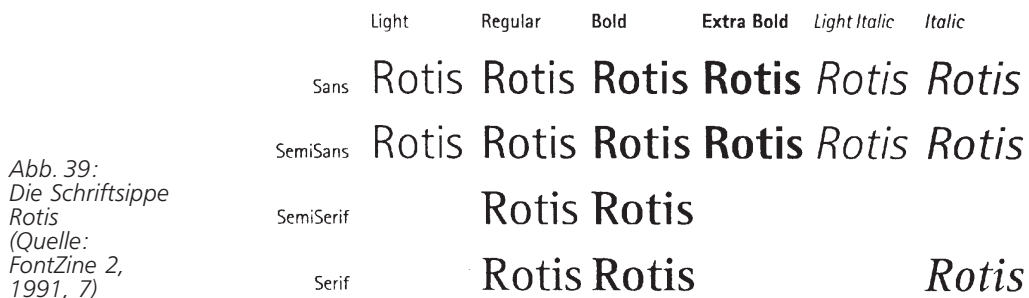


Abb. 39:
Die Schriftsippe
Rotis
(Quelle:
FontZine 2,
1991, 7)

schiede wären dagegen bei der DIN-Klasse VI (Serifenlose Linear-Antiqua zu machen, da diese mehrere Gruppen umfaßt (vgl. Sauthoff/Wendt/Willberg 1997, 44ff): 1. die organisch aus der Klassizistischen Antiqua hervorgegangene sog. *Ältere Grotesk* (Akzidenz-Grotesk, Helvetica u. a.), die (wegen ihres statischen Charakters mit Einschränkungen) für Mengensatz geeignet ist; 2. die *Jüngere Grotesk* (Gill Sans, Frutiger u. a.), meist Neuschöpfungen unseres Jahrhunderts, die sich wieder an der Renaissance-Antiqua orientieren und sich aufgrund ihres dynamischeren Charakters durchaus gut für Mengensatz und als Bildschirmschrift eignen; 3. die *Amerikanische Grotesk* (Franklin Gothik, News Gothik u. a.); 4. die *Konstruierte Grotesk* (z. B. Avant Garde, Futura), die aufgrund ihres geometrischen Charakters und z.T. extremen Unterschieden in der *Dicke der einzelnen Buchstaben nur von begrenzter Lesbarkeit ist (s. u.) und so kaum als Buchschrift in Frage kommen. Ähnliches gilt übrigens auch für die Schriften der DIN-Klasse V, der Serifenbetonten Linear-Antiqua (vgl. Sauthoff/Wendt/Willberg 1997, 36ff).

Weitere Einwände sind gegen die Sammelklasse XI von DIN 16518 zu machen. Denn diese umfaßt einerseits Schriften, die mit der lateinischen Schrift historisch und auch äußerlich verwandt sind (Griechisch und Kyrillisch) und daher für viele Buchstaben gleiche graphisch distinktive Merkmale aufweisen (außerdem bestehen für viele Schriften ähnliche griechische und kyrillische Varianten, z. B. Garamond, Times, Bodoni, Helvetica, Courier, die sich zu einer „Großfamilie“ zusammenfassen lassen, s. u.).¹¹ Andererseits werden in diese Gruppe die z. T. auf völlig anderen Formprinzipien beruhenden semitischen und ideographischen bzw. syllabographischen ostasiatischen Schriften eingereiht.

Dieser Aspekt ist auch nicht in der Matrix von Bollwage (2000) berücksichtigt, der im übrigen nach zwei Aspekten einteilt: nach *Form* und *Struktur*



Abb. 40:
»Instant-Font« Beowulf
(Quelle:
FontFont Brochure 94,1)

(Abb. 41). Bei Form unterscheidet er das humanistische vom klassizistischen Formprinzip (ibid. 318). Struktur heißt die Ausprägung und das Vorhandensein von Serifen, Kontrast der Striche etc. (ibid. 319). Nachdem vor allem das Formprinzip für die Lesbarkeit einer Schrift eine große Rolle spielt, erscheint die Unterscheidung zwischen humanistischen und klassizistischen Schriften motiviert und sinnvoll.

Willberg (2001, 49ff) dagegen unterscheidet zwischen *Form* und *Stil*. Form umfaßt die Hauptgruppen *Antiqua*, *Grotesk*, *Egyptienne*, *Schreibschrift* und *Fraktur*. Unter *Stil* führt er zunächst folgende vier Kategorien auf: *Dynamisch* (humanistisches Formprinzip), *Statisch* (klassizistisches Formprinzip), *Geometrisch* (konstruierte Formen) und *Dekorativ*. In seiner Matrix „Wegweiser Schrift“ (ibid. 78f), die er ausdrücklich nicht als endgültige Klassifizierung der Schrift, sondern als Orientierung – eben als Wegweiser –, verstanden haben will, fügt er unter *Form* dann anstelle der „Fraktur“ das Element „Fremde Schriften“ hinzu und nennt als Beispiel jeweils kyrillische Pendant lateinischer typografischer Schriften – eine Inkonsequenz, die sich darin zeigt, daß hier Schriften aus mehreren zuvor getrennten Form-Klassen versammelt werden (z. B. *Times* – die zuvor allerdings nicht als Beispiel aufgeführt wurde – und *Gill Sans*); außerdem erscheinen nun auch die in allen Schriftklassifikationen enthaltenen „Antiquavarianten“ als Formgruppe. Unter *Stil* führt er dann noch das Element „Provozierend“ hinzu,

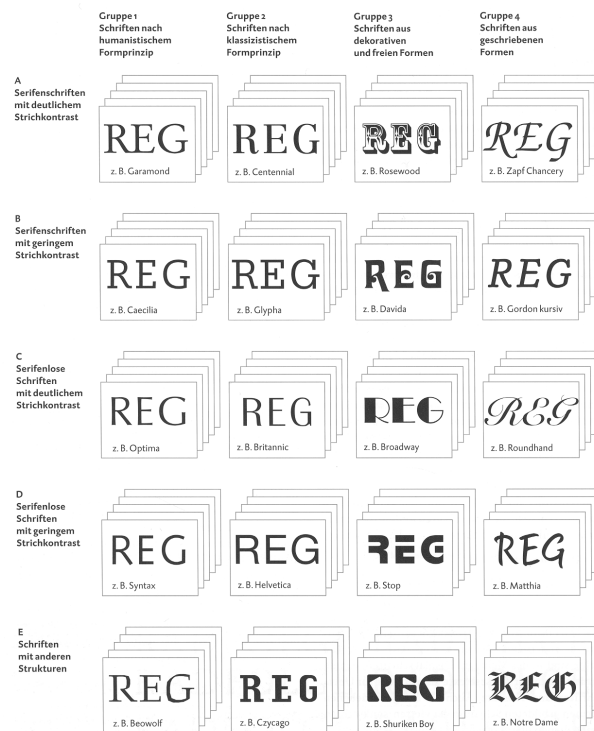


Abb. 41:
Matrix zur Schriftklassifikation
von Max Bollwage
(Quelle: Bollwage 2000, 320)

worunter er z. B. bei der Formgruppe „Antiqua“ Displayschriften wie die *Beowulf* zählt. Insgesamt besteht die Willbergsche Matrix, die vor allem ein Hilfsmittel beim *Schriftmischen sein will, aus folgenden Formgruppen (mit Merkmalen) und Stil kategorien:

Formgruppen (senkrecht):

- Antiqua (Synonym: Serif – Strichstärkenkontrast, Serifen)
- Antiqua-Varianten (Strichstärkenkontrast, keine Serifen)
- Grotesk (Synonym: Sans Serif – gleichmäßige Strichstärken, keine Serifen)
- Egyptienne (Synonym: Slab Serif – gleichmäßige Strichstärken, kräftige Serifen)
- Schreibschriften (Synonym: Script)
- Fremde Schriften (Synonym: Non Latin)

Stilkategorien (waagrecht):

- Dynamisch (Humanistisches Formprinzip »Wanderer«)
- Statisch (klassizistisches Formprinzip »Soldaten«)
- Geometrisch (Konstruierte Formen »Roboter«)
- Dekorativ (Display »Dandys«)
- Provozierend (Display »Freaks«)

Da für DTP-Anwender (einschließlich Übersetzer) weniger schriftshistorische als formale und einsatztechnische Aspekte wichtig sind, schlage ich für die *typographischen Schriften des griechischen Schriftenkreises* (also auch für griechische und kyrillische) eine pragmatische Einteilung vor, bei der die Zahl der Klassen auf ein halbes Dutzend reduziert ist (Abb. 42) und zum Ausgleich Untergruppen eingerichtet sind, um den Schriftbenutzern dennoch grundsätzliche Anwendungshinweise geben zu können. So fasse ich die DIN-Klassen I–III als *Serifennormale Antiquaschriften* in einer dreiteiligen ersten Klasse zusammen, bei der die *Garamond* für die (Französische) Renaissance-Antiqua steht, die *Times* für die Barock-Antiqua und die *Bodoni* für die Klassizistische Antiqua. Sinnvoll wird eine solche Einteilung dadurch, daß Schriften der gleichen Klasse bzw. nah verwandter Klassen nicht gemischt werden sollten (vgl. Luidl 1988, 77). In der zweiten Klasse unterscheide ich (2.1) von der Klassizistischen Antiqua abgeleitete, (2.2) geometrisch konstruierte und (2.3) als Leseschriften im 20. Jh. nach der Renaissance-Antiqua geschaffene *serifenbetonte Schriften*.¹² Auch die dritte Klasse (*Serifenlose Antiquaschriften*) erfordert eine Unterteilung: 3.1 umfaßt die von der Klassizistischen Antiqua abgeleiteten Schriften (*Ältere Grotesk*);¹³ 3.2 die nach der Renaissance-Antiqua geschaffenen Serifenlosen (*Neuere Grotesk*); 3.3 geometrisch konstruierte Serifenlose. Die vierte Klasse enthält Antiqua-Varianten, u. a. (4.1) historische Schriften wie die Unziale und (4.2) in Kunstrichtungen wie z. B. dem Jugendstil geschaffene Schriften. In Unterklasse 4.3 sind Schriften gesammelt, die sich anderswo nicht sinnvoll einordnen lassen und in der Regel nur für Titel- oder Displaysatz in Frage kommen. In der 5. Gruppe (*Schreibschriften*) läßt sich wieder eine grundsätzliche Unterscheidung treffen: in 5.1 gehören solche Schriften, deren Buchstabenformen streng genormt sind, da die resp. Schriften

1. SERIFENNORMALE ANTIQUASCHRIFTEN	
1.1	Typographie in Garamond
1.2	Typographie in Times
1.3	Typographie in Bodoni
2. SERIFENBETONTE ANTIQUASCHRIFTEN	
2.1	Typographie in Joanna
2.2	Typographie in Clarendon
2.3	Typographie in Memphis
2.4	Typographie in Courier
3. SERIFENLOSE ANTIQUASCHRIFTEN	
3.1	Typographie in Gill Sans
3.2	Typographie in Helvetica
3.3	Typographie in Avant Garde
4. ANTIQUA-VARIANTEN	
4.1	<i>typographie in unzial</i>
4.2	Typographie in Eckmann
4.3	Typographie in Blippo
5. SCHREIBSCHRIFTEN	
5.1	<i>Typographie in Englischer Schreibschrift</i>
5.2	Typographie in Brody
6. GEBROCHENE SCHRIFTEN	
6.1	Typographie in Gotisch
6.4	Typographie in Fraktur

Abb. 42: Vorschlag zu einer vereinfachten, benutzerorientierten, form- und funktionsbezogenen Klassifikation typographischer Schriften für die lateinische Schrift

ursprünglich als Verkehrs-, Kanzlei- und Amtsschriften dienten; im Gegensatz dazu weisen die Schriften in 5.2 einen deutlich individuellen handschriftlichen Charakter auf (wie in der DIN-Klassifikation). Die sechste Klasse umfaßt die *gebrochenen Schriften* und gliedert sich in die von DIN 16518 bekannten Unterklassen. Wir erhalten somit folgendes Klassifikationsschema:

1. Serifennormale Antiquaschriften
 - 1.1 Renaissance-Antiqua (gute Mengentextschriften nach dem humanistischen Formprinzip)
 - 1.2 Barock-Antiqua (gute Mengentextschriften als Übergangsformen von humanistischem und klassizistischem Formprinzip)
 - 1.3 Klassizistische Antiqua (eingeschänkt gut lesbare Mengentextschriften nach dem klassizistischen Formprinzip)
2. Serifenbetonte Antiquaschriften
 - 2.1 nach humanistischem Formprinzip
 - 2.2 nach klassizistischem Formprinzip
 - 2.3 geometrisch konstruiert
 - 2.4 Schreibmaschinenschriften
3. Serifenlose Antiquaschriften
 - 3.1 nach humanistischem Formprinzip
 - 3.2 nach klassizistischem Formprinzip
 - 3.3 geometrisch konstruiert
4. Antiqua-Varianten
 - 4.1 Historische Vorgänger der Antiqua (Unziale, Halbunziale etc.)
 - 4.2 „Kunststilschriften“ (z. B. Jugendstilschriften)
 - 4.3 Phantasie- und sonstige Schriften
5. Schreibschriften und handschriftliche Antiquaschriften
 - 5.1 „Genormte“ Kanzlei- und Verkehrsschriften
 - 5.2 Individuell ausgeprägte Handschriften (meist „Künstlerschriften“)
6. Gebrochene Schriften
 - 6.1 Gotisch
 - 6.2 Rundgotisch (nicht abgebildet)
 - 6.3 Schwabacher (nicht abgebildet)
 - 6.4 Fraktur
 - 6.5 Frakturvarianten (nicht abgebildet)

Damit lassen sich die meisten Schriften auch für den interessierten Laien und den mit DTP arbeitenden Semiprofessionellen sinnvoll einordnen.¹⁴ Des weiteren gibt diese Klassifikation die Möglichkeit, mit jeder Klasse Gebrauchshinweise zu verbinden (dies geschieht in Kap. 5.1.8).

5.1.3 Der Schriftschnitt

Als *Schriftschnitte* werden Varianten einer Schrift bezeichnet, die zwar über die spezifischen, für die betreffende Schrift charakteristischen peripheren graphischen Merkmale verfügen, sich aber durch Variation der Strichstärke (mager, normal, halbfett, fett) unterscheiden (Abb. 43) – ursprünglich war der Zusatz *normal* nicht üblich; gekennzeichnet wurden nur die Varianten. Weitere Varianten leiten sich aus der Variation der Proportionen bzw. des *Breitenlaufs her (schmal, normal, breit, extra breit), von der Schriftstellung (normal, kursiv, schräg) oder

durch graphische Veränderungen (licht, schattiert) (vgl. Teschner 1995, 322f) oder elektronische Manipulationen.

Schriftschnitte kommen hauptsächlich in zwei Bereichen zum Einsatz: in Lese- und Konsultationsgrößen innerhalb von *Mengentext – parallel zu prosodischen Mitteln der Lautsprache – als Hervorhebungsmittel für Zeichen und Zeichenketten, dem sog. *Auszeichnen*, daher nennt Swann sie “visual ‘tone of voice’” (1991, 52) und “essential part of the visual code system” (ibid. 48); außerdem werden sie in Schaugrößen für einzelne Textteile (Titelzeilen, Überschriften u. ä.) eingesetzt.

Der Begriff *Schriftschnitt* stammt (wie *Schriftgrad* und *Schriftfamilie*) aus der Zeit des Bleisatzes, in der als *Schrift* ein Satz von Zeichen mit gemeinsamen, peripheren graphischen Merkmalen bezeichnet wurde, der in verschiedenen Varianten – in der Regel *normal* (engl. *regular*), *halbfett* (*medium* oder auch *bold*), *fett* (*bold*) und *kursiv* (*italic*) (Abb. 43) – und einer bestimmten Zahl von genormten Größen (gewöhnlich in 6, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 20, 24, 28, 36 und 48 Punkt) eine Schriftfamilie bildet. Bei Antiquaschriften gehören außerdem Kapitälchen zur Familie; bei Groteskschriften kommen dazu weitere Varianten wie z. B. *extraleicht* (*ultralight*), *leicht* (*thin*), *mager* (*light*), *extrafett* (*heavy*), *ultrafett* (*black*) und vom Breitenlauf her: *extraschmal* oder *eng* (*ultra condensed*), *schmal* (*condensed*), *breit* (*extended*), *extrabreit* (*extra-extended*) (vgl. Frick 1997, 28). Der Schweizer Schriftdesigner Adrian Frutiger hat zur eindeutigen Erfassung der verschiedenen Schriftschnitte eine Matrix geschaffen (Abb. 44), in der jeder Schnitt durch eine zweistellige Zahl eindeutig beschreibbar ist. Die linke Ziffer (2–9) bezieht sich auf die Strichstärke, die rechte auf Schriftbreite (1–9) und Schriftlage (ungerade Ziffer: geradestehende Schrift; gerade Ziffer: kursive bzw. oblique Schrift). Diese Matrix eignet sich in erster Linie für Serifenlose Linear-

Garamond	normal
<i>Garamond</i>	kursiv
GARAMOND	Kapitälchen
GARAMOND	Pseudokapitälchen
Garamond	halbfett
Garamond	fett

Abb. 43: Schriftschnitte der Renaissance-Antiqua Garamond

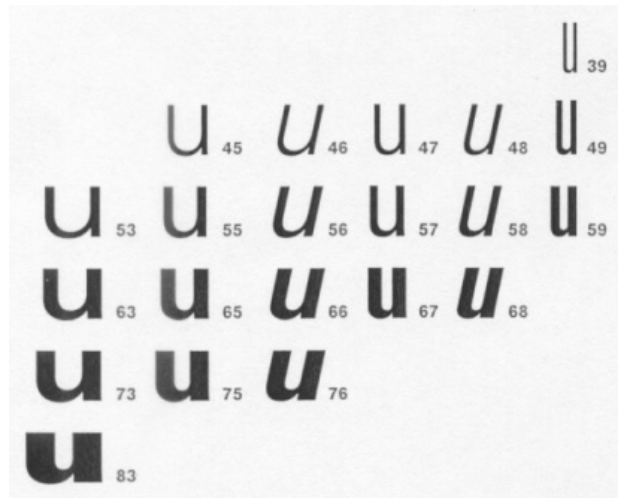


Abb. 44:
Frutigers Beschreibungs
matrix der Schriftschnitte
nach Strichstärke sowie
Schriftlage und -breite
(Quelle: Frick 1997, 28)

Antiquaschriften. Frutiger entwarf sie für seine aus 21 Mitgliedern bestehende Schriftfamilie der *Univers* aus dem Jahr 1957, der ersten Systemschrift (Forssman/de Jong 2002, 58f); bei den klassischen Antiquaschriften existieren weit weniger Schnitte.

DTP-Software umfaßt als Schriftfamilie in der Regel den Normalfont (bei Luidl 1989: „Standard“), dazu *kursiv*, *fett* und *fett kursiv*. Die Variante *fett/bold* entspricht in der Strichstärke freilich eher dem halbfetten Schnitt der Bleischrift. Da die Kursive ursprünglich ein eigener Schriftstil mit stark handschriftlichem Charakter und eigenem Formkanon war und erst nach und nach dem Schriftbild der geradestehenden Antiqua angepaßt wurde (Willberg/Forssman 1997, 123), werden kursive Schnitte in der Regel gesondert gezeichnet. Von kursivem Schriftschnitt kann man streng genommen nur bei serifennormalen Schriften sprechen, Groteskschriften sind „schräg gezeichnet“ (Luidl 1989, 67) und daher als „oblique“ zu bezeichnen (Willberg 2001, 42; Forssman/de Jong 2002, 60). Die Verwendung elektronisch manipulierter Varianten (Abb. 45) wird von Fachleuten

Ballgraf	Ballgraf
<i>Ballgraf</i>	<i>Ballgraf</i>
Ballgraf	Ballgraf

Abb. 45: Garamond und Swiss normal (oben), schräggestellt (mitte) und kursiv (unten)

abgelehnt: „Durch das Angebot großer, in allen Gliedern durchgearbeiteter Schriftfamilien kann man in fast allen Fällen auf dieses, aus typografischer Sicht fragwürdige Mittel verzichten“ (Willberg/Forssmann 1997, 124). Dies gilt auch für die „elektronisch kursivierten Schriften“ (Forssmann/de Jong 2002, 59; vgl. auch Sauthoff et. al. 1997, 12 und Willberg 2001, 42f: „verschieft“): „Elektronische Schräglegung (›Verschiebung‹) ist nicht zu vertreten“ (Willberg/Forssmann 1997, 123), da solche „Schriftschnitte“ zu statisch und verzerrt wirken.

Kapitälchen (Großbuchstaben in der Größe und Stärke von Kleinbuchstaben, die ich hier unter die Schriftschnitte rechne) können im DTP oft nur als Pseudokapitälchen durch Versalien kleinerer Schriftgrade erzielt werden und passen aufgrund ihrer geringeren Strichstärke und der engen Laufweite der Buchstaben¹⁵ eigentlich nicht ins Schriftbild, da sie eine andere Grauwirkung erzielen.

DTP-Systeme können auf der Basis einer Fontdatei Schriften in der Größe von 2 bis 254 Punkt darstellen, d. h. solche Schriften sind *frei skalierbar*. Diese Technik bringt ein Problem mit sich, da das menschliche Auge nicht „arithmetisch“ funktioniert: Skalierete Schriften wirken in größeren Graden stärker (fetter) als in kleineren Graden (Bsp. 16: *Futura light* in 14, 28 und 56 Punkt):

Bsp. 16: Ungleiche optische Stärkenwirkung eines Fonts durch Skalieren

Skalierbarkeit

Skalierbarkeit

Skalierbarkeit

Bei den Bleiletern wurde dieses Phänomen vom Schriftgießer berücksichtigt, indem man das Verhältnis der Strichstärke zur Schriftgröße nicht konstant hielt, sondern bei den unterschiedlichen Schriftgrößen optisch aufeinander abstimmte.

5.1.4 »Schrifthöhen«, Schriftgröße und Schriftgrad

Die eindeutige Bestimmung der Schriftgröße ist nicht unproblematisch. Im Bleisatz war es relativ einfach, da bei der Letter (dem Druckbuchstaben aus einer Legierung von 67 % Blei, 28 % Antimon und 5 % Zinn, der spiegelverkehrt das Buchstabenbild trug), der Schriftkegel bzw. die Kegelstärke (Abb. 46) als Schriftgrad in typographischen Punkten angegeben wurde, nicht aber das Schriftbild, das in der Regel kleiner war. Von jeder Schriftart bzw. jedem Schriftschnitt wur-

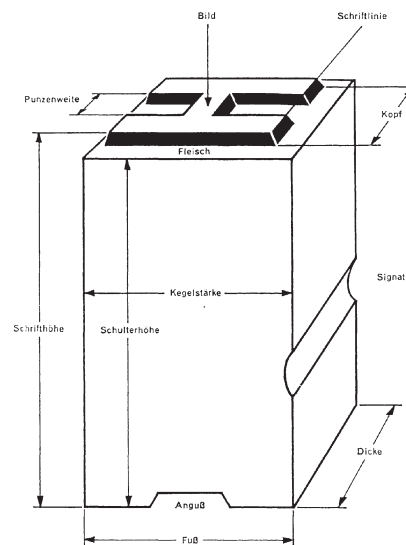


Abb. 46:
Die Bleiletter und ihre Teile
(Quelle: Davidshofer/Zerbe
1961, 42)

den etwa 12 bis 20 verschiedene Schriftgrößen (*Schriftgrade*) hergestellt, die eigene Namen hatten: Brilliant (3 p), Diamant (4 p), Perl (5 p), Nonpareille (6 p), Kolonel (7 p), Petit (8 p), Borgis (oder Bourgeois, 9 p), Garmond (oder Korpus, 10 p), Cicero (12 p), Mittel (14 p), Tertia (16 p), Text (20 p), 2 Cicero (24 p), Doppelmittel (28 p), 3 Cicero (36 p), 4 Cicero (48 p) (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 45).¹⁶ Weitere Grade wurden als Plakatschriften in Abständen von 2 oder 4 Cicero, meist in Messing oder Holz, hergestellt. Diese Beschränkungen sind durch den Computer aufgehoben, da hier Schriftgrößen auch mit einem halben Punkt Unterschied dargestellt und ausgedruckt werden können. Zu beachten ist hierbei, daß bei den Bleilettern der Schriftkegel gemessen wurde, nicht das Schriftbild. Das wirkt sich auch noch beim DTP aus: Die einzelnen Schriften können trotz gleichem (rechnerischem) Schriftgrad ein unterschiedlich großes Schriftbild aufweisen, was vor allem auf die unterschiedlichen Proportionen von Mittel- und Ober-/Unterschriften zurückzuführen ist (Bsp. 17–19).

Bsp. 17: Proportionen von Ober- und Mittellängen bei serifennormalen Antiqua- und Groteskschriften (28 p; oben, von links: *Venetian*, *Garamond*, *Bodoni*, *Times New Roman*; unten: *Gill Sans*, *Futura*, *Swiss*, *Avant Garde*)



Bsp. 18: Größenwirkung verschiedener Schriften bei konstantem Schriftgrad (14 p) und gleicher, im Default voreingestellter Laufweite

Größenwirkung bei Lesegrößen	Times New Roman
Größenwirkung bei Lesegrößen	Garamond (Adobe)
Größenwirkung bei Lesegrößen	Bookman Old Style
Größenwirkung bei Lesegrößen	Helvetica
Größenwirkung bei Lesegrößen	Gill Sans
Größenwirkung bei Lesegrößen	AvantGarde Bk BT

Daraus ergeben sich bei konstanten rechnerischen Werten für die einzelnen Schriften unterschiedliche „optische Zeilenabstände“, definiert als „Raum zwischen der Schriftlinie und der Mittellänge der nächsten Zeile“ (Frick 1997, 19). Dieser Umstand muß unbedingt berücksichtigt werden, wenn bei einem Schriftwechsel ein entsprechender Grauwert erhalten bleiben soll.

Bsp. 19: Proportionen der Buchstabenteilhöhen und optischer Zeilenabstand; links *Garamond*, rechts *Times New Roman*, beide 12 p, Zeilenabstand jeweils 13 p.

An diesem kurzen Textstück läßt sich demonstrieren, wie sich die verschiedenen Buchstabenteilhöhen optisch auf den Zeilenabstand auswirken. Während bei der *Garamond* das Verhältnis von Ober- zu Mittellänge und

An diesem kurzen Textstück läßt sich demonstrieren, wie sich die verschiedenen Buchstabenteilhöhen optisch auf den Zeilenabstand auswirken. Während bei der *Garamond* das Verhältnis von Ober- zu Mittel-

Außerdem ist zu berücksichtigen, daß bei DTP-Schriften, denen oft der Pica-Punkt als Recheneinheit zugrundeliegt, das Schriftbild fast 10 % kleiner sein kann als bei der entsprechenden kontinentaleuropäischen Schrift, die in Didot-Punkt gemessen wird. Insofern können die im folgenden angegebenen Grenzen zwischen den einzelnen Funktionsgrößen je nach Schrift beim DTP um einen Schriftgrad variieren.

Ein Fachterminus, der im digitalen Schriftsatz eine neue Bedeutung als Oberbegriff für die verschiedenen Buchstabenhöhen erhalten könnte, ist *Schrifthöhe*. Darunter verstand man im Bleisatz die Höhe der Letter vom Fuß bis zum Bild (Abb. 46). Diese Höhe war lange Zeit von Land zu Land und Gießerei zu Gießerei unterschiedlich. Im Jahr 1898 wurde die Pariser Schrifthöhe, die $62\frac{2}{3}$ Didot-Punkte betrug, als *Normalhöhe* festgelegt,¹⁷ dennoch bestanden bis zuletzt

noch 80 bis 100 verschiedene Schrifthöhen (Davidshofer/Zerbe 1961, 40). Im digitalen Computersatz existiert diese Dimension natürlich nicht mehr. Damit wäre der Terminus prinzipiell frei, nun als Oberbegriff für die in Abb. 47 u. 48 zusammengestellten unterschiedlichen Buchstabenhöhen und -längen zu dienen.

Die Messung des Schriftbildes erfolgt mittels eines Typometers, auf dem z. B. die Versalhöhen bzw. bestimmte Buchstabenhöhen für die gängigsten Schriftgrade angegeben sind. Dabei sind zwei Einschränkungen zu machen. Zum einen können jene Schriftgrößen, die sich zwischen den angegebenen Schriftgraden bewegen, nicht eindeutig identifiziert werden. Zum andern ist die Messung für DTP nur einwandfrei möglich, wenn das Typometer diese Höhen in DTP-Punkt angibt, da sich der DTP-Punkt (0,35277 mm) vom Didot-Punkt (0,37597 mm) etwas unterscheidet. Gemessen wird entweder die Versalhöhe ohne Rundungen oder die „größte vertikale Ausdehnung“, die *hp-Höhe* (Sommer 1998, 10; vgl. Luidl 1988, 89: „Vertikalhöhe“). Doch schon der Begriff *Versalhöhe* ist nicht unproblematisch, da er in der Regel auf den lateinischen Grundbuchstaben ohne Zusätze (Akzente, Tilde, Trema etc.) bezogen wird. So kommt es, daß z. B. in der deutschen Typographie hauptsächlich unterschieden wird zwischen *x-Höhe* und *Versalhöhe*, während die skandinavische Typographie eine weitere Versalhöhe, die *Å-Höhe*¹⁸ kennt. Streng genommen müßte diese Unterscheidung überall gelten, wo lateinische Versalien mit Zusätzen existieren, also auch bei deutschem Ä, Ö Ü und den französischen Akzentbuchstaben, dem spanischen Ñ u. a.

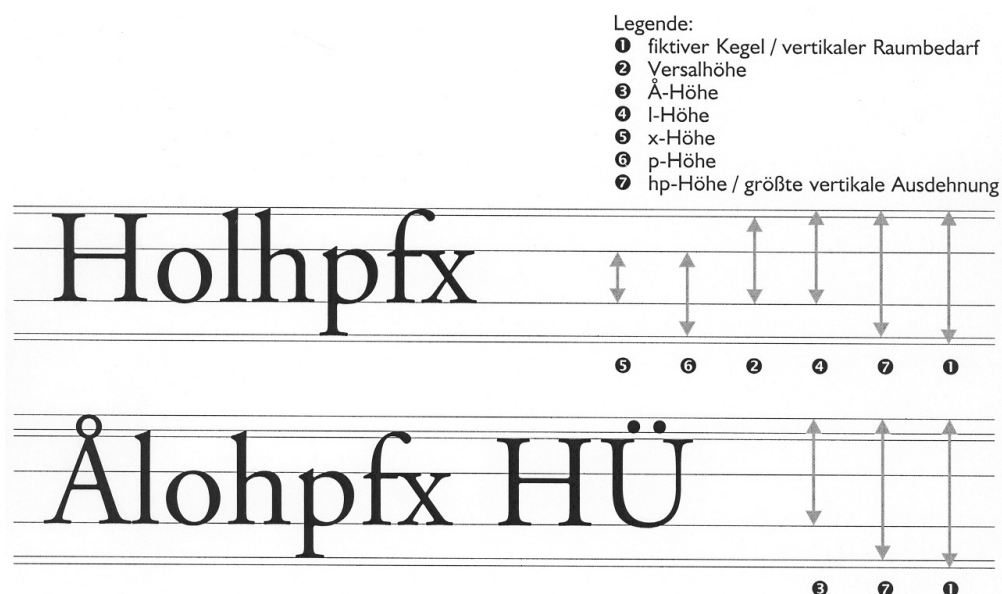


Abb. 47: Schrifthöhen (aus Sommer 1998, 9, ergänzt durch JS)

Abb. 48:
Die Lineatur von
Schriften des
Vierliniensystems
(vgl. Süß 1992, 53)



Diese unterschiedlichen Versalhöhen können ein visuelles Übersetzungsproblem darstellen: Da in englischsprachigen Texten in der Regel nur Buchstaben nach dem Vierliniensystem vorkommen, läßt sich z. B. ein Layout, das Textelemente als eng zusammengedrückter Versalsatz in Schaugröße enthält, in Sprachen wie Deutsch, Französisch, Finnisch etc. nicht realisieren. In einem solchen Fall muß der Zeilenabstand bei kompressem Satz größer (splendider) gehalten werden als der Schriftkegel, d. h. der „vertikale Raumbedarf“ bzw. „fiktive Kegel“ (Sommer 1998, 9) ist größer als der Schriftkegel bzw. die hp-Höhe (→ Kap. 9.1.1, Bsp. 37). Würde im DTP die beim kalligraphischen Schreiben übliche Lineatur (Abb. 48) für die Bestimmung der Schriftgröße zugrundegelegt, wäre der Schriftgrad gleich der optischen Abmessung.

5.1.5 Funktionsgrößen

In bezug auf die Funktion im Text gliedern mitteleuropäische Typographen die Schriftgrade in drei Gruppen (vgl. Luidl 1988, 72f):

1. *Konsultationsgrößen* sind demzufolge die Schriftgrade von 6–8 Punkt, die man für Textelemente benutzt, die nur kurz konsultiert werden – Texte also, die nicht sehr umfangreich sind, wie Fußnoten, Anmerkungen, Randbemerkungen, Bildunterschriften, Lexikoneinträge u. ä.

2. Als *Lesegrößen* bezeichnet man Schriftgrade zwischen 9 und 12 (bzw. 14)¹⁹ Punkt. Sie sind gedacht für größere Textmengen wie Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Bücher, Prospekte etc. – Texte also, für die viel Zeit zum Lesen notwendig ist und mit denen sich das Auge also lange beschäftigt, was bedeutet, daß es mehr beansprucht wird. Für Texte dieser Art haben sich aus typographischer Perspektive mehrere Bezeichnungen herausgebildet. Im Bleisatz sprach man vom *glatten Satz* und meinte damit unter der Perspektive des Herstellungsprozesses große Textmengen für Bücher, Zeitschriften, Zeitungen u. ä. Diese wurden vor Erfindung der Zeilensetzmaschine von Legionen von Setzern, die damit ihr Brot verdienten – daher wurden Schriften für diesen Zweck *Brotchriften* genannt²⁰ – im Handsatz angefertigt. Heute spricht man sowohl vom „Mengensatz“ (z. B. Willberg 2001, 102; Rösner/Kroh 1996, 96) als auch von „Mengentext“ (Luidl

1989, 93 schlägt vor, zwischen „Mengentext“ und „Lesetext“ zu unterscheiden; Frick 1997, 19 benutzt „Mengensatz“ für die Herstellung von „Lesetext“ – vgl. Kap 8, Anm. 2) oder „Fließtext“ im Gegensatz zum „Akzidenzatz“ (Willberg 2001, 102); zuweilen auch als „Grundtext“ (Gulbins/Kahrman 1993, 326). Prinzipiell wäre zu unterscheiden zwischen „Text“, dem Gewebe sprachlicher Zeichen, und „Satz“, der Visualisierung des Textes mittels typographischer Schrift.

3. Durch eine *Schaugröße* (ab 14 p) soll das Auge auf den betreffenden Textteil gelenkt werden, er soll auffallen, Aufmerksamkeit erregen etc. – das ist z. B. der Fall bei Überschriften, Slogans und Buchtiteln.²¹

Diese Einteilung geht von unterschiedlichen Textteulfunktionen bei konstantem Leseabstand aus. Gelesen werden aber verbal-visuelle Mitteilungen aus den unterschiedlichsten Abständen und unter verschiedenen kinetischen Bedingungen. Luidl (1989, 64f) faßt Konsultations- und Lesegrößen unter dem Sammelbegriff *Nahgröße* zusammen, für Schaugrößen verwendet er den Begriff *Ferngröße*. Dies enthält einen Widerspruch, läßt aber bereits die Problematik anklingen, daß aus bestimmten Entfernungen Schaugrößen zu Konsultations- und Lesegrößen werden. Beispielsweise bei Plakaten, Straßenschildern oder Autobahnwegweisern finden sich unterschiedliche Rezeptionsbedingungen (Ruhe vs. langsamer vs. schneller Bewegung) und -abstände. Zumindest Plakate und Poster weisen aber gleichzeitig oft verschiedene Textebenen auf, so daß außerdem die Notwendigkeit zur Unterscheidung von Konsultations-, Lese- und Schaugrößen besteht.

Es wäre also sinnvoll, eine Matrix aufzustellen, die einerseits die Textfunktion mit den dafür geeigneten Schriftgraden, andererseits den Leseabstand erfaßt. Zusätzlich müßte zwischen Nah- und Ferngrößen noch eine dritte Kategorie eingefügt werden, die berücksichtigt, daß der eine Text aus größerer Entfernung oder im Gehen gelesen wird (Schaufenstertexte, Plakate), während ein anderer beim Fahren wahrgenommen werden muß (Wegweiser, Ortschilder, Autobahntexte). Eine solche Funktionsgröße nenne ich vorläufig „Weit-“ oder „Abstandsgröße“. „Weitgrößen“ finden sich in Texten, die aus relativer Ruhe oder langsamer Bewegung und aus einem größeren Abstand (z. B. 1–15 m) gelesen werden (Präsentationen mit Tageslichtprojektoren, Texte auf Kinoleinwänden, Plakatsäulen etc.). „Ferngrößen“ sind in Texten zu finden, die bei großer Geschwindigkeit schon aus der Ferne lesbar sein müssen.²² Die Praxis trägt diesem Umstand Rechnung, indem sie von „Designgrößen“ spricht und die Anwendungsbereiche Text, Display²³ und Poster unterscheidet (vgl. Karow 1993),²⁴ doch wird hiermit das eben angesprochene Problem der unterschiedlichen Funktionsgrößen innerhalb eines Druckerzeugnisses nur z.T. gelöst, da prinzipiell alle drei Funktionen gleichzeitig vorkommen können.

Tabelle 8

Funktionsgröße als als	Nahgröße in p	Abstands- oder Weitgröße in p	Ferngröße in cm
Konsultationsgröße	6–8 p	14–18 p	mind. 10 cm
Lesegröße	9–12 (14) p	18–24 p	mind. 20 cm
Schaugröße	ab 14 p	ab 24 p	mind. 100 cm

Einige Schriften sind nicht in allen Graden anwendbar. So kann die Lesegrößenskala nicht für Schriften der DIN-Klassen VIII (Schreibschriften) und IX (Handschriftliche Antiqua) gelten, da handschriftlicher Charakter – will er glaubwürdig wirken – eine bestimmte Mindestgröße voraussetzt (Bsp. 20–21). Dies gilt ebenfalls für bestimmte Antiquavarianten (DIN-Klasse VII) und gotische Schriften.

Bsp. 20: Handschriftliche Antiqua in 10, 12, 16, 20 und 24 Punkt

Handschriftliche Antiqua sollte groß genug sein.

Handschriftliche Antiqua sollte groß genug sein.

Handschriftliche Antiqua sollte groß genug sein.

Handschriftliche Antiqua sollte groß genug sein.

Handschriftliche Antiqua sollte groß genug sein.

Bsp. 21: Künstlerschreibschrift in 10, 12, 16, 20 und 24 Punkt

Auch Schreibschrift darf nicht zu klein gewählt werden.

Auch Schreibschrift darf nicht zu klein gewählt werden.

Auch Schreibschrift darf nicht zu klein gewählt werden.

Auch Schreibschrift darf nicht zu klein gewählt werden.

Auch Schreibschrift darf nicht zu klein gewählt w...

Dieser Umstand wird in typographischer Literatur in der Regel wohl aus dem Grund vernachlässigt, weil solche Schriften als Bleisatz erst ab den sinnvollen Graden gegossen wurden. Im Computersatz ist es heute allerdings anders: Der Rechner macht es möglich, Handschriftliche Antiqua und Schreibschriften in

Konsultationsgrößen zur Verfügung zu stellen. So läßt sich heute nicht selten beobachten, daß im Bereich der Akzidenzdrucksachen z. B. für Briefbogen und Visitenkarten sämtliche Textelemente bei unterschiedlichem Schriftgrad die gleiche Schreibschrift gewählt wurde. Im professionellen Akzidenzsatz hätte man hier den Namen in Schreibschrift (je nach Schriftbildgröße 14–20 Punkt), die übrigen Angaben wie Anschrift, Telefon etc. in einer Antiqua der Gruppen I-III oder Grotesk gehalten (vgl. Davidshofer/Zerbe 1963, 247f).

5.1.6 Alphabetbreite, Breitenlauf und Laufweite

Hier sei noch ein Aspekt erwähnt, der nicht selten bei Laien und zuweilen auch bei Fachleuten für Verwirrung sorgt: der horizontale Raumbedarf einer Schrift. Dieser darf nicht mit dem Breitenlauf der Schrift und der flexiblen Laufweite (s. u.) verwechselt werden. Fachsprachlich bezeichnet man diesen fixen, horizontalen Raumbedarf einer Schrift im Verhältnis zu anderen Schriften als „Alphabetbreite“ (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 406), englisch als „alphabeth lenght“. Man erhält diese, indem die 26 Kleinbuchstaben des lateinischen Grundalphabets bei konstanter Laufweite und gleichem Schriftgrad aneinander gereiht und für die in Frage kommenden Schriften miteinander verglichen werden (Bsp. 22).

Bsp. 22: Alphabetbreite von DTP-Schriften (alle Bsp. in 16 p, konstante Laufweite)

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Garamond (Adobe)
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Baskerville
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Bauer Bodoni BT
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Palatino
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Times New Roman
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Futura Book BT
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Humanist 521BT (Gill Sans)
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Humanist 777 BT (Frutiger)
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Helvetica

Da die gängigen Brotschriften voneinander abgeleitet wurden, darf es nicht verwundern, daß bei den meisten von ihnen der Raumbedarf aufgrund der ähnlichen Schriftbreite in etwa gleich ist. Allerdings spielt der Schriftgrad insofern eine Rolle, als er eine rein fiktive Größe ist, so daß bei rechnerisch gleichem Schriftgrad eine unterschiedliche Größenwirkung entsteht (Bsp. 22; vgl. Bsp. 18). Will man also in etwa eine gleiche Grauwirkung des Satzspiegels erreichen, muß

der Schriftgrad optisch angeglichen werden (Bsp. 23). Außerdem ist zu berücksichtigen, daß serifenlose Schriften an sich noch dazu einen größeren Buchstabenabstand (Laufweite) benötigen.

Bsp. 23: Schriftbreite (= Alphetbreite), Schriftgrad und Größenwirkung

Schriftbreite, Schriftgrad und Größenwirkung	Garamond 12,5 p
Schriftbreite, Schriftgrad und Größenwirkung	Times New Roman 12 p
Schriftbreite, Schriftgrad und Größenwirkung	Century Schoolbook 10,5
Schriftbreite, Schriftgrad und Größenwirkung	Goudy Old Style 12 p
Schriftbreite, Schriftgrad und Größenwirkung	Baskerville 11,5 p
Schriftbreite, Schriftgrad und Größenwirkung	Helvetica 11 p
Schriftbreite, Schriftgrad und Größenwirkung	Humanist 521 BT 11,5 p
Schriftbreite, Schriftgrad und Größenwirkung	Futura Book 11,5 p

Der Begriff *Breitenlauf* bezieht sich auf die unterschiedlichen Buchstabenbreiten bestimmter Schriftschnitte (eng, normal, breit, extrabreit – Bsp. 24) und gibt somit wie die Alphetbreite den horizontalen Raumbedarf einer Schrift in einem spezifischen Schriftgrad an, hier allerdings innerhalb der gleichen Schriftfamilie (s. u.).

Bsp. 24: Breitenlauf verschiedener Schnitte der Swiss (alle Beispiele in 14 Punkt bei konstanter Laufweite)

abcdefghijklmnopqrstuvwxy	Swiss 721 BT condensed
abcdefghijklmnopqrstuvwxy	Swiss 721 BT [Standard]
abcdefghijklmnopqrstuvwxy	Swiss 721 BT extended

Die *Laufweite* (im Bleisatz und im Fotosatz *Zurichtung* genannt; vgl. Willberg/Forssman 1997, 219; Luidl 1989, 78) wiederum beschreibt den Abstand der Buchstaben zueinander. Sie ist eine flexible Größe, die je nach Bedarf und abhängig von mehreren anderen Faktoren wie Schriftgröße, Zeilenabstand etc. (→ Kap. 5.5.2), aber auch sprachspezifisch (→ Kap. 9.1.2) bestimmt werden sollte. Die in translatologischer Literatur zuweilen anzutreffende Verwendung von *Laufweite* in der Bedeutung *spezifische* bzw. *charakteristische Schriftweite* beruht auf einem laientypographischen Blickwinkel.

5.1.7 Schriftgarnitur, Schriftfamilie, Schriftsippe, Großfamilie

Die Gesamtheit aller Schriftgrade eines Schnittes bzw. Fonts wird im graphischen Gewerbe *Schriftgarnitur*²⁵ genannt. Die Schriftgarnituren einer bestimmten Schrift bilden zusammen eine *Schriftfamilie* (Abb. 49).²⁶

Führende Schriftdesigner unserer Zeit haben Schrift„familien“ entworfen, die aus Schriften mit serifennormalen, serifenbetonten und serifenlosen Varianten, evt. auch aus einer Mischung von Buchstaben mit und ohne Serifen bestehen wie z. B. die Schrift *rotis* (s. o. Abb. 39) von Otl Aicher aus dem Jahr 1988 mit den Schriftfamilien *sans serif*, *semi sans*, *semi serif*, *serif* oder die Schrift *FF Thesis* aus dem Jahr 1995 von Lucas de Groot mit den Familien *TheSans*, *TheMix*, *TheSerif* (vgl. Sauthoff/Wendt/Willberg 1997, 69). Es handelt sich um Schriftvarianten mit partiell gleichen peripheren graphischen Merkmalen (Buchstabenaufbau, Relationen von geraden Strichen und Rundungen, Buchstabenbreite), deren

SCHRIFTFAMILIE			→ SCHRIFTSIPPE
Schriftgarnitur	Schriftgarnitur	Schriftgarnitur	Schriftgarnitur
Garamond-Antiqua Garamond-Antiqua Garamond-Antiqua Garamond-Antiqua Garamond-Antiqua Garamond-Antiqua Garamond-Antiqua Garamond-Antiqua	<i>Garamond-Kursiv</i> <i>Garamond-Kursiv</i> <i>Garamond-Kursiv</i> <i>Garamond-Kursiv</i> <i>Garamond-Kursiv</i> <i>Garamond-Kursiv</i> <i>Garamond-Kursiv</i> <i>Garamond-Kursiv</i>	Garamond-Fett Garamond-Fett Garamond-Fett Garamond-Fett Garamond-Fett Garamond-Fett Garamond-Fett Garamond-Fett	GARAMOND-KAPITÄLCHEN GARAMOND-KAPITÄLCHEN GARAMOND-KAPITÄLCHEN GARAMOND-KAPITÄLCHEN GARAMOND-KAPITÄL GARAMOND-KAPIT GARAMOND-K GARAMOND
Гарамонд-Антиква Гарамонд-Антиква Гарамонд-Антиква Гарамонд-Антиква Гарамонд-Антик Гарамонд-Антик Гарамонд-Антик Гарамонд-Антик	<i>Гарамонд-Антиква</i> <i>Гарамонд-Антиква</i> <i>Гарамонд-Антиква</i> <i>Гарамонд-Антиква</i> <i>Гарамонд-Антиква</i> <i>Гарамонд-Антиква</i> <i>Гарамонд-Антиква</i> <i>Гарамонд-Антиква</i>	Гарамонд-Антиква Гарамонд-Антиква Гарамонд-Антиква Гарамонд-Антиква Гарамонд-Антик Гарамонд-Антик Гарамонд-Антик Гарамонд-Антик	
GROSSFAMILIE			

Abb. 49: Schriftgarnitur, Schriftfamilie und Großfamilie

einzelne Glieder verschiedenen Schriftklassen zuzuordnen sind. Hinter dieser Entwicklung stehen die Bedürfnisse der Wirtschaftsunternehmen, die im Rahmen der Corporate Identity Schriften für unterschiedliche Zwecke benötigen, die sich dennoch durch gemeinsame Merkmale ins optische Erscheinungsbild (Corporate Design) des Konzerns einfügen. Auf diese Schriften läßt sich der Begriff *Schriftfamilie* nicht mehr anwenden. Daher schlägt SchuhmacherGebler (nach Sauthoff/Wendt/Willberg 1997, 66ff) vor, eine solche Gruppe von Schriften *Schriftsippe* zu nennen. Desweiteren finden sich dafür die Bezeichnungen *erweiterte Schriftfamilie* oder *Großfamilie* (vgl. Frick 1997, 31) und *Schriftclan* (Schuler 2003, 434ff).

Hier tritt ein zweiter, auch für das Übersetzen wichtiger Aspekt hinzu: Für multilinguale Publikate sollten (ebenfalls unter dem Aspekt eines einheitlichen Erscheinungsbildes bzw. des Corporate Designs) Schriften mit gleichen peripheren graphischen Merkmalen zur Verfügung stehen. Dies gilt zumindest für die Schriften des griechischen Schriftkulturkreises. So existieren für viele der gängigsten lateinischen Schriften kyrillische und griechische Pendanten (z. B. *Garamond*, *Times*, *Helvetica*), die jedoch je nach Entstehungskultur in der anderen Kultur einen fremdartigen Eindruck erwecken und abgelehnt werden (Rommel 1997, 234). Ein geeigneter Oberbegriff für eine solche Schriftengruppe hat sich noch nicht etabliert, doch würde hier die von Sautthoff/Wendt/Willberg (1997, 28f) verwendete Bezeichnung *Großfamilie*, die sich dort allerdings in erster Linie auf die Erweiterung des Zeichensatzes durch Sonderzeichen bezieht („erweiterte Schriftfamilie“), am besten passen (Abb. 50).²⁷

Verbindet man das Prinzip der *Schriftsippe* mit dem der *Großfamilie*, entsteht eine weitere, höhere Kategorie, die sich analog als *Großsippe* bezeichnen ließe. Die Matrix in Abb. 50 zeigt aufgrund des existierenden Bestandes (s. o.)

SCHRIFTSIPPE				
Schriftfamilie 1 serifennormal (serif) lateinisch	Schriftfamilie 2 Mix 1 (semi serif) lateinisch	Schriftfamilie 3 Mix 2 (semi sans) lateinisch	Schriftfamilie 4 serifenlos (sans serif) lateinisch	Schriftfamilie 5 serifenbetont lateinisch
Schriftfamilie 1 serifennormal (serif) kyrillisch	Schriftfamilie 2 Mix 1 (semi serif) kyrillisch	Schriftfamilie 3 Mix 2 (semi sans) kyrillisch	Schriftfamilie 4 serifenlos (sans serif) kyrillisch	Schriftfamilie 5 serifenbetont kyrillisch
Schriftfamilie 1 serifennormal (serif) griechisch	Schriftfamilie 2 Mix 1 (semi serif) griechisch	Schriftfamilie 3 Mix 2 (semi sans) griechisch	Schriftfamilie 4 serifenlos (sans serif) griechisch	Schriftfamilie 5 serifenbetont griechisch
GROSS-SIPPE				

Abb. 50: Schriftfamilie, Schriftsippe und Großsippe

grundsätzliche Möglichkeiten, doch wird nicht zu erwarten sein, daß sie bei allen Schriften vollständig ausgefüllt wird.

5.1.8 Anwendungsbereiche von typographischen Schriften

In der Vor-DTP-Ära waren typographische Schriften in erster Linie nur den Fachleuten des graphischen Gewerbes zugänglich, die den Schriftenbestand nach ihrem Einsatz im Textganzen grob in *Brot-* (heute: Schriften in Lesegrößen für den Mengensatz), *Auszeichnungs-* (kursive, fette u. a. Schriftschnitte für Hervorhebungen) und *Titelschriften* (heute: Displayschriften in Schaugrößen) teilten (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 50). Eine textsortenbezogene Einteilung spiegelt sich in den Begriffen *Werkschriften*, die für den Satz von Büchern verwendet wurden (überschneidet sich z. T. mit *Brotschriften*), *Zeitungsschriften*, die den technischen Anforderungen des Zeitungsdrucks standhalten mußten, und *Akzidenzschriften* wider (ibid). Herstellungstechnisch bedingt (da die Lettern wegen ihrer Größe aus Holz oder Messing angefertigt werden mußten) waren die *Plakatschriften* (heute: Poster- oder Displayschriften).

Seit der Verbreitung von DTP sind typographische Schriften allgemein frei zugänglich und werden sowohl im Rahmen des *typographischen Schreibens* als auch für professionelles *graphisches Design* eingesetzt. Laientypographische Anwendung zeichnet sich dadurch aus, daß die Schriftwahl fast ausschließlich aufgrund persönlicher Präferenzen vorgenommen wird, eine Art „expressiver“ Gebrauch also. So läßt sich bereits deutlich ein Abnutzungseffekt feststellen, da manche Schriften wahllos für jede Art von Druck-Erzeugnis und Medium verwendet werden und dem Dokument eine „Aura virtueller Wichtigkeit“ (Möllers 1991, 57) vermitteln, die seinem Status häufig in keiner Weise angemessen ist. In solchen Fällen hat das Schriftbild seine Signalfunktion (Hinweis auf Textklasse, kommunikative Funktion etc.) verloren und verstößt nicht selten gegen die ursprünglich mit der Schrift verbundene assoziative Wirkung (z. B. wenn die *Times New Roman* unterschiedslos für persönliche Mitteilungen, wissenschaftliche Publikationen und als Zeitungsschrift eingesetzt wird).

Professioneller Einsatz von Schriften geschieht unter Berücksichtigung verschiedener Faktoren: 1. der technischen Verarbeitung, 2. dem Inhalt, 3. der Zielgruppe und 4. der Art der Drucksache (vgl. Weichert 1991, 14f). *Technische Verarbeitung* heißt Druckverfahren (Hoch-, Tief-, Offsetdruck u. a.) und Druckstoff (Papier, Plastik, Metall etc. – zu ergänzen wäre hier noch der Computerbildschirm), denn nicht alle Schriften eignen sich für jeden Druckstoff: Schriften mit feinen Serifen sind z. B. für rauhes Papier völlig ungeeignet. Bei *Inhalt* handelt es sich um die ikonische Information der Schrift (→ Kap. 4.3.7), die dem Textinhalt und evt. erwünschten historischen Bezügen (vgl. Kapr/Schiller 1977, 128ff sowie Bringhurst 1996, 100) adäquat sein sollte.²⁸ Hier finden sich die

bereits erwähnten Tendenzen: Pseudo-Handschriften nehmen zunehmend die Rolle ein, die früher die typographischen Schreibmaschinenschriften innehatten, d. h. es soll trotz hoher Auflage der Eindruck eines individuellen Kommunikationsaktes erweckt werden. Auf der anderen Seite werden besonders in Laintypographie und semiprofessioneller Typographie die früher für Massendruck-sachen eingesetzten typographischen Schriften wie die *Times* nun für private und halbprivate Kommunikationszwecke verwendet (s. o.).

Die *Zielgruppe* läßt sich kaum von der *Art der Drucksache* trennen, die sich in etwa mit *Textsorte* gleichsetzen läßt: Kinder, junge Leute, Erwachsene und ältere Leser haben jeweils andere Präferenzen; ein historischer Roman für Jugendliche

Abb. 51: Orientierungshinweise zum Schriftgebrauch

SCHRIFTKLASSE	1.1 Serifnormal, humanistisch	1.2 Serifnormal, Übergangsstil	1.3 Serifnormal, klassizistisch	2.1 Serifbetont, humanistisch	2.2 Serifbetont, klassizistisch	2.3 Serifbetont, geometrisch	2.5 Serifbetont, Schreibmaschine	3.1 Seriflos, humanistisch	3.2 Seriflos, klassizistisch	3.3 Seriflos, geometrisch	4. Antiqua-Varianten	5.1 Genormte Schreibschriften	5.2 Handschr.-individ. Schreibschr.	6. Gebrochene Schriften
---------------	-------------------------------	--------------------------------	---------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	------------------------------	----------------------------------	----------------------------	------------------------------	---------------------------	----------------------	-------------------------------	-------------------------------------	-------------------------

1. Als Funktionsgrößen

Konsultationsgröß.	+	+	(+)	+	-	-	(+) ¹	+	(+)	-	-	-	-	- ⁴
Lesegrößen	+	+	(+)	+	-	-	+ ¹	+	(+)	- ²	-	(+) ³	(+)	- ⁴
Schaugrößen	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

2. Für Satzbereiche

Mengensatz	+	+	(+)	+	-	-	+ ¹	+	(+)	- ²	-	(+) ³	(+)	- ⁴
Titelsatz	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Akzidenzsatz ₁	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+ ⁵	+ ⁵	+ ⁵	+ ⁵
Akzidenzsatz ₂	+	+	+	+	-	-	+ ¹	+	+	- ²	-	-	-	-
Displaysatz	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

Legende und Anmerkungen:

- + gut geeignet
- (+) bedingt bzw. nur in spezifischen Fällen geeignet
- ungeeignet

- 1 Nur für bestimmte Kommunikationsbereiche (z. B. Bürokommunikation) und -aufgaben geeignet.
- 2 Eine Ausnahme macht z. B. die *Futura* von Paul Renner, die mit ihren heutigen Buchstabenformen einen Kompromiß zwischen humanistischem Form- und geometrischem Gestaltungsprinzip darstellt. Bei passender Thematik kann sie auch für Werk- oder Zeitschriftensatz verwendet werden.
- 3 Bestimmte Schulschriften werden in entsprechender Größe auch für Kinderliteratur verwendet.
- 4 Prinzipiell können *Frakturschriften* auch als Konsultations- und Lesegrößen verwendet werden, doch ist dies – von Ausnahmen abgesehen – nicht mehr gebräuchlich.
- 5 Schriften dieser Klassen sollten nur für Textelemente in Schaugrößen verwendet werden.

erfordert eine andere Textschrift als der Geschäftsbericht eines multinationalen Unternehmens, in einer Zeitschrift für Heranwachsende kommen andere Schriften zum Einsatz als in einem Wochenblatt mit konservativer Ausrichtung. Mit zu berücksichtigen wäre m. E. noch das *Kommunikationsfeld* (z. B. Akademische Kommunikation, Bürokommunikation als Teil von Wirtschaftskommunikation, Medienkommunikation, Technische Kommunikation, Bildschirmtexte) und die *Textteilstfunktion*, die in etwa durch die Funktionsgrößen repräsentiert wird.

Die Tabelle in Abb. 51, die die Eignung von Schriften nach Klassen und Funktionsgröße darstellt, soll eine Orientierung ermöglichen. Die Bewertung erfolgt in drei Kategorien: + gut geeignet; (+) bedingt geeignet; – ungeeignet. Die Funktionsgrößen sind hier als Nahgrößen auf normalen Leseabstand bezogen. Desweiteren folgen allgemeine Gebrauchshinweise für die verschiedenen typographischen Satzbereiche, die sich teilweise auf bestimmte Textsorten beziehen, teilweise auf unterschiedliche Textfunktionen innerhalb eines Textes (diese überschneiden sich mit den Funktionsgrößen). Herrmann gibt in seinem Schrift-Index für die von ihm besprochenen Schriften allgemeine Eignungshinweise für die Einsatzbereiche „Individualität“, „Lesetext-tauglich“, „Headline/dekorativ“ sowie „Screentauglich“ (2003, 404ff). Ich unterscheide hier nach Satzbereichen: 1. *Mengensatz*; 2. *Titelsatz*; 3. *Akzidenzsatz*₁; 4. *Akzidenzsatz*₂; 5. *Displaysatz*.

Mengensatz findet sich im Werksatz sowie im Zeitungs- und Zeitschriftensatz, aber auch in umfangreicheren Broschüren und Flyer. Er bezieht sich immer auf eine größere Masse Text in Lesegröße, die kontinuierlich gelesen wird, in Ausnahmefällen (z. B. in Lexika und Wörterbüchern sowie beim sog. Kleingedruckten) auch in einer größeren Konsultationsgröße. „Schriften für Mengensatz unterliegen anderen Kriterien als Schriften für Headlines auf Plakaten und in Anzeigen, für Buchumschläge oder für dekorative Zwecke“ (Hochuli 1987, 10). Dabei spielt das Verhalten bzw. die Erwartung der Leser die entscheidende Rolle:

Der Leser größerer Textmengen, vor allem der Bücherleser, verhält sich der Schrift gegenüber generell konservativ. Er lehnt Experimente ab, die sich auf den Buchstaben (und die weiteren mikrotypografischen Einheiten) beziehen. Diesen Leser interessieren nicht die Buchstaben an sich; er will nicht «schöne» oder «interessante» Lettern sehen, sondern den Sinn der durch sie visualisierten Wörter mühelos aufnehmen. Deshalb sind wesentliche Änderungen an den Formen jener Buchstaben, die für den Mengensatz verwendet werden, nicht möglich ...“ (ibid. 10)

Das heißt letzten Endes, daß Druckschriften, die ein gewisses Maß an handschriftlichen Charakteristika bewahrt haben, die am meisten geeigneten Mengensatz-Schriften sind. Dies sind die Schriften nach dem humanistischen Formprinzip, allen voran die Renaissanceantiqua, dann die Barockantiqua und schließlich die Jüngere Grotesk.

Titelsatz umfaßt einerseits Textelemente, die in Verbindung mit dem Fließtext als Überschriften verschiedenen Grades dienen (Davidshofer/Zerbe 1961, 149:

„Abgestufte Rubriken“). Andererseits versteht man darunter die Gestaltung von Textelementen, die eigene Flächen füllen wie Schmutztitel, Frontispiz, Haupttitel und Impressum, dazu Widmungstitel, Umschlagtitel, Rückentitel und Buchbinde (ibid. 151–158). Für Titelsatz können im Prinzip alle Schriften in Frage kommen, Begrenzungen gibt es lediglich durch kulturspezifische Anmutungswerte und textsortenspezifische Verwendungskonventionen (→ Kap. 4.3.7).

*Akzidenzsatz*₁ sind (meist private) Drucksachen mit wenig Text wie Visitenkarten, Briefköpfe, Einladungen, Programme u. ä. Hier muß die für den Grundtext verwendete Schrift zu den meist in kleineren Schaugrößen stehenden Textelementen wie Namen etc. passen. *Akzidenzsatz*₂ sind umfangreichere Drucksachen mit viel Text (Kataloge, Prospekte, Geschäftsberichte etc.), für die ähnliche Gestaltungsregeln gelten wie für Werksatz.

Unter *Displaysatz* wäre die Gestaltung von Textelementen zu verstehen, die auf weite Entfernungen wahrgenommen und gelesen werden sollen, wie Firmennamen, Ladenschilder, Verkehrs-Informationstafeln etc. Diese bestehen in der Regel aus einem bis wenigen Wörtern. Auch hier sind prinzipiell je nach Zweck Schriften aller Klassen einsetzbar.

5.1.9 Zum Beispiel: Antiqua und Grotesk

Im Gegensatz zur angloamerikanischen Publikationskultur (die in einigen Kommunikationsbereichen und -feldern stark durch die spezifischen Bedingungen der Arbeitstechnik DTP mit ihrer dominanten Schrift *Times* geprägt ist), gibt man bei bestimmten Textsorten in Mitteleuropa der Grotesk den Vorzug (vgl. Schmitt 1999, 179f). Dies ist ohne Zweifel auf die *Elementare Typographie* und dem darauf folgenden Einfluß der Schweizer Typographie zurückzuführen. Daher seien hier einige grundlegende Tatsachen dargestellt.

Während der junge Tschichold 1928 einerseits die Grotesk zur einzigen Schrift erklärte, die „unserer Zeit geistig gemäß ist“ (1928, 75) und sie grundsätzlich für alle Arten von Drucksachen verwendet wissen wollte, da er die klassischen Antiquaschriften als nicht mehr zeitgemäß empfand (ibid. 78), räumt er andererseits ein, „daß die heute vorhandenen Groteskchriften den Ansprüchen, die an eine vollkommene Schrift gestellt werden müssen, noch nicht ganz genügen“ (ibid. 75). Seine Begründung war, daß vor allem die Kleinbuchstaben noch zu sehr von der humanistischen Minuskel abhängig seien, ihm die Grotesk offensichtlich somit immer noch nicht „modern“ genug schien. In späteren Jahren änderte er seine Haltung und ließ in seinem *Meisterbuch der Schrift* auch wieder Schriften mit Serifen zur Geltung kommen (vgl. 1952/1965). Im Geiste des jungen Tschichold bemerkt Gerstner: „Die Grotesk ist bis heute die emanzipierteste Satz-Schrift: in ihr sind radikal alle Verbindungen zur geschriebenen Schrift abgebrochen“ (1990, 75). Dies trifft freilich nur auf die

ältere Grotesk und die „konstruktivistischen Groteskschriften“ (Bollwage 2002, 222) zu, deren Schriftcharakter dem klassizistischen Formprinzip folgt, während bei den jüngeren Groteskschriften wieder die an der Schreibschrift orientierten humanistischen Druckschriften Pate gestanden hatten (s. o.).

Bsp. 25: Humanistische (Jüngere) und klassizistische (Ältere) Grotesk

Die Gill Sans vertritt das humanistische Formprinzip

Die Helvetica vertritt das klassizistische Formprinzip

Viele Empfehlungen im deutschsprachigen Raum weisen der Grotesk vor allem eine Funktion als Brotschrift, d. h. für den Mengensatz von technischer Literatur zu (z. B. Rösner/Kroh 1996, 74, Siemoneit 1989, 77f) und befinden sich damit im Gegensatz zu den Konventionen des angloamerikanischen Kulturraums, wo die Behauptung, Schriften mit Serifen seien besser lesbar als solche ohne Serifen, schon fast dogmatischen Charakter angenommen hat. Der Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, daß amerikanische Lesbarkeitsuntersuchungen nicht berücksichtigen, daß für das amerikanische Lesepublikum die Antiqua bekannter ist (vgl. Lyytikäinen/Riikonen 1995, 39; auch Turtschi 1998b).

5.2 Hervorhebungen

Das Hervorheben einzelner Zeichen oder Zeichensequenzen in einem typographischen Text mittels Wechsel im Schriftcharakter – in der Regel durch Schriftschnitte der gleichen Schriftfamilie, wodurch es sich vom weiter unten behandelten *Schriftmischen* unterscheidet – heißt in der Fachsprache des graphischen Gewerbes *Auszeichnen*. Davidshofer/Zerbe unterscheiden:

1. *optisches Auszeichnen* zur raschen Erfassung des Hervorgehobenen (z. B. durch fetteren Schriftschnitt) das besonders in Katalogen, Preislisten, Wörterbüchern, Lexika und wissenschaftlichen Werken praktiziert und bei starkem Fettenunterschied als *kontrastreiches Auszeichnen* bezeichnet wird.

2. *harmonisches Auszeichnen*, bei dem die Grauwirkung (der Grauwert) des Satzspiegels möglichst beibehalten wird (z. B. durch Kursiv und Kapitalchen); besonders in belletristischen Werken genutzt.

3. *originelles Auszeichnen*, das die Grauwirkung ebenfalls beibehält, aber mit größerem Schriftgrad oder interessanter Schriftmischung arbeitet (1961, 146).

Willberg/Forssman (1997, 122ff) differenzieren zwischen *integrierter Auszeichnung* durch Kursiv und Kapitalchen, durch die der Grauwert beibehalten und die Hervorhebung beim Lesen erst an der betreffenden Stelle im Text bemerkt wird,

und *aktiver Auszeichnung*, die durch den stärkeren Grauwert sofort aus dem Text hervortritt. Dabei lassen sich situationsbedingt im Prinzip alle auffälligeren Schnitte einer Schriftfamilie einsetzen wie halbfett, fett, fett-kursiv, schmal-halbfett u. a. oder schriftunabhängige typographische Elemente wie Unterstreichung, Rasterunterlegung und farbige Rasterunterlegung (ibid. 140f), Farbe etc. Je nach den Gegebenheiten können Sperren, Versalien und Schriftmischung als integrierte oder aktive Auszeichnung auftreten. Schriften und Schriftschnitte, die vor allem dem Auszeichnen dienen, werden *Auszeichnungsschriften* genannt. Zu den in Abb. 15 unter Mikrotypographie II aufgeführten Auszeichnungsmitteln ist zu ergänzen, daß die Unterstreichung zur Bleisatzzeit noch als unprofessionell galt:

Auszeichnungen durch Unterstreichung von Satzteilen oder einzelnen Wörtern hinterlassen meist den Eindruck von Vorschriften unverständiger Autoren. Das Unterstreichen stört den Rhythmus der Schrift und ist deshalb unschön.“ (Davidshofer/Zerbe 1961, 147)

Ein wichtigerer Aspekt als der der Ästhetik ist allerdings, daß durch eine Unterstreichungen die Wortsilhouette zerstört und damit die Lesbarkeit des Textes erschwert wird. Im Gegensatz zu Davidshofer/Zerbe behandeln Willberg/Forssman die Unterstreichung neben Farbwechsel und Raster- bzw. Farbunterlegung durchaus als aktive Auszeichnungsmöglichkeit, weisen allerdings auf die dabei auftretenden möglichen Fehler hin und sehen ihren Einsatzbereich vor allem in didaktischer Typographie (1997, 125).

5.3 Makrotypographische Gestaltungsmittel in Auswahl

Das Textbild wird nicht nur vom Charakter der eingesetzten Schrift bestimmt, sondern in Interaktion auch von einer Reihe weiterer typographischer Größen, von denen hier nur eine Auswahl behandelt werden kann.

5.3.1 Der Zeilenabstand

Ein Text besteht in der Regel aus mehreren oder einer Vielzahl von Zeilen. Diese Zeilen müssen voneinander so abgegrenzt sein, daß die Zeilenabstände größer wirken als die Wortabstände: „Die Seite muß sich zunächst in Zeilen gliedern, dann erst in Worte und Buchstaben“ (Luidl 1989, 79).

Sprach man im Bleisatz vom *Durchschuß*, geht man im DTP eher vom *Zeilenabstand* aus (Abb. 52). Durchschuß wurde zum Schriftkegel in Form von dünnen Bleistücken (sog. *Regletten*), die ebenso lang waren wie die Zeile, hinzugefügt; mit Zeilenabstand meint man den Abstand von Schriftlinie zu Schriftlinie. Die Schriftlinie ist die Grundlinie des lateinischen Schriftsystems,

auf ihr „steht“ der größte Teil unserer Buchstaben (alle Großbuchstaben sowie alle Kleinbuchstaben ohne Unterlänge). Im Desktop-Publishing wird – als Übersetzungsfehler? – sogar von „Zeilendurchschuß“ gesprochen (Ventura Publisher, deutsche Version; ebenso bei Gulbins/Kahrman 1993, 35f), bei Word für Windows 2.0 hieß es gar „Zeilenhöhe“ – gemeint ist aber in beiden Fällen der (typographische) Zeilenabstand.

Der Durchschuß richtet sich nach der Funktion des Textes: Bei rein informativen Texten wird die Lesbarkeit im Vordergrund stehen. Deshalb sollte der Durchschuß bei Zeilen in Lesegrößen 1–4 Punkt betragen (Rehe 1981, 33f), also etwa ein Viertel der Schriftgröße. Das ist selbstverständlich nur ein Mittelwert, da die Größenwirkung des Schriftbildes, die besonders durch die Relationen von Mittel- und Oberlänge entsteht, und die Schriftstärke mitberücksichtigt werden müssen (s. u.: optischer Zeilenabstand/Durchschuß). Schriften mit senkrechter Führung benötigen proportional mehr Zeilenzwischenraum als solche mit waagrecht. Auch die Strichstärke spielt eine Rolle: „Stärkere Schriften mit kleineren Innenräumen benötigen weniger Zeilenabstand als lichte“ (Luidl 1989, 79.) Finnische Typographen geben als „Norm“ für den Zeilenabstand im Mengentext das Doppelte der x-Höhe), für Schaugrößen das 2,25-Fache der x-Höhe oder 120 % des Schriftgrades an (vgl. Lyytikäinen/Riikonen 1998, 46).²⁹

Für Zeilen in Schaugrößen gelten z. T. wieder andere Regeln. Zwar sollte man prinzipiell vermeiden, daß sich Ober- und Unterlängen zweier Zeilen berühren und der Punkt von j und i sich näher an der darüberstehenden Zeile befindet als am zugehörigen Buchstabenstamm (vgl. Luidl 1989, 125), doch muß zuweilen – wie bei mehrzeiligen Überschriften oder Buchtiteln – von dieser Regel abgewichen werden (vgl. Spiekermann 1986, 43), wenn sonst die Überschrift optisch in einzelne Bestandteile zerfällt. In dieser Beziehung bedeutet das Medium DTP eine wesentliche Verbesserung der Gestaltungsmöglichkeiten gegenüber dem Bleisatz, da problemlos auch ein negativer Wert als Durchschuß gewählt werden kann, indem der Zeilenabstand kleiner ist als der Schriftgrad. Dies war im Bleisatz unmöglich, da der Schriftkegel normalerweise nicht unter-

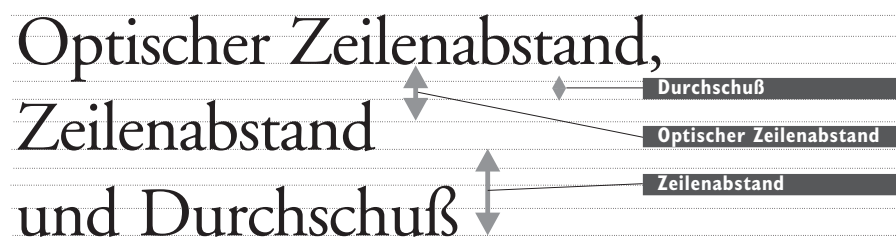


Abb. 52: Die typographischen Parameter Durchschuß, optischer Zeilenabstand und Zeilenabstand

schnitten werden konnte und somit eine optisch befriedigende Lösung nur auf kostspieligen Umwegen über die Herstellung eines Klischees zu erreichen war.

Ein anderer Punkt, auf den bei Zeilen in Schaugrößen geachtet werden muß, ist der optische Zeilenabstand (vgl. Siemoneit 1989, 59): Folgen mehrere Zeilen in Groß- und Kleinbuchstaben, in denen keine oder kaum Ober- bzw. Unterlängen vorkommen, so entsteht zwischen diesen Zeilen optisch ein größerer Zwischenraum als bei Zeilen, bei denen die Unterlängen der vorhergehenden mit den Oberlängen der folgenden zusammentreffen (Bsp. 26a). Auch hier kann man sich nicht auf den automatischen Wert des Rechners verlassen und muß „von Hand“ nacharbeiten, indem die betreffende Zeile je nach Bedarf höher oder tiefer gestellt wird (Bsp. 26b).

Bsp.26a: Optischer Zeilenabstand, unausgeglichen (arithmetisch gleich)

Der arme Mann vom Haldenhof

Bsp.26b: Optischer Zeilenabstand, ausgeglichen, indem die mittlere Zeile um 1,5 Punkt nach oben gesetzt wurde

Der arme Mann vom Haldenhof

Etwas anders, nämlich offensichtlich als arithmetischen Wert, versteht Frick den *optischen Zeilenabstand*: „Der optische Zeilenabstand ist der Raum zwischen der Schriftlinie und der Mittellänge der nächsten Zeile“ (1997, 19). Er sollte im Lesetext etwa das Anderthalbfache der Mittellängenhöhe (x-Höhe) betragen (bei Überschriften allerdings weniger). Auch auf die Relation des Wortabstands zum Zeilenabstand geht Frick ein: beide sollten etwa im Verhältnis 1:2 stehen (ibid.).

5.3.2 Absatz- und Abschnittmarkierung

Die Lesbarkeit eines Textes hängt u. a. davon ab, wie weit und wie eindeutig dessen Tektonik durch typographische Mittel visualisiert ist. Dies ist bei den einzelnen, klar zu identifizierenden Bauelementen eines Textes (Titelzeile, Zwi-

schentitel, Vorspann, Zitat) in der Regel kein Problem. Etwas schwieriger wird es, wenn es sich um die kognitive Strukturierung des Haupttextes handelt: Wann wird ein *Absatz* gemacht, wo beginnt ein neuer *Abschnitt*? Worin besteht der Unterschied zwischen beiden? Handelt es sich um technisch-typographische und/oder tektonische Phänomene?

Die zuweilen anzutreffende textlinguistische Unterscheidung von Absatz und Abschnitt, verbunden mit der Vorschrift, zur Markierung von Absätzen Einzüge zu verwenden und zur Markierung von Abschnitten Leerzeilen, leuchtet zwar auf den ersten Blick ein, erweist sich aber bei näherer Betrachtung als nicht konsequent durchführbar, da der tektonische Aufbau von Texten und seine typographische Markierung textsortenspezifisch unterschiedlich strukturiert ist. Eine eindeutige Abgrenzung und eine darauf aufbauende Definition beider Begriffe scheint am ehesten noch für den Absatz möglich zu sein; schwieriger wird es mit dem Abschnitt. Zwar wird z. B. in den DIN-Normen 1442 und 5008 zwischen Abschnitt und Absatz unterschieden (vgl. Baxmann-Krafft/Herzog 1999, 249 u. 259f), als Gliederungsmittel jedoch werden „Abschnittsüberschriften“ aufgeführt (ibid. 249), während Leerzeilen laut DIN 5008 zur Abgrenzung von Absätzen dienen (vgl. Baxmann-Krafft/Herzog 1999, 259). Diese Regel, die einst für maschinengeschriebene Manuskripte und Typoskripte sinnvoll war, da sie dem Setzer eindeutige Hinweise auf Anfang und Ende eines Absatzes gab, wird nun nicht selten unreflektiert auch bei der autographischen Gestaltung von Druckvorlagen angewendet, was die optische Textkohäsion zerstört und das Textkontinuum unnötig in Einzelteile auflöst. Angebracht ist eine starke optische Gliederung durch Leerzeilen allenfalls bei didaktischen Werken; akzeptabel ist sie noch bei der ursprünglich durch die Schreibmaschine geprägten Handelskorrespondenz, für die DIN 5008 ja geschaffen worden war (vgl. auch *Hinweise für das Maschinenschreiben* in Duden 1991, 65–68).

Unter *Absatz* verstehe ich hier eine in der Regel mehrere Sätze umfassende, gedanklich eng zusammengehörende tektonische Einheit eines Textes, die typographisch als solche markiert ist, indem sie sich innerhalb des Satzspiegels deutlich durch Unterbrechung des linearen Zeilenverlaufs zu erkennen gibt. In wissenschaftlichen Abhandlungen können neben Absätzen und größeren Abschnitten, die in der Regel mit einer Zwischenüberschrift niedrigeren Grades versehen sind, im Haupttext weitere gedankliche Abschnitte vorkommen, die als solche typographisch anders zu markieren sind als der einfache Absatz. Diese Art von Abschnitten wird hier als „unbetitelte Abschnitte“ bezeichnet. Weiter wird *Abschnitt* als Oberbegriff für verschiedene tektonische Einheiten unterschiedlichen Komplexitätsgrades verwendet, angefangen vom übertitelten Teilkapitel bis zum Kapitel eines Werkes. So waren z. B. die Texte in mittelalterlichen Kodizes, die ja noch keine Kapiteileinteilung kannten, durch Initialen in Abschnitte gegliedert (vgl. Stolz 2003, 41).

Welche Möglichkeiten stellt das Repertoire der typographischen Mittel bereit, um Absätze und Abschnitte zu markieren? In den Registern älterer typographischer Lehrwerke wird man meist vergebens nach dem Stichwort *Abschnitt* suchen. Kommt es dennoch vor, dann finden sich Definitionen wie „eine Abteilung, ein Kapitel eines Werkes oder sonstigen Textes“ (Davidshofer/Zerbe 1961, 405). In der Regel wird in diesem Kontext als tektonisches Element nur der Absatz erwähnt³⁰ und die ihn betreffenden typographischen Gestaltungsmöglichkeiten wie das begriffsbildende Absetzen des Zeilenkontinuums (den Zeilenausgang), der Einzug der folgenden Zeile und die Leerzeile (s. u.) behandelt (z. B. Davidshofer/Zerbe 1961, 107; Kapr/Schiller 1977, 194f; Siemoneit 1989, 149; Gulbins/Kahrman 1993, 312; Rösner/Kroh 1996, 155f).

In neuerer typographischer Literatur wird teilweise (parallel zum linguistischen Sprachgebrauch?) zwischen Absatz und Abschnitt unterschieden (Willberg/Forssman 1997, 114–121; Lechner 2001),³¹ Nur Absätze behandeln nach der typographischen Tradition dann wieder Forssman/de Jong (2002, 141–144), die an mehreren Stellen ihres Handbuchs die Verwendung des *Abschnitt-* oder *Alineazeichens* (¶) zur Absatzmarkierung im fortlaufenden Text erwähnen (ibid. 191 u. 267). Dieses Zeichen, das schrifthistorisch in geschlossenen Kolumnen als Markierung verwendet wurde, folgt den gleichen Regeln wie der Einzug und steht somit immer am Anfang des Absatzes, nicht am Ende. Anstelle von Abschnitt sprechen die Verfasser von „Textpausen“ und empfehlen für diesen Zweck als „klassische Methode“ die Verwendung eines oder dreier Sterne als „Pausen-Zeichen“ (ibid. 190). Dadurch wird das bei Willberg/Forssman diskutierte Problem der Kennzeichnung von „unbetitelten Abschnitten“ am Beginn einer Kolumne oder am Seitenanfang vermieden (vgl. 1997, 114).

Zur eigentlichen Absatzmarkierung stehen mehrere typographische Mittel zur Verfügung. Eine in moderner mitteleuropäischer Typographie gern genutzte, ästhetisch befriedigende Lösung ist vor allem bei Blocksatz die deutliche *Ausgangszeile*. Diese ergibt sich jedoch nicht automatisch, sondern setzt oft einen großen Aufwand an Nachbereitung des Textes, ja sogar an mehrfacher sprachlicher Umformulierung voraus (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 108; als Beispiel sei hier die Absatzgestaltung von Tschichold 1928/1987 genannt).

Das am häufigsten genutzte Mittel ist der *Einzug* der ersten Zeile der neuen tektonischen Einheit. Dieser sollte deutlich ins Auge fallen, doch nicht unnötig Platz verschwenden – er sei denn Gestaltungselement expressiver Typographie; dann steht er nach bestimmten Proportionen (z. B. Goldener Schnitt) bewußt im Kontrast zur Zeilenlänge. Ein häufig anzutreffender Fehler beim DTP ist der zu geringe Einzug, vielleicht gar verbunden mit einer Leerzeile oder sonstigem größeren Zeilenzwischenraum. Als idealer Einzug gilt das *optische Geviert*, bei dem der Freiraum zwischen der Schriftlinie der vorhergehenden und der oberen Begrenzung der Mittelhöhe der folgenden Zeile optisch ein Quadrat ergibt. Am

Anfang eines Kapitels bzw. nach Zwischenüberschriften – und in all den Fällen, wo es klar ist, daß der folgende Textabsatz auf einer anderen Textebene steht – ist der Einzug funktional gesehen sinnlos und ästhetisch störend. Der visuelle Textzusammenhang wird gestört, wenn einem breiten Einzug ein kurzer Zeilenausgang vorausgeht. Daher gilt die typographische Regel, der Zeilenausgang habe in jedem Fall den Einzug zu decken (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 108).

Die *Leerzeile* (stets ohne Einzug des folgenden Textabsatzes) ist als Mittel zur Absatzmarkierung unter Typographen nicht unumstritten. So rät Siemoneit von ihrer Verwendung ab, da sie das Graubild des Satzes beeinträchtigt (vgl. 1989, 149); während z. B. Rehe selbst als Absatzmarkierung einen zusätzlichen Zeilenzwischenraum anwendet (1981, 56). Willberg/Forssman unterscheiden Absatz und Abschnitt (s. o.) dadurch, daß ersterer durch Einzug, letzterer durch eine Leerzeile kenntlich gemacht wird (vgl. 1997, 114f).

Außerdem geben Willberg/Forssman (1997, 120f) noch Beispiele für eine Reihe weiterer interessanter, z. T. unkonventioneller Markierungsweisen:³² *Ausrückung* (auch „hängender Einzug“ genannt) statt Einzug; *Reißverschluß-Einzug*, bei dem der neue Absatz in der nächsten Zeile an der Stelle beginnt, an der der vorige aufhört; *weiße Binnenfläche* statt neuer Zeile (z. B. ein 2–4 Cicero breiter Leerraum); *Initiale* (s. u.) statt neuer Zeile (z. B. ein fetter Groteskbuchstabe); Kombination von weißer Fläche und Initiale. Die drei letzten Alternativen ergeben einen nach außen geschlossenen (Willberg/Forssman sprechen von „Außenform der Kolumne“), in sich aber deutlich gegliederten Satzspiegel und bieten damit dem Auge des Lesers „optische Anker“ (Kroehl 1989, 208).

5.3.3 Initialen

Das Wort *Initiale* (auch: *das Initial*) stammt von lat. *initium* (Anfang, Beginn). Die Verwendung von Initialen geht bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. zurück, als man im Zusammenhang mit veränderten Rezeptionsbedingungen begann, Buchstaben am Anfang eines Buches, Kapitels oder einer Seite besonders hervorzu-

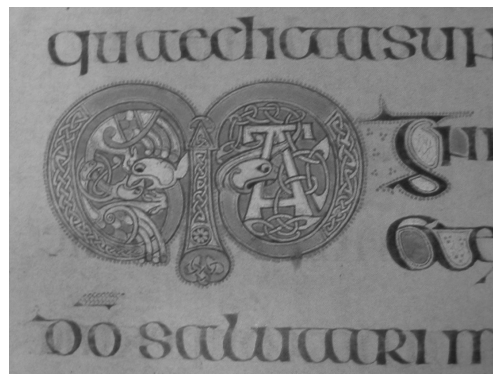


Abb. 53:
Initiale aus dem »Book of Kells«,
nach der Faksimile-Ausgabe
des Faksimile-Verlags Luzern
(STK-05)

heben und auszuschnücken. Solange die Texte in der Antike von Sklaven geschrieben und vorgelesen wurden, galt Literatur als etwas Gesprochenes oder Gehörtes. Erst als der Besitzer des Buches selbst der Leser war, wurde der Text zu einem optischen Phänomen, das u. U. repräsentativ gestaltet wurde (vgl. Stiebner/Urban 1983, 9f). Einen ersten Höhepunkt erlebten die Initialen im keltisch-germanischen Raum, wo sie als Illustration, Schmuck- und Auflockerungs-

① **B**uchstaben, die als Schmuckelement und bzw. oder als »optischer Anker« am Anfang eines Textes, einer Seite, eines Kapitels oder eines Zeitschriftenartikels verwendet werden, nennt man Initialen. Das Wort leitet sich her von lat. *initium*, der Anfang.

② **B**uchstaben, die als Schmuckelement und bzw. oder als »optischer Anker« am Anfang eines Textes, einer Seite, eines Kapitels oder eines Zeitschriftenartikels verwendet werden, nennt man Initialen. Das Wort leitet sich her von lat. *initium*, der Anfang.

③ *A*nfangsbuchstaben, die als Schmuckelement und bzw. oder als »optischer Anker« am Anfang eines Textes, einer Seite, eines Kapitels oder eines Zeitschriftenartikels verwendet werden, nennt man Initialen. Das Wort leitet sich her von lat. *initium*, der Anfang.

④ **B**uchstaben, die als Schmuckelement und bzw. oder als »optischer Anker« am Anfang eines Textes, einer Seite, eines Kapitels oder eines Zeitschriftenartikels verwendet werden, nennt man Initialen. Das Wort leitet sich her von lat. *initium*, der Anfang.

⑤ **B**UCHSTABEN, die als Schmuckelement und bzw. oder als »optischer Anker« am Anfang eines Textes, einer Seite, eines Kapitels oder eines Zeitschriftenartikels verwendet werden, nennt man Initialen. Das Wort leitet sich her von lat. *initium*, der Anfang.

Abb. 54: Nicht-professionelle und professionelle Verwendung von Initialen im DTP

element verwendet wurden (Abb. 53). Die Tendenz zur bildhaften Ausgestaltung der Initialbuchstaben führte zu einer immer stärkeren illustratorischen Funktion, bis schließlich ein Initialbuchstabe eine ganze Bilderzählung umfassen konnte wie z. B. in der Wenzelsbibel, einer von 1389 bis 1400 für den böhmischen König und römischen Kaiser Wenzel IV. hergestellten Bibelhandschrift in mittelhochdeutscher Sprache.³³ Natürlich mußte sich auch Gutenberg an die Konventionen halten und ließ, da er noch kein Vierfarben-Druckverfahren kannte, die Initialen für seine Bibeldrucke nachträglich von Hand einfügen.

Heute markieren Initialen vor allem in Büchern den Kapitelbeginn, wenn die einzelnen Kapitel keine Überschrift haben sowie den Beginn eines Artikels in Broschüren und Zeitschriften. Auch für die Markierung von Abschnittsbeginnen lassen sich Initialen einsetzen (vgl. Willberg/Forssman 1997, 118f); außerdem lockern sie als „optischer Anker“ einen wenig gegliederten Satzspiegel auf.

Unter typographischem Aspekt werden vier Typen von Initialen unterschieden: 1. Einfache Initiale, 2. Verzierte Initiale, 3. Illustrierte Initiale, 4. Kassetten-Initiale (vgl. Davidshofer/ Zerbe 1961, 53). DTP-Programme machen es dem Benutzer leicht, einen Textabsatz mit einer Initiale zu beginnen. In Frage kommt dabei in erster Linie die einfache Initiale. Doch zeigt sich hier oft das mangelnde Fachwissen und ungeschulte Auge des Laien. Nicht selten trifft man auf Fälle wie in Abb. 54 ①, bei dem die Initiale frei und etwas eingerückt im Raum schwebt. Bei der professionellen Gestaltung mit einer Initiale ist folgendes zu beachten:

1. Die Initiale muß mit der sie abschließenden Zeile Linie halten ②.
2. Die einfache Initiale muß sich optisch in den Satzspiegel einfügen, also meist etwas ausgerückt werden. Die Serifen stehen dann über ②.
3. Der Schriftcharakter der Initiale sollte mit der Grundschrift und dem Inhalt des Werkes übereinstimmen ②.
4. Bei Schreibschriften werden die auslaufenden Buchstabenteile noch stärker freigestellt ③, um eine optische Linie zu erhalten.
5. Initialen können auch einzeilig und mit einem Einzug stehen, der z. B. die Proportionen des *Goldenen Schnittes* aufweist ④ (→ Kap. 5.4.4).
6. Kassetten-Initialen als ausgefüllte Fläche lassen sich durch Tonflächen hinter dem (weißen) Buchstaben darstellen ⑤; ihr Abstand zum Text sollte ebenso groß sein wie der optische Zeilenzwischenraum. Es empfiehlt sich das mit der Initiale beginnende Wort in *echten* Kapitälchen weiterzuführen.

5.3.4 Die Satzart

Eine Vielzahl von Zeilen ergibt eine Spalte oder Kolumne. Sind alle Zeilen von gleicher Länge und schließen sie exakt untereinander ab, so spricht man von *Blocksatz* – ursprünglich „ausgeschlossener Satz“ genannt (Willberg/Forssman 1997, 90). Um die Jahrhundertwende verstand man unter Blocksatz eine

Gestaltungsmöglichkeit für sog. Akzidenzdrucksachen (Briefköpfe etc.). Dabei wurden die Zeilen ohne Rücksicht auf die Textmenge auf Blockform gebracht, was zu einer von Zeile zu Zeile wechselnden Grauwirkung führte.

Heute wird beim *Blocksatz* durch Variation des Wortabstandes (typographisch spricht man vom *Ausschließen*) und Trennungen am Zeilenende die Zeilenlänge konstant gehalten, so daß beim Lesen gleichlange Zeilenwechsel-Sakkaden möglich sind (→ Kap. 5.5.1.2). Der Nachteil liegt in der u. U. sprachspezifisch anfallenden häufigen Zahl von Trennungen, die den Leserhythmus behindern (vgl. Willberg/Forssman 1997, 90; Frick 1997, 44). Dies gilt besonders für Kinderbücher; hier sollten Trennungen unbedingt vermieden werden, um die Lesbarkeit des Textes für die noch ungeübte Adressatengruppe nicht unnötig zu erschweren. Luidl (1988) nennt diese Satzform „Erzählform“, da sie besonders für lange Texte geeignet ist.³⁴ Einige Typographen sind der Meinung, für Mengensatz sei unbedingt Blocksatz zu wählen (vgl. Frick 1997, 40).

Für kurze Zeilenbreiten (Spaltensatz) ist Blocksatz ungeeignet, da die Wortabstände proportional zu groß werden können und den horizontalen Textverlauf durch „vertikale Lichtschneisen“ oder „Gassen“ (Forssman/de Jong 2002, 140; vgl. Abb. 55) zerreißen, indem in mehreren aufeinanderfolgenden Zeilen Wortzwischenräume ganz oder teilweise übereinanderstehen. Deshalb sollte die Zeile durchschnittlich mindestens acht Wörter enthalten. Offensichtlich zur Vermeidung solcher „Gassen“ (en. *rivers-of-white*), wurde bei DTP-Software eine Möglichkeit programmiert, die Wortabstände (relativ) konstant zu halten, indem der Buchstabenabstand über die gesamte Zeile hin erweitert oder verringert wird. Diese erst durch den Rechner ermöglichte Option scheint bei einigen amerikanischen Textsorten schon zur Norm zu gehören. Im Deutschen nennt man diese Technik „erzwungener Blocksatz“ (vgl. Frick 1997, 41). Erzwungener Blocksatz wirkt sich wegen seines „Pseudosperreffekts“ ungünstig auf die Lesbarkeit aus. Er genügt daher nicht europäischen Qualitätsansprüchen und wird von Typographen sogar ausdrücklich „verboten“ (Willberg/Forssman 1997, 82) oder gilt als typographisch „nicht verantwortbar“ (Frick 1997, 41; Minoretti 1998, 70).

Neben Blocksatz finden sich alternativ zu diesem oder publikationskulturspezifisch bei bestimmten Textsorten Satzarten mit variabler Zeilenlänge. Es lassen sich unterscheiden:

1. *Linksbündiger Flattersatz*: Satzform, bei der sich kürzere und längere Zeilen innerhalb einer bestimmten Bandbreite abwechseln und ein harmonisches Ganzes ergeben. Dies macht ihn zur einzig sinnvollen Satzart bei kurzer Satzbreite. Linksbündiger Flattersatz findet sich in drei Ausführungs- bzw. Qualitätsstufen (vgl. Hochuli 1987, 31):

a) *Rauhsatz*, mit Trennungen auch kürzester Silben (vgl. Willberg/Forssman 1997, 90) und ungefähr gleicher Textmenge wie beim Blocksatz.³⁵ Dies ergibt in den meisten Fällen eine optisch zu kleine Flatterzone (vgl. Frick 1997, 43).

Ästhetisch ist der Rauhsatz unbefriedigend, da es häufig bei aufeinander folgenden Zeilen zur Bildung von „Treppen“ und „Bäuchen“ (Frick 1997, 44) oder zu blocksatzähnlichen Zeilengruppen kommt. Sinnvoll ist dieser Flattersatz bei Flugblättern und ähnlichen „Wegwerf-Drucksachen“ mit hohem Aktualitätsgrad, da er billiger herzustellen ist als die anderen Satzarten. Willberg/Forssman (1997, 90f) sprechen vom „programmierten Flattersatz“ und meinen damit einen Flattersatz ohne Korrekturen, mit u. U. den Lesefluß stark störenden Trennungen (z. B. abgekürzte Vornamen, Lebensdaten, freistehende Zwei- und Dreibuchstabenwörter u. ä.), wie er automatisch von der Software erzeugt wird.

b) *Korrigierter Rauhsatz*, mit möglichst wenigen, dann aber sinnvollen Trennungen. Um einen *dynamischen Zeilenfall* zu erhalten, ist auch beim DTP ein gut Teil Handarbeit vonnöten (vgl. Siemoneit 1989, 131 sowie Willberg/Forssman: „überarbeiteter Flattersatz“ (1997, 90f).

c) *Flattersatz ohne Worttrennungen* bei genügend großer Zeilenlänge und geeigneter Sprachstruktur. Nach Willberg/Forssman ist diese Art des Flattersatzes wegen der vielen zusammengesetzten Wörter und der dadurch entstehenden großen Unterschiede in den Zeilenlängen im Deutschen nicht einsetzbar (vgl. 1997, 90).

Florida Panthers raju tulokas

Los Angeles on ollut pian 30 vuotta olemainen osa Pohjois-Amerikan jääkiekkoliigaa, mutta silti tuntuu oudolta astella USA:n aurinkovyöhykkeellä NHL:n otteluun 35 asteen helteestä.

Miamin miljoonakaupungin pilvenpiirtäjien muodostama keskusta on ainakin muutama kauden ajan Florida Panthersin koti — Panthersin, joka on kotiutunut NHL:ään hyvin. Panthers on kaikkien aikojen paras tulokasjoukkue!

— Joukkueen uskottiin tulevan kannattavaksi kolmannella kaudella, mutta jo tämä kausi tuottaa plussaa. Kaiken päälle pääsy playoffiin on omissa käsissä, kertoo helsinkiläinen kykyjenetsijä **Matti Väisänen**.

Väisänen on tällä erää ainoa Panthersin suomalaisnimi. Joukkueen joitusjohtaja, entinen Philadelphian huippupelaaja **Bobby Clarke** vei Väisänen mukanaan Minnesotasta. Väisänenhän tuli tunnetuksi juonimalla Jari Kurrin aikoiinaan Edmontonin riveihin. Sen jälkeen Väisänen ehti toimia hetken Minnesota North Starsin kykyjenetsijänä.

— Minulla on kolmen vuoden sopimus Panthersin kanssa, Väisänen toteaa.

ennen runkosarjan loppua pudotuspeliivian alapuolella, mutta vain pisteen Islandersin perässä. Lopussa Panthers kohtaa kotonaan Quebecin ja Islandersin. Playoff on siis enemmän kuin lähellä. Taloudellisen menestyksen ovat jo taanneet lähes jatkuvasti loppuunmyydyt (14500 katsojaa) ottelut.

— Meillä on hyvä maali-vahti, jonka varaan valmentaja Roger Neilsonin on ollut hyvä rakentaa puolustusta, perustelee Bobby Clarke.

Suomalaiset hiihkuivat Teemulle

Kauppa lippulukulla on käynyt hyvin, koska Floridan itäranikko on talvikaudella täynnä pohjoisesta tulleita lomalaista. Kun Winnipeg vieraili Miamissa lokakuussa, tuli Lake Worthin suomalaisaluelta toistasataa katsojaa hurraamaan Teemu Selänteelle.

— Joku kertoi minulle, että Pohjois-Amerikan neljässä suuressa palloliigassa on ollut vuodesta 1960 yhteensä 65 tulokasjoukkuetta, eikä yksikään niistä ole voittanut avauskaudellaan edes yhtä montaa ottelua kuin on hävinnyt, kertoo Panthersin presidentiksi ja Clarken esimieheksi palkattu, Islandersin vastavassa tehtävässä neljään re-

Abb. 55:
»Gassenbildung« bei schmaler
Spaltenbreite (SFF-05)

2. *Rechtsbündiger Flattersatz* findet vor allem für Überschriften und Bildtexte in beschränkter Zeilenzahl Verwendung und bringt die Zuordnung zum rechts davon stehenden Element zum Ausdruck.

3. *Zentrierter Flattersatz* (Mittelachsensatz): Diese von Luidl „Zierform“ (1988, 79) und von Rösner/Kroh „Axialsatz“ (1996, 75) genannte Satzart ist vor allem für repräsentativ-dekorative Texte wie Buchtitel und Urkunden, aber auch für Überschriften in Verbindung mit Blocksatz beim Grundtext geeignet. Die nicht selten beim DTP zu beobachtende Verwendung von zentrierten Textelementen (z. B. Überschrift, Slogan, Bild) mit linksbündigem Flattersatz wirkt störend und unprofessionell, da meist nicht beachtet wurde, daß beim Flattersatz die rechte optische Abschlußlinie um einiges links von der rechnerischen Satzbreite liegt (s. u. Abb. 56). Konventionalisiert ist die Kombination von auf Mittelachse zentriertem Satz und linksbündigem Flattersatz beim Gedicht- (und Dramen-)Satz (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 163–165).

Der Flatterbereich soll im Normalfall etwa 1/5 bis 1/7 der Satzbreite betragen (vgl. Frick 1997, 43), ist aber abhängig von der Schriftgröße. Bei gleichbleibender Satzbreite erfordern größere Schriften eine größere Flatterzone, kleinere eine kleinere (ibid.). Frick nennt zehn häufige Fehler, die bei Flattersatz (d. h. programmiertem Flattersatz, Rauhsatz) auftreten: 1. Treppen (relativ regelmäßig zunehmende oder abnehmende Länge mehrerer aufeinanderfolgender Zeilen), 2. Bäuche (mehrere aufeinander folgende Zeilen, die eine runde Form bilden), 3. schlechte Trennungen, 4. alleinstehende Wörter am Zeilenende, 5. schlechter Rhythmus der Zeilenlänge mit „Pseudoblocksatzeffekt“, 6. Löcher am Flatterrand durch extrem kurze Zeilen, 7. zu kleiner Flattersatzbereich (der Trennungen erzwingt), 8. zu großer Flattersatzbereich (der einen unruhigen Zeilenrhythmus ergibt), 9. einen zu regelmäßigen Rhythmus in der Länge aufeinanderfolgender Zeilen, 10. sprachlich unlogische Zeilenbildungen (vgl. Frick 1997, 44–46). Dies zeigt, daß Qualitätssatz mit der Satzform *Flattersatz* nicht durch automatischen Zeilenumbruch erreicht werden kann, sondern sehr arbeitsaufwendig ist.

Auf die visuelle Lesbarkeit wirkt sich die Wahl von Blocksatz und linksbündigem Flattersatz kaum aus (Rehe 1981, 39), doch gilt linksbündiger Flattersatz als „sensible Satzart“ (Siemoneit 1989, 131), weil die Dynamik des Satzbildes durch ausreichenden Kontrast in der Länge der Zeilenausgänge gewahrt werden muß. Im Gegensatz zum ruhigen und statisch wirkenden Blocksatz erweckt Flattersatz bei nicht allzu großer Zeilenbreite den Eindruck von Modernität und Progressivität. Dies gilt allerdings weniger für den aus der Textverarbeitung übernommenen Flattersatz, bei dem die Zeilenbreite als Relikt aus der Schreibmaschinenära die ganze Seite umfaßt.

Eine zusehends häufiger auftretende Satzform ist *Formsatz* (vgl. Willberg/Forssman 1997, 89 – bei anderen *Formensatz* genannt und dem *Figurensatz* gleichgestellt: Gulbins/Kahrmann 1993, 323), da sie in vielen DTP-Programmen

automatisch erzeugt werden kann. Diese Satzart, die man auch *Konturensatz* nennt (so Gulbins/Kahrman 1993, 331 sowie Lechner 2001), da sie oft Bildkonturen folgt, kann als Sonderfall des Blocksatzes angesehen werden, da die Zeilenlänge durch den zur Verfügung stehenden freien Raum vorgeschrieben ist, was bei kurzen Zeilen Probleme mit den Wortzwischenräumen verursacht.

Eng verbunden mit zentriertem Satz und Flattersatz ist die Gestaltung des *Zeilenfalls* – besonders bei Titelsatz. Gestaltungsmaxime ist hier, „verschieden lange Zeilen in guten Proportionen nach guter Textlogik“ (Davidshofer/Zerbe 1961, 431; vgl. auch Frick 1997, 46) anzuordnen, doch kommt es nicht selten zum Konflikt zwischen sprachlich-inhaltlichem und ästhetisch-formalem Aspekt. In diesem Fall gilt: „Die Textlogik muß auf jeden Fall erstrebt werden“ (Davidshofer/Zerbe 1961, 217). Dabei wird nach der Regel verfahren: „Artikel, Präpositionen und Konjunktionen stehen auf der folgenden Zeile“ (Frick 1997, 46). Zu Gunsten von formalen Kriterien wird bei bestimmten Textsorten zuweilen von dieser Regel abgewichen (ibid.). Dabei tritt je nach Textsorte und Typographieart entweder der sprachlich-inhaltliche oder der ästhetisch-formale Aspekt mehr in den Vordergrund. Es lassen sich daher keine absoluten Regeln formulieren wie etwa: „Vorrang hat die semantisch sinnvolle Gliederung, die visuelle ist stets zweitrangig“. Bei einer „Typographie nach Sinnschritten“ (Willberg/Forssman 1997, 47) – in Fibeln, Bilderbüchern, Fremdsprachenlehrbüchern, aber auch in Bildlegenden etc. – folgt der Zeilenfall „nicht ästhetisch-formalen Gesichtspunkten, sondern der Struktur des Satzaufbaues“ (ibid.), z. B. bleiben dann Nominalphrasen mit allen Attributketten, Infinitivkonstruktionen, ja evt. ganze Nebensätze nach Möglichkeit zusammen. Eine solche Zeilengliederung kann nicht automatisch erzeugt werden, sondern muß vom Typographen vorgenommen werden. Beim Übersetzen gibt es hier mehr Spielraum, da gegebenenfalls unter mehreren möglichen Übersetzungen die zur Anwendung kommt, die sowohl eine inhaltlich sinnvolle als auch ästhetisch befriedigende Lösung darstellt.

5.4 Typographische Gestaltungsprinzipien

Jede professionelle Typographie beruht auf dem Beziehungsgeflecht von Kontrast, Balance, Proportion, Rhythmus, Harmonie, Bewegung und Einheitlichkeit (vgl. Turnbull/Baird 1975, 156–166). Hier sei auf jene typographischen Gestaltungsprinzipien näher eingegangen, durch die sich *typographisches Schreiben* (Laientypographie) und *professionelle typographische Gestaltung* (Graphikdesign) deutlich unterscheiden. Typographisch gestaltete Texte folgen in der Anordnung der Text- und Bildelemente entweder dem Prinzip der Symmetrie oder dem der Asymmetrie. Ein wichtiges Gestaltungsprinzip ist außerdem der Kontrast. Dies zeigt sich u. a. bei der Mischung unterschiedlicher Schriften und bei den Proportionen der Fläche bzw. dem Verhältnis zwischen Fläche und Satzspiegel.

5.4.1 Symmetrie und Asymmetrie

Ein typographisches Arrangement kann auf zwei verschiedene Arten durchgeführt werden. Bei der *symmetrischen Typographie* (oder *symmetrische Satzanzordnung*) gruppiert man die einzelnen Textelemente unter Berücksichtigung der Balancelinie symmetrisch um eine vertikale Mittelachse – man spricht deshalb auch von axialer Typographie. Bei *asymmetrischer Typographie* sind die einzelnen Layoutelemente in einem ausgewogenen, harmonischen Verhältnis um den Balancepunkt platziert (vgl. Hallberg 1969, 35ff).

An sich ist die asymmetrische Form die ältere, „natürlichere“,³⁶ da das Erreichen von Symmetrie bestimmte technische Voraussetzungen fordert, die bei der handschriftlichen Buchproduktion und bei der Schreibmaschine nicht gegeben waren. Heute wirkt jedoch die durch Gutenbergs Satztechnik ermöglichte symmetrische Anordnung traditioneller. Sie wird vor allem für festliche und repräsentative Texte wie Buchtitel, Urkunden, Einladungen, Programme etc. verwendet. Spannung und Harmonie erreicht man dabei durch eine sorgfältige Abstimmung der Schriftgrade aufeinander, durch eine durchdachte Variation im Zeilenverlauf (dynamischer Zeilenfall) und bei der Verteilung der Zwischenräume (z. B. nach den Proportionen des Goldenen Schnitts) sowie durch Ausnutzung von Form- und Stärkekontrast. Hinzu tritt die unbedruckte Fläche des Papiers als wichtiges Gestaltungselement. Letztere spielt allerdings bei der asymmetrischen Symmetrie eine noch wichtigere Rolle: „Die Asymmetrie der Gestaltung führt von selbst dazu, daß der weiße Untergrund aktiv an der Form beteiligt ist“ (Tschichold 1928/1987, 72).

Asymmetrische Typographie stützt sich bewußt auf das Prinzip der Unregelmäßigkeit bei harmonischer und proportioneller Balance. Tschichold lehnt axiale Anordnung von Textelementen ab, denn „[d]ie Asymmetrie ist der rhythmische Ausdruck funktioneller Gestaltung“ (Tschichold 1928/1987, 69; im Original gesperrt). Daher macht er diese (neben der Grotesk) zur Grundlage seiner Neuen Typographie: „Weiterhin macht das Prinzip der asymmetrischen Gestaltung die Neue Typographie unbegrenzt abwand elbar. Sie entspricht auch hierin der Vielfältigkeit des modernen Lebens, ganz im Gegensatz zu der einfältigen Mittelachsendgruppierung ...“ (ibid.).

Die Neigung zur Asymmetrie läßt sich in der typographischen Gestaltung in Mitteleuropa, besonders in der Schweiz (vgl. Turttschi 1999a), immer noch feststellen. Die asymmetrische Form wirkt dynamischer, progressiver – erfordert aber ein gutes Formgefühl, das meist erst Resultat langjähriger Trainings ist.

Symmetrischen Arrangements werden vor allem die Attribute festlich, diskret, traditionell, ernst, ruhig und konservativ zugeschrieben, während Arrangements mit asymmetrischer Anordnung der Textblöcke eher als zeitgemäß, auffällig, modern, interessant, spannend und progressiv gelten.

Ein Zeichen von Laientypographie ist die technische Verbindung von symmetrischem und asymmetrischem Prinzip, die durch unreflektiertes Aktivieren von Software-Optionen entsteht. So werden im DTP z. B. häufig Titelzeilen auf Mittelachse und Textblöcke im (linksbündigen) Flattersatz miteinander kombiniert, ohne daran zu denken, daß der optische Rand rechts nicht mit dem durch die Zeilenbreite gegebenen Spaltenrand zusammenfällt, sondern weiter links liegt (Abb. 56). Unter Typographen gilt asymmetrische Plazierung von in sich symmetrischen Elementen als schwierige Aufgabe: „Die Gestaltung mit Mittelachsensatz ist sehr anspruchsvoll – für Laien fast nicht zu bewältigen. Mittelachsensatz, kombiniert mit linksbündigem Text oder asymmetrisch angeordnetem Bild – eine Knacknuß selbst für Könner“ (Turtschi 1999a, 96). Da ohnehin beim Format DIN-A4 einspaltiger Flattersatz mit voller Satzbreite zu sehr an die Schreibmaschine erinnert, ist Blocksatz in diesem Fall die optimalere Lösung.

**HALUATTEKO KEHITTÄÄ
YRITYKSENNE TOIMINTAA JA SÄÄSTÄÄ
SAMALLA RAHAA ?**

Tyytyväiset asiakkaat, kannattava liiketoiminta,
innostunut ja motivoitunut henkilöstö
takaavat yrityksen menestyksen.

<p style="text-align: center;">LAATU ON MENESTYSTEKIJÄ TULEVAISUUDESSA</p> <p>Asiakkaat muodostavat mielikuvan yrityksestä sen tuotteiden ja palvelujen laadun perusteella. Yritys saavuttaa selvän kilpailuedun, kun tuotteiden ja palvelujen laatu ylittää asiakkaan odotukset. Selkeät laatuvaatimukset parantavat henkilöstön työpanosta ja viihtyvyyttä.</p> <p style="text-align: center;">LOGISTIKAN HALLINTA PARANTAA KANNATTAVUUTTA</p> <p>Oikeat alihankkija- ja toimittajavalinnat säästävät ostokustannuksia ja takaavat samalla oikea-aikaiset toimitukset asiakkaille.</p>	<p style="text-align: center;">HUOLENPITO YMPÄRISTÖSTÄ VARMISTAA JÄTKUVUUDEN</p> <p>Ympäristön huomioon ottaminen on yhä tärkeämpää. Materiaalivalinnoilla, usioikäytöllä, kierrätyksellä ja energian säästämällä on mahdollista vaikuttaa niin luonnonvarojen säilymiseen kuin jätteenratkaisemiseenkin.</p> <p>Yrityksen on otettava ympäristöasioiden hallinta osaksi jokapäiväistä toimintaansa, jotta se täyttäisi asiakkaiden ja lainsäädännön lisääntyneet vaatimukset.</p> <p>Ympäristöystävällinen yritysokuva on tänä päivänä myös kansainvälisen arvostuksen edellytys.</p>
--	---

Abb. 56:
Arithmetische Mittelachse
und linksbündiger Flattersatz – die gestrichelten
Linien zeigen die arithmetische
Spaltenbreite und Mittelachse,
die durchgehenden Linien
zeigen die optische.
(SFF-06)

5.4.2 Kontrast

Die Wirkung des Textbildes und der Gesamteindruck des Layouts leiten sich zu einem wesentlichen Teil vom *Kontrast* her, in dem die eingesetzten typographischen Mittel zueinander stehen (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 251ff; Hallberg 1968, 55ff; Turnbull/Baird 1975, 156–161; Loiri/Juholin 1998, 46ff). Ausreichender Kontrast verleiht dem Publikaat Individualität und Aufmerksamkeitswert: „Das Bedruckte muß in einem Spannungsverhältnis zum Unbedruckten stehen, und die Spannung entsteht durch Kontraste. Werte, kombiniert mit gleichen Werten, ergeben langweilige Einförmigkeit“ (Ruder 1967, 112). Dabei gilt es (besonders im Akzidenzsatz), „die Ursprünglichkeit der Gegensätze durch die richtige Dosierung aufeinander abzustimmen und durch zweckvolle Anwendung zur Harmonie zu verbinden“ (Davidshofer/Zerbe 1961, 252). Als Wirkungselemente kombiniert man Kräftiges mit Zartem, Großes mit Kleinem, Ruhiges mit Bewegtem, Positives mit Negativem und Schmückendes mit Einfachem, wobei die Hauptregel gilt, daß nicht mehr als drei Wirkungselemente gleichzeitig ins Blickfeld gerückt werden, da sonst die Gefahr der Zersplitterung besteht (ibid. 252f). Beim typographischen Gestalten werden folgende Kontrastarten unterschieden (Beispiele Abb. 57):

1. *Formenkontrast*: Versalien im Normalschnitt vs. Kleinbuchstaben in Kursiv oder Schreibschrift; normaler vs. enger oder breitlaufender Schriftschnitt; Bild mit Geraden vs. Bild mit geschwungenen Konturen etc.
2. *Stärkenkontrast*: magerer oder normaler vs. fetter Schriftschnitt; weiße Papieroberfläche vs. Grauwirkung des Satzspiegels; helles Bild vs. dunkles Bild.

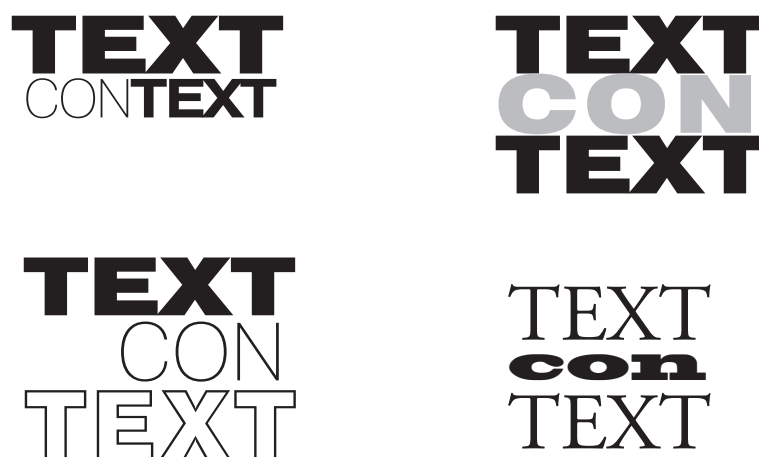


Abb. 57: Beispiele für Größen-, Stärken-, Farb- und Formenkontrast

3. *Größenkontrast*: großer vs. kleiner Schriftgrad; großflächige vs. kleinflächige Abbildung; lange vs. kurze Zeile (dynamischer Zeilenfall).
4. *Farbkontrast*: bunte Farbe vs. Schwarz; bunte Farbe vs. einer Komplementärfarbe; dunkles Bild vs. Grauwirkung des Textes; Weiße Papieroberfläche vs. Grauwirkung des Textes.
5. *Flächenkontrast*: Proportionen von Papierformat, Satzspiegel, einzelnen Textgruppen und den Freiräumen (Rändern etc.).
6. *Anordnungskontrast*: horizontale Anordnung vs. vertikaler Anordnung (besonders bei asymmetrischer Typographie wichtig).

Es dürfte einzusehen sein, daß die Beherrschung dieses Repertoires ein geschultes Auge und mehrjährige Erfahrung im Gestalten voraussetzt.

5.4.3 Schriftmischen

Auch die gleichzeitige Verwendung unterschiedlicher Schriften in einem Publikat setzt Erfahrung und Formgefühl voraus – ist also Sache von Berufstypographen (vgl. Willberg 2001, 91). Dabei werden zwei Fälle unterschieden: Solange verschiedene Schriften einer Schriftfamilie oder Schriftsippe zur Hervorhebung von Zeichengruppen oder Textteilen verwendet werden, spricht man vom *Auszeichnen*. Um *Schriftmischen* handelt es sich strenggenommen erst dann, wenn verschiedene Schriftarten im gleichen Text zum Einsatz kommen.

Eine stilistisch einwandfreie Mischung besteht nach traditioneller typographischer Auffassung aus Schriften mit *gleichem Duktus*, aber *Kontrast in der Anmutung* (Abb. 58; vgl. Luidl 1988, 77 sowie Stiebner/Leonhardt 1985, 131f). Davidshofer/Zerbe halten Schriftmischen stets für problematisch, da es der Mode unterworfen sei; es eigne sich daher nur für Drucksachen mit kurzer Lebensdauer (vgl. 1963, 224). Für langlebige Druckerzeugnisse empfehlen die Verfasser, lieber mit verschiedenen Schnitten der gleichen Schriftfamilie zu arbeiten.

Die Mischung von Schriften der gleichen Klasse setzt klare Unterschiede voraus. Der Hauptgrund, warum Schriften der gleichen oder ähnlicher Klassen (wie z. B. *Times* und *Garamond*) nicht gemischt werden sollten, ist der zu geringe Formenkontrast: „Meist ist es so, daß geringfügige Unterschiede zweier Schriften peinlich wirken, das Auge will entweder eine völlige Übereinstimmung oder klar erkennbare Gegensätze“ (Kapt/Schiller 1977, 114). Unproblematisch ist das Mischen verschiedener Mitglieder von Schriftsippem, da hier bei gleichem Duktus ein ausreichender Kontrast besteht.

Die Forderung nach gleichem Duktus der miteinander auftretenden Schriften wird von heutigen Typographen allerdings nicht mehr streng gehandhabt, so daß ohne weiteres z. B. Mischungen aus serifennormalen Antiquaschriften (für Mengensatz) und Groteskschriften (für Überschriften etc.) akzeptabel erscheinen (vgl. Frick 1997, 54f sowie Willberg 2001, 95). Als Orientierungshilfe dient die

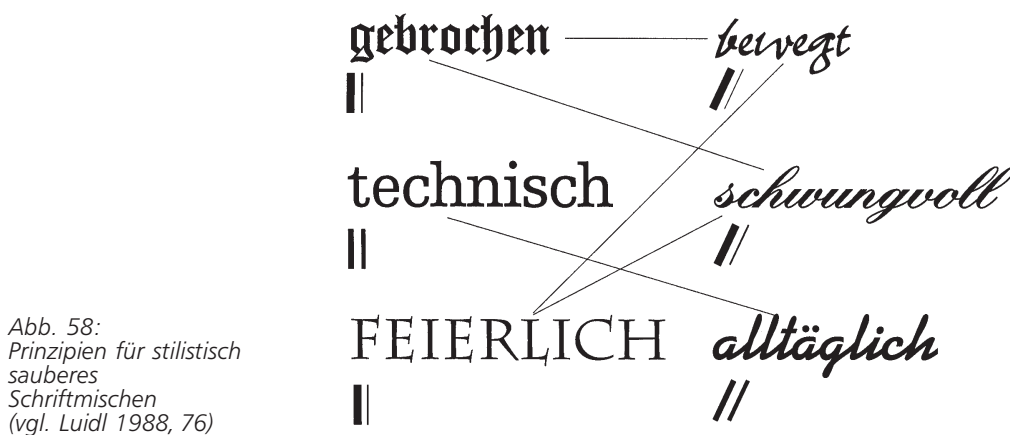


Abb. 58:
Prinzipien für stilistisch
sauberes
Schriftmischen
(vgl. Luidl 1988, 76)

Schriftgröße der betreffenden Texte: „Je größer der Unterschied der Schriftgrade ist, desto unwichtiger werden die Stilfragen; bei ähnlichen Schriftgraden sind sie besonders heikel“ (Willberg/Forssman 1997, 128).

5.4.4 Proportionen: DIN und Goldener Schnitt

Bei der Normung der heutigen europäischen Papierformate wurde auf das seit altersher in Kunst und Architektur angewandte aufgerichtete Diagonal-Dreieck zurückgegriffen (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 204f). In diesem ergibt die Diagonale des Quadrats über der halben Grundlinie die Höhe des Diagonal-Dreiecks. Halbe Grundlinie und Höhe weisen dann das Verhältnis $1:\sqrt{2}$ auf. Der deutsche Physiker Georg Christoph Lichtenberg bezeichnete bereits 1796 dieses Proportionalgesetz als das brauchbarste und schönste (ibid.). Der Vorteil dieses Proportionalgesetzes liegt darin, daß das nächst kleinere Format sich ohne Verlust durch Halbierung bzw. das nächst größere durch Verdopplung ableiten läßt. Beim Ausgangsformat DIN A0 wurde diese Formel auf 1 m^2 Papierfläche angewendet. Alle weiteren Formate wurden durch Halbierung davon abgeleitet. Die A-Reihe dient vor allem für Bogen- und Blattformate. Das Format DIN A4 dürfte eines der am häufigsten benutzten Formate sein (Bücher, Briefbogen, Prospekte etc.), für die meisten Drucker-Geräte ist es im europäischen Raum die Norm. Die B-Reihe besteht aus zusätzlichen Formaten, von denen besonders B5 ($176 \times 250\text{ mm}$) ein beliebtes und brauchbares Buchformat ist. Die C-Reihe umfaßt die Formate für passende Hüllen und Mappen zur A-Reihe (Abb. 59). Außerdem existiert eine seltener gebrauchte und hier nicht aufgeführte D-Reihe.

Im angloamerikanischen Raum ist das Standardformat für Korrespondenz und weitere Drucksachen das *Letterformat* ($8,5 \times 11\text{ Zoll} = 21,59 \times 27,94\text{ cm}$). Damit ist das Letterformat einerseits etwas breiter, andererseits aber auch etwas kürzer als DIN A4 ($21 \times 29,7\text{ cm}$). Da das Letterformat bei den meisten Text-

verarbeitungs- und DTP-Programmen als Default erscheint, muß für europäische Verhältnisse an seiner Stelle DIN A4 eingestellt werden.

Offensichtlich der Natur abgeschaut (z. B. vom Hahnenfußblatt, Schachtelhalm und Eichenblatt), kommt der *Goldene Schnitt* seit jeher in Kunst und Architektur zur Anwendung. Die Beispiele reichen vom Altertum (Platon *Timaios*, Kap. 7; Parthenon in Athen, alte Petersbasilika in Rom) bis zu Le Corbusier und seinem Modulor, der den Menschen in engste Beziehung zum Goldenen Schnitt setzt (sämtliche Beispiele bei Hagenmaier 1990).

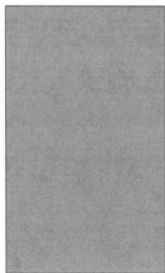
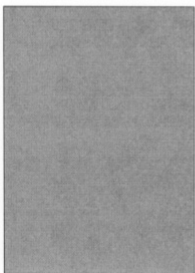
Der Goldene Schnitt ist ein Gesetz zur Gewinnung harmonischer Proportionen. Er beruht auf der Teilung der Linie in zwei ungleiche Teile, von denen sich der kleinere Teil zum größeren verhält wie der größere zur Summe der Teile, also der ganzen Linie: $a : b = b : (a + b)$ (vgl. Hagenmaier 1990: „Harmoniegesetz“). Im Bereich der natürlichen Zahlen entspricht dem – abgesehen von der ersten Gruppe – die sogenannte Fibonacci-Reihe (benannt nach dem italienischen Renaissance-Mathematiker Leonardo von Pisa), bei der jede Zahl die Summe ihrer beiden unmittelbaren Vorgängerinnen ist: $1+1=2$, $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, $5+8=13$, $8+13=21$, $13+21=34$, $21+34=55$ usw. Je höher man in der Reihe fortschreitet, desto genauer nähert sich das Verhältnis zweier benachbarter Zahlen der Verhältniszahl 0,618 des Goldenen Schnittes an (vgl. Graber 1998, 6.11).

Format Klasse	Benennung	DIN-A-Reihe	DIN-B-Reihe	DIN-C-Reihe
0	Vierfachbogen	841 x 1189 mm	1000 x 1414 mm	917 x 1297 mm
1	Doppelbogen	594 x 841 mm	707 x 1000 mm	648 x 917 mm
2	Bogen	420 x 594 mm	500 x 707 mm	458 x 648 mm
3	Halbbogen	297 x 420 mm	353 x 500 mm	324 x 458 mm
4	Viertelbogen	210 x 297 mm	250 x 353 mm	229 x 324 mm
5	Achtelbogen	148 x 210 mm	176 x 250 mm	162 x 229 mm
6	Halbblatt	105 x 148 mm	125 x 176 mm	114 x 162 mm
7	Viertelblatt	74 x 105 mm	88 x 125 mm	81 x 114 mm
8	Achtelblatt	52 x 74 mm	62 x 88 mm	57 x 81 mm

Abb. 59:
Die A-, B- und C-Reihe der DIN-Formate

In der Typographie finden sich eine Reihe von Anwendungsmöglichkeiten für den Goldenen Schnitt. Als erstes wären die Seitenproportionen des Papiers zu nennen (Beispiele sind oft bei Buchformaten zu finden); dann das Verhältnis der Ränder zueinander (oben : unten); das Verhältnis von Satzspiegel und Papierfläche; außerdem können die Schriftgrößen für Textteile verschiedenen Grades nach dem Goldenen Schnitt aufeinander abgestimmt werden; die Stärke von zusammengesetzten Schmuck- und Umrangungslinien, bei ersteren auch die Länge, stellt eine weitere Anwendungsmöglichkeit dar; und schließlich sorgt der Goldene Schnitt beim kalligraphischen Schreiben für harmonische Proportionen, wenn das Verhältnis von Mittellänge zu Ober-/Untertlänge 5 : 3 beträgt.

Anhand der Liste mit Verhältniszahlen in Abb. 60 lassen sich für jede beliebige Maßeinheit die Werte für den Goldenen Schnitt ermitteln – natürlich kann bei Bedarf etwas auf- oder abgerundet werden, zum Beispiel eine Hauptüberschrift in 16 Punkt, der Grundtext dazu in 10 Punkt.

1. Seitenverhältnis bei Papierformaten				
1.1. Goldener Schnitt (3:5)		1.2. DIN A9, Originalgröße ($1:\sqrt{2}$)		
				
2. Verhältniszahlen in mm, cm, dm etc.				
1 : 0,6	21 : 13,0	41 : 25,3	61 : 37,7	81 : 50,1
2 : 1,2	22 : 13,6	42 : 26,0	62 : 38,3	82 : 50,7
3 : 1,9	23 : 14,2	43 : 26,6	63 : 38,9	83 : 51,3
4 : 2,5	24 : 14,8	44 : 27,2	64 : 39,6	84 : 51,9
5 : 3,1	25 : 15,5	45 : 27,8	65 : 40,2	85 : 52,5
6 : 3,7	26 : 16,1	46 : 28,4	66 : 40,8	86 : 53,2
7 : 4,3	27 : 16,7	47 : 29,0	67 : 41,4	87 : 53,8
8 : 4,9	28 : 17,3	48 : 29,7	68 : 42,0	88 : 54,4
9 : 5,6	29 : 17,9	49 : 30,3	69 : 42,6	89 : 55,0
10 : 6,2	30 : 18,5	50 : 30,9	70 : 43,3	90 : 55,6
11 : 6,8	31 : 19,2	51 : 31,5	71 : 43,9	91 : 56,2
12 : 7,4	32 : 19,8	52 : 32,1	72 : 44,5	92 : 56,9
13 : 8,0	33 : 20,4	53 : 32,8	73 : 45,1	93 : 57,5
14 : 8,7	34 : 21,0	54 : 33,4	74 : 45,7	94 : 58,1
15 : 9,3	35 : 21,6	55 : 34,0	75 : 46,4	95 : 58,7
16 : 9,9	36 : 22,2	56 : 34,6	76 : 47,0	96 : 59,3
17 : 10,5	37 : 22,9	57 : 35,2	77 : 47,6	97 : 59,9
18 : 11,1	38 : 23,5	58 : 35,8	78 : 48,2	98 : 60,6
19 : 11,7	39 : 24,1	59 : 36,5	79 : 48,8	99 : 61,2
20 : 12,4	40 : 24,7	60 : 37,1	80 : 49,4	100 : 61,8

(Quelle: Hagenmaier 1990, 39)

Abb. 60:
Der Goldene Schnitt
und seine
Verhältniszahlen

5.4.5 Satzspiegelkonstruktionen

Als Satzspiegel bezeichnet man den im Layout vorgesehenen Bereich für Text und Abbildungen, der sich für den Leser als einheitlich graue Fläche vom Untergrund (Papier, Bildschirm) abhebt. Zum Satzspiegel gehören neben dem eigentlichen Text auch metatextuelle Elemente wie der *lebende Kolumnentitel* (in der alten fachsprachlichen Bedeutung; → Kap. 3.2.5, Abb. 13), der optisch ins Gewicht fällt, weil er neben der Seitenziffer (*Pagina*) kurze Texte enthält, die sich je nach Inhalt mehr oder weniger häufig wechselnd auf das Werk, den Autor, den Artikel oder (wie bei Lexika und Wörterbüchern) die betreffende Seite beziehen, evt. mit einer Linie vom folgenden Text abgegrenzt.

Nicht zum Satzspiegel gehört der *tote Kolumnentitel*, d. h. nur die Seitenziffer, die optisch kein Gewicht hat. Ebenfalls nicht dazu gehören die *Marginalien* und die *Bogensignatur* mit drucktechnischen Angaben. Weisen Buchseite und Satzspiegel die gleiche Proportion auf, entsteht ein *harmonischer Satzspiegel*.

Fachleute unterscheiden *konventionellen* und *unkonventionellen* Satzspiegel. Der konventionelle Satzspiegel ist symmetrisch und folgt bestimmten Proportionsgesetzen, z. B. nach der *Villardischen Figur*³⁷ (Abb. 61 sowie 62 unten), dem *Goldenen Schnitt* (s. o.) oder der *Neunerteilung* (Abb. 62 oben). Der Satzspiegel kann aber auch asymmetrisch, frei bestimmt werden oder einem **Gestaltungsraster* folgen. Die in typographischer Literatur zu findenden Satzspiegelkonstruktionen (z.T. falsch benannt) beziehen sich in erster Linie auf belletristische Werke. Wegen der breiten Ränder sind sie für Sachbücher, technische Dokumentation und Zeitschriften meist ungeeignet.

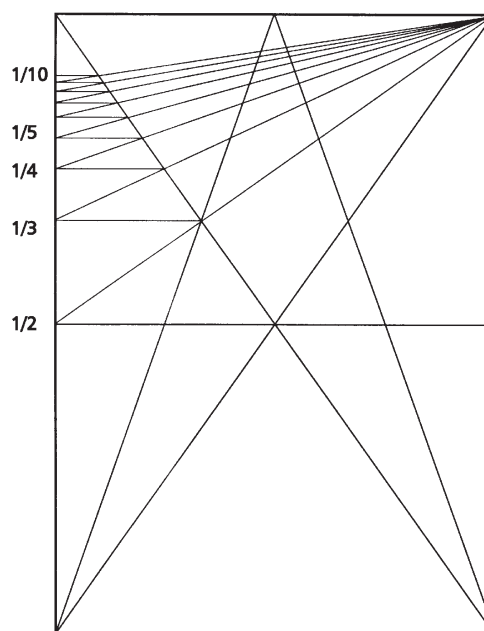


Abb. 61:
Villardische Figur
(nach Kapr/Schiller 1977, 34, Abb. 34.4)

Zur Konstruktion des Satzspiegels gibt es mehrere Möglichkeiten, von denen hier nur zwei dargestellt sind: die *Neunerteilung* (Luidl 1988, 92f³⁸) und die Konstruktion mit Hilfe der Doppelseiten- sowie Seitendiagonalen.

Bei der Neunerteilung werden Papierbreite und -höhe jeweils in neun Teile geteilt, was insgesamt 81 Felder ergibt. Eine Feldbreite wird für den inneren Rand genommen, zwei für den äußeren, die restlichen 6 Feldbreiten ergeben die Satzbreite. Eine Feldhöhe ergibt den oberen Rand, zwei den unteren etc.

Die Diagonalkonstruktion nutzt den *Villardschen Teilungskanon* im Teilungsverhältnis 1:2, der eine Strecke so teilt, daß der eine Teil die Hälfte des anderen ausmacht (also $\frac{1}{3}$ und $\frac{2}{3}$). Diese von dem holländischen Typographen *van de Graaf* stammende Konstruktion wurde von *Jan Tschichold* für die Buchtypographie viel benutzt (und wird daher oft ihm zugeschrieben). Sie ergibt einen Satzspiegel, der im Prinzip ebenfalls auf der Neunerteilung beruht und die folgenden Werte aufweist: Innenrand („Bund“) $\frac{1}{9}$ der Seitenbreite, Außenrand $\frac{2}{9}$, Satzbreite $\frac{6}{9}$, Oberer Rand („Kopf“) ebenfalls $\frac{1}{9}$, unterer Rand („Fuß“) $\frac{2}{9}$.

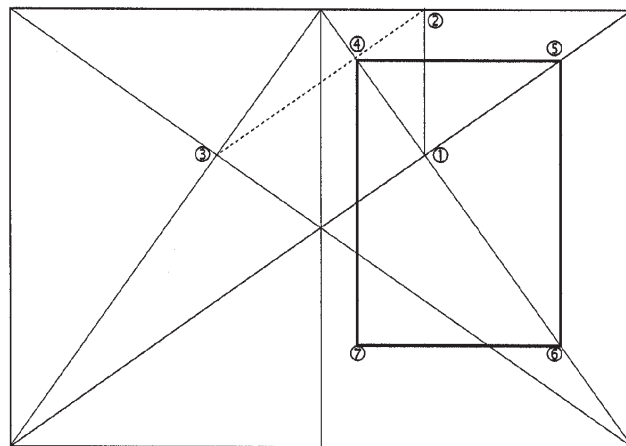
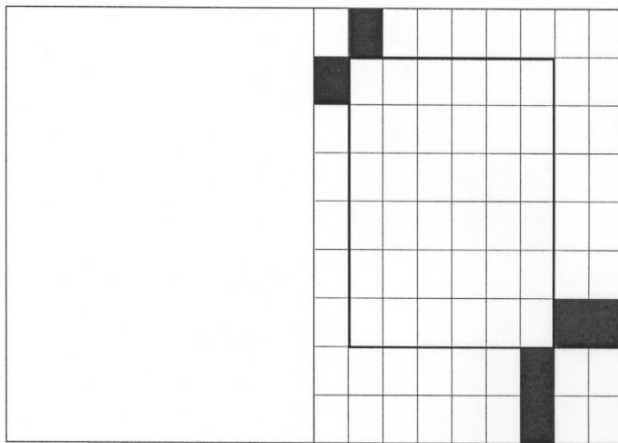


Abb. 62:
Satzspiegelkonstruktion einer
Doppelseite nach
der Neunerteilung (oben)
und unter Verwendung
der Villardschen Figur (unten)

und Satzhöhe $\frac{6}{9}$ der Seitenhöhe. Der Satzspiegel für die linke Seite wird natürlich symmetrisch dazu konstruiert.

Bei der Konstruktion wird folgendermaßen vorgegangen (Abb. 62 unten): Zuerst zeichnet man die beiden Diagonalen der Doppelseite, dann von der Mitte oben ausgehend die Diagonalen der beiden Einzelseiten (damit hat man übrigens eine Hilfskonstruktion, mit der weniger splendide oder noch splendidere Satzspiegel konstruiert werden können, indem man Punkt ④ der Abbildung auf der Seitendiagonalen nach oben bzw. nach unten wandern läßt). Vom rechten Schnittpunkt ① geht es dann nach oben ②. Von dort zum linken Schnittpunkt ③. Wo sich diese Strecke mit der rechten Seitendiagonale schneidet, beginnt die linke obere Ecke ④ des Satzspiegels. Jetzt muß nur noch die rechte obere Ecke auf der Doppelseiten-Diagonale ⑤ und die rechte untere Ecke auf der Seitendiagonale ⑥ ergänzt werden, dann ergibt sich die linke untere Ecke ⑦ automatisch (vgl. Luidl 1988, 92f).

5.5 Lesbarkeit – ein typographisches Ereignis

Wir lesen auf zweierlei Weise: ein neues und unbekanntes Wort sucht man sich Buchstab für Buchstab zusammen; aber ein geläufiges und bekanntes Wort wird auf einen Blick erfaßt, unabhängig von den Buchstaben, aus denen es zusammengesetzt ist. Das Bild des Wortes gewinnt für uns einen ideographischen Wert.

Ferdinand de Saussure (1931/1967, 40)

Die visuelle Lesbarkeit³⁹ eines Textes wird unter dem Aspekt der Überflutung mit Erzeugnissen der Printmedien und dem immens anwachsenden Informationsangebot im Internet/WWW neben der sprachlichen Lesbarkeit von immer größerer Wichtigkeit, da sie u. U. darüber entscheidet, ob der Adressat den Rezeptionsvorgang aufnimmt oder den Text achtlos beiseitelegt bzw. übergeht. Allerdings führen Lese-Erfahrung und Lese-Motivation (oder Lesezwang wie z. B. vor Prüfungen) auch bei schlechter visueller Lesbarkeit zur Rezeption (vgl. Willberg/Forssman 1997, 81). Zur Lesbarkeit sind eine Flut von Literatur und eine große Zahl qualitativ sehr unterschiedlicher Untersuchungen entstanden (aufgeführt bei Laarni 2001), die z. B. in den Layoutanweisungen für akademische Publikationen ihren unmittelbaren Niederschlag fanden. Die zugrundeliegenden Tests und Versuche konzentrieren sich in der Regel auf Einzelphänomene wie die Schriftgröße, den Schriftcharakter, den Figurensatz, die Zeilenlänge und den Zeilenabstand. Da aber visuelle Lesbarkeit von einer ganzen Reihe aufeinander abgestimmter Größen abhängt und nicht einfach die Summe optimaler Einzelwerte bildet (vgl. Laarni 2001, 148), ist die Aussagekraft solcher Untersuchungen begrenzt. Zudem wird so gut wie nie der lesemotivierende Einfluß der

ästhetischen Textgestaltung berücksichtigt. Außerdem ist zu vermuten, daß die mechanische Erhöhung der Lesegeschwindigkeit nicht unbedingt dem kognitiven Verstehen des Gelesenen dient: „Es ist ein lächerlicher Irrtum, daß man schneller lesen lernen könne. Es sei denn, man denkt nicht dabei.“ (Tschichold 1960, 16)

5.5.1 Der psychophysiologische Leseprozeß

Die optische Präsentation des Textes verläuft selten mit dem semantisch-inhaltlichen Aufbau parallel: die zur Verfügung stehende Fläche bedingt die Aufteilung des Textes in Blöcken und Zeilen, wobei syntaktisch und semantisch Zusammengehörendes getrennt werden muß.⁴⁰ Dabei gilt es, die visuelle Präsentation sowohl auf die sprachliche Struktur als auch auf die Funktionsweise des Gehirns optimal abzustimmen.

5.5.1.1 Sakkaden und Fixationen

Beim Lesen (besonders beim *linearen Lesen*) tasten die Augen nach unserem subjektiven Empfinden mit gleichmäßiger Geschwindigkeit, tatsächlich aber in ruckartigen Bewegungen die Zeile ab, *Sakkaden* (auch: „Saccaden“), „Blicksprünge“ (Pöppel 2000, 12ff) oder „Augensprünge“ (Wendt 1992, 272) genannt. Diese dauern zwischen 20 und 60 Millisekunden (Grüsser 1994, 192).⁴¹ Mit mehr oder weniger regelmäßigen Abständen verweilt das Auge und nimmt Information auf (Abb. 63). Diese Perioden, *Fixationen* genannt, dauern zwischen 180 und 500 Millisekunden (Grüsser 1994, 192).⁴²

Über die Menge der Buchstaben, die während einer Fixation scharf gesehen werden, finden sich abweichende Werte: nach Küpper (1996, 524) sind es (bei normaler Lesegröße) 8–12 Buchstaben; Kapr/Schiller (1977, 12) zufolge 3–10 Buchstaben bzw. ein oder zwei Wörter als Ganzheit; für Hochuli (1987, 8) sind es bei einer durchschnittlichen Schriftgröße 5–10 Buchstaben (also 1–2 deutsche Wörter), davon nur 3–4 scharf, letztere Angabe deckt sich mit Wendt (1992,

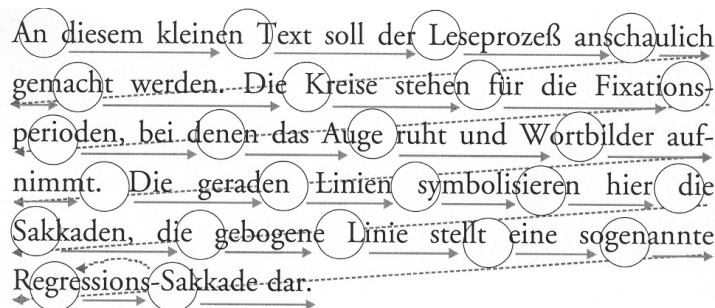
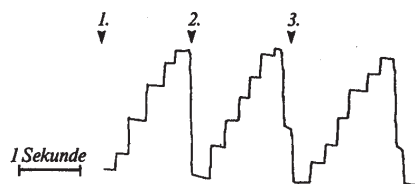


Abb. 63: Der Leseprozeß – Sakkaden, Fixationen, Zeilenwechselsakkaden und eine Regressionsakkade (vgl. Jegensdorf 1980, 41)

272). Laut Swann (1991, 34) sind es 10–12 Buchstaben einschließlich der Wortzwischenräume, wobei das Auge rechts vom Fixationspunkt mehr Zeichen wahrnimmt als links davon. Anzahl der Sakkaden sowie Anzahl und Dauer der Fixationen sind – bei normaler Lesetypographie – ein Maß für den inhaltlichen Schwierigkeitsgrad des Textes (vgl. Pöppel 2000, 15). Am Ende der Zeile macht das Auge einen großen Sprung an den Anfang der nächsten („Zeilensprung“) – deshalb muß ausreichender Zeilenabstand dafür sorgen, daß dieser Anfang mühelos gefunden wird, sonst überspringt man leicht eine Zeile oder gerät noch einmal in die eben gelesene. Stößt das Auge auf ein dem oder der Lesenden unbekanntes Wort (*Wortbild*, s. u.), kommt es zu einer sogenannten *Regressions-sakkade*, d. h. der Blick geht in der Zeile zurück und beginnt den Lesevorgang aufs neue. Kann der Lesende mit dem Wortbild keinen Begriff verbinden und die Bedeutung nicht aus dem Kontext erschließen, muß der Lesevorgang zwecks Recherche (Nachschlagen in einem Fremdwörterbuch, Lexikon etc.) unterbrochen werden. Der wechselnde Rhythmus von Sakkaden und Fixationen sowie Regressionssakkaden läßt sich durch „Lesetreppen“ veranschaulichen (Pöppel 2000, 11ff; vgl. hier Abb. 64 – jede Treppe entspricht einer Druckzeile).



EINIGE BEMERKUNGEN ÜBER DEN BEGRIFF DES UNBEWUSSTEN IN DER PSYCHOANALYSE

Ich möchte mit wenigen Worten und so klar als möglich darlegen, welcher Sinn dem Ausdruck „Unbewusstes“ in der Psychoanalyse, nur in der Psychoanalyse, zukommt.

1. ➤ Eine Vorstellung — oder jedes andere psychische Element —
2. ➤ kann jetzt in meinem Bewußtsein gegenwärtig sein und im nächsten Augenblick daraus verschwinden; sie kann nach einer Zwischenzeit ganz unverändert wiederum auftauchen, und zwar, wie wir es ausdrücken, aus der Erinnerung, nicht als Folge einer neuen Sinneswahrnehmung. Um dieser Tatsache Rechnung zu tragen, sind wir zu der Annahme genötigt, daß die Vorstellung auch während der Zwischenzeit in unserem Geiste gegenwärtig gewesen sei, wenn sie auch im Bewußtsein latent blieb. In welcher Gestalt sie aber existiert haben kann, während sie im Seelenleben gegenwärtig und im Bewußtsein latent war, darüber können wir keine Vermutungen aufstellen.

Abbildung 1

Abb. 64:
Lesetreppen von Texten unterschiedlichen Schwierigkeitsgrads
(Quellen: links: Pöppel 2000, 12;
rechts: Grüsser 1994, 193)

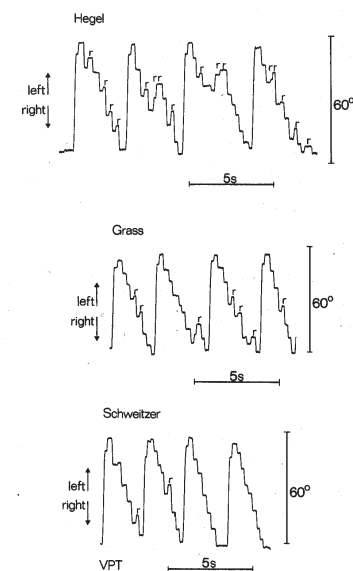


Abb. 12: Messung der horizontalen Augenpositionen beim Lesen verschieden schwieriger Texte: G. W. F. Hegel: „Einführung in die Philosophie“, G. Grass: „Der Butt“, Albert Schweitzer: „Aus meiner Kindheit und Jugendzeit“. Die Versuchsperson wurde angehalten, die Texte auf jeden Fall zu verstehen. Die syntaktische Struktur des Hegel-Textes und des Schweitzer-Textes waren etwa gleich kompliziert, der Inhalt des Schweitzer-Textes leicht, jener von Hegel schwer zu verstehen. Entsprechend entstanden bei der Lektüre des Hegel-Textes zahlreiche rückwärtsgerichtete Saccaden (r). Bei dem Grass-Text war die syntaktische Struktur kompliziert, der Inhalt des Textes dagegen einfach. (Nach Ghazarian und Grüsser, 1977, aus: Grüsser und Grüsser-Cornehlis [1987]: Gesichtssinn. In: Schmidt, R. F., Thews, G. [Hrsg.]: Physiologie des Menschen. 23. Aufl. Heidelberg/Berlin: Springer).

5.5.1.2 Wortbilder – Ideographisches Lesen

Lesen und Schreiben sind „besondere kulturelle Adaptionen der visuellen Pars-pro-toto-Funktion“ (Grüsser 1994, 178). Diese funktioniert in der linken Gehirnhälfte mehr analytisch (lokal?), in der rechten eher „global“ (ganzheitlich) (ibid.). Für das Lesen alphabetischer und syllabischer Schriften wird dementsprechend bevorzugt der Bereich des *Gyrus angularis* der linken Großhirnhälfte eingesetzt, für das Lesen ideographischer Schriften und komplexer Stenographie dagegen vorwiegend der *Gyrus angularis* der rechten Großhirnhälfte (ibid. u. 182). Grüsser verweist auf ein Forschungsprojekt an seinem Institut, das Vermutungen bestätigt, daß beim Erlernen der Schriftzeichen von alphabetischen und ideographischen Schriftsystemen unterschiedliche Gehirnregionen eingeübt werden und „unterschiedliche Potentialformen im Elektroenzephalogramm der Großhirnrinde ausgelöst werden, wenn Wörter gleicher Bedeutung in westlicher Schrift und in ideographischer Schrift von Versuchspersonen wahrgenommen werden, die beide Schriftsysteme beherrschen“ (1994, 182). Allerdings geht aus seinen Worten nicht hervor, ob es sich bei diesen Versuchen um das Lesen isolierter Wörter (die Fragestellung läßt dies vermuten) oder „normaler Texte“ gehandelt hat; ebenso bleibt offen, ob die Elemente in westlicher Schrift nach dem Zweiliniensystem (Versalien) oder nach dem Vierliniensystem (Kleinbuchstaben bzw. Anfangsversalie plus Kleinbuchstaben) präsentiert wurden. Es wäre ja denkbar, daß das Lesen von Texten, die Schrift im Vierliniensystem darbieten – anders als das „buchstabierende Lesen“ von Versalsatz – im Wahrnehmen von Wortbildern besteht und einem ideographischen Lesen gleichkommt.

Für die visuelle Lesbarkeit eines Textes, ist vor allem entscheidend, wie schnell und ungestört der Leser die einzelnen Wörter des Textes erfäßt. Wenn jemand in Abbildung 65 zuerst *Jupiter* statt *Jupiler* gelesen hat, dann ist das völlig normal, denn in diesem Fall ist in seinem Gedächtnis höchstwahrscheinlich nur



Abb. 65:
Wortbild/Wortsilhouette (STK-06)

das Wortbild *Jupiter* mit der Bedeutung „römischer Hauptgott“ gespeichert, während ihm die belgische Brauerei *Jupiler* noch unbekannt ist.

Wortbilder⁴³ sind eine Folge des Vierliniencharakters der lateinischen Schrift mit klar unterscheidbaren Mittel-, Ober- und Unterlängen der Kleinbuchstaben. Während ein Wort in Großbuchstaben (Versalien) wie in Bsp. 27 nur ein gleichmäßiges Band bildet und gewissermaßen Buchstabe für Buchstabe gelesen werden muß, ermöglicht die Verwendung von Kleinbuchstaben das sofortige ganzheitliche Erfassen des Wortes und kommt somit einem ideographischen Lesen sehr nahe (vgl. Kapr/Schiller 1977, 12, Gross 1994, 9 sowie Saussures Zitat).

Bsp. 27 Wortband und Wortbild

TYPOGRAPHIE LAYOUT

Typographie Layout

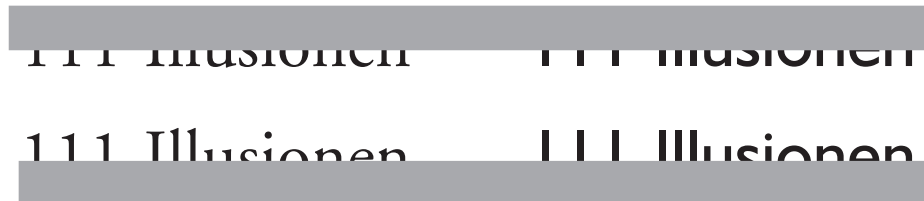
Abgesehen davon, daß ein in Versalien gesetzter Text eine um 35 % größere Fläche benötigt, erfordert das Lesen von Versalsatz eine größere Zahl von Fixationen und setzt somit die Lesegeschwindigkeit erheblich herab (vgl. Kapr/Schiller 1977, 12ff). Andererseits schafft die deutsche Orthographie mit dem Prinzip der großen Anfangsbuchstaben von Substantiven gegenüber anderen Sprachen günstigere Voraussetzungen für die Erkennung von Wortbildern; der größere Aufwand beim Erlernen des Regelwerks wird dadurch kompensiert (vgl. Grüsser 1994, 188f).

5.5.1.3 Bemerkungen zur optischen Redundanz der Schrift

Niemand, der die deutsche Sprache beherrscht, wird Schwierigkeiten haben, die „Wörter“ Dtschld, Bnhhf, Vlkswgn etc. zu verstehen. Dieser Umstand läßt – wie die Existenz von Konsonantenschriften – vermuten, daß in vielen Sprachen die Konsonanten das bedeutungstragende Element des Wortes bilden (vgl. Grüsser 188).⁴⁴ In gewissen Sinne läßt sich daher von einer sprachspezifisch bedingten „optischen Redundanz der Schrift“ (Kleinschmidt 1973, 444) sprechen, ermöglicht durch die stets sprachspezifischen „Übergangswahrscheinlichkeiten von Buchstabenketten („Markov-Eigenschaften““ (Grüsser 1994, 185) sowie die Erwartbarkeit und Wahrscheinlichkeit der einzelnen Elemente (vgl. Gross 1994, 13).

Doch „optische Redundanz“ läßt sich noch auf ein zweites Schriftphänomen anwenden: Die zentrale Rolle für das Erkennen der Buchstaben scheint die obere Buchstabenhälfte zu spielen (vgl. Tschichold 1952/65, 33; Kapr/Schiller 1977, 13; Hochuli 1987, 17; Kleinschmidt 1973, 444):

Bsp. 28 Lesbarkeit von Buchstabenbereichen
(ein ähnliches Beispiel z.T. auch bei Willberg 2001, 32)



Eine Erklärung hierfür könnte zum einen in der Tatsache zu suchen sein, daß die optische Mitte oberhalb der arithmetischen Mitte liegt; zum andern in der Fähigkeit des Gehirns, nach dem Prägnanzgesetz aus einigen (relevanten) Merkmalen Ganzheiten zu (re)konstruieren (vgl. Pöppel 2000, 79).

Es wäre nun allerdings verhängnisvoll, aus den aufgeführten Tatsachen ableiten zu wollen, man könne einerseits auf die Vokale und andererseits auf die untere Hälfte der Buchstaben verzichten. Im ersten Fall würde der Text vielleicht (mehr oder weniger mühselig) rekonstruierbar, kaum aber bequem lesbar sein. Im zweiten Fall würde das Auge aufgrund optischer Gesetze eine neue optische Mitte konstruieren und sich auf die nun sehr beschränkte neue obere Hälfte konzentrieren, die dann wesentlich weniger Merkmale für die Gestaltkonstruktion bietet.

5.5.1.4 Lesen im 3-Sekunden-Takt – die Zeile als Wahrnehmungseinheit

Für bequemes Lesen von englischen Texten konstatiert Swann bei einer durchschnittlichen Zeichenmenge von fünf Zeichen pro Wort eine optimale Zeilenlänge von 60–70 Zeichen, was im Durchschnitt 10–12 Wörtern entspricht (1991, 34). Die genannte Zeichenmenge wird z. B. auch von Willberg/Forsman

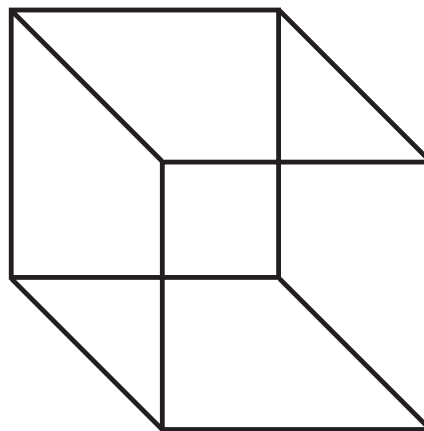


Abb. 66:
Neckerscher Würfel
(Quelle: Pöppel 2000, 65)

als Optimum für *lineares Lesen* angegeben (1997, 17). Anders verhält es sich mit Typographie für *informierendes Lesen*; hier beträgt die optimale Zeichenmenge pro Zeile 40–50 (ibid. 23). Für *konsultierendes Lesen* (Lexika, Wörterbücher etc.) dürften ähnliche Werte gelten. Jedenfalls deuten die unterschiedlichen Empfehlungen darauf hin, daß die Art des Lesens mit ausschlaggebend ist für die typographischen Konventionen, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet haben.

Die Funktionsweise des Gehirns setzt für das aktive Erkennen eine zeitliche Obergrenze von etwa drei Sekunden (Pöppel 2000, 75; vgl. Oeser/Seitelberger 1988, 91: vier Sekunden); die größten Gestalteinheiten, die zwecks weiterer Verarbeitung vom Gehirn wahrgenommen werden, müssen demzufolge eine Art „Drei-Sekunden-Paket“ bilden. Pöppel belegt seine These anhand des Kipp-effekts beim bewußten Betrachten des Neckerschen Würfels (Abb. 66),⁴⁵ durch sprachunabhängige Beobachtungen beim spontanen Sprechen sowie anhand der Verseinteilung von Gedichten. Beim spontanen Reden macht der Redner durchschnittlich nach drei Sekunden eine „Planungspause“ (Pöppel 2000, 81); was die Gedichte betrifft, so beobachtet Pöppel eine Drei-Sekunden-Einheit im Vers als „*universelles* Phänomen, das für alle Sprachen gilt“ (2000, 86).

Da ein Text in den meisten Fällen so lang ist, daß er zeilenweise präsentiert werden muß, wäre es daher sicher günstig, wenn die Zeilenlänge so gewählt werden würde, daß zumindest eine Zeilenwechselsakkade im Drei-Sekunden-Takt erfolgen würde und einen möglichst gleichmäßigen Leserhythmus ermöglichte. Das setzt eine entsprechende Zahl von Sakkaden und Fixationen voraus, die je nach Textinhalt und -schwierigkeitsgrad wechseln wird. Eine indirekte Bestätigung dieser These sehe ich in der Empfehlung von Willberg/Forssman, die Zeichenmenge pro Zeile bei der Typographie für differenzierendes Lesen (wissenschaftliche Literatur) bis auf 80 hochzusetzen, da es sich bei den Rezipienten um Berufsleser handelt (vgl. 1997, 29). Natürlich ist es illusorisch, für jeden Leser die seinem Vorwissen und seiner augenblicklichen Verfassung entsprechende optimale Zeilenlänge finden zu wollen. Die professionelle Typographie scheint aber im Laufe ihrer jahrhundertelangen Entwicklung zum optimalen Durchschnittswert gefunden zu haben. Zumindest deuten Untersuchungen zur Lesbarkeit von professionell typographisch und laientypographisch gestalteten Texten in diese Richtung (vgl. Björkäng 1999).

5.5.1.5 Die Rolle der Orthotypographie

Ein Bereich, der bei Lesbarkeitsuntersuchungen in der Regel stillschweigend übergangen wird, ist die „Orthotypographie“ (vgl. Willberg/Forssman 1997, 219ff), deren Funktion es ist, die optimale Lesbarkeit des Textes und das unbehinderte Verstehen des Inhaltes zu sichern:

Die Qualität einer Drucksache hängt in hohem Maße von der Durcharbeitung der Satzdetails ab [im Original durch fette, senkrechte Linie hervorgehoben]. [...] Es sind nicht nur die eindeutigen Schriftformen und die schnell erfassbaren Wortbilder, die – neben der makrotypographischen Konzeption – für gute Lesbarkeit verantwortlich sind, sondern auch das, was zwischen den Wörtern, vor und nach ihnen stehen kann. [...] Zeichen und Kombinationen von Buchstaben und Zeichen, die nicht eindeutig zu identifizieren sind, ziehen beim Lesevorgang einen Augenblick lang die Aufmerksamkeit auf ihre Analyse und lenken somit – dem Leser unbewußt – vom Erfassen und Verstehen des Inhaltes ab. (Willberg/Forssman 1997, 219)

Da die Aufmerksamkeit beim Lesen weniger willentlich kontrolliert ist als weitgehend automatisch gelenkt wird (vgl. Gross 1994, 13), stört alles den Lese-prozeß, das nicht Bekanntem und Erwartetem entspricht. Z. B. Abkürzungen am Satzanfang wie die eben verwendete (statt: Zum Beispiel – bekannt ist das Wortbild der Abkürzung nur in der Form z. B.), unterbrechen den Lesevorgang und führen zu unnötigen Regressionssakkaden, da eine Häufung von Punkten im laufenden Text nach einem Satzschlußpunkt ungewohnt ist.

Neben den in Laientypographie häufiger auftretenden, die eigene Sprache betreffenden orthotypographischen Fehlern ist es bei Übersetzungen die fremd-kulturelle Orthotypographie, die den Lesevorgang beeinträchtigt. Aus diesem Grund müßten sowohl die Übersetzungsnormen als auch jedes Qualitätslektorat zumindest bei der Herstellung des Translats bzw. des zielkulturellen Publikats in der Ausgangskultur den Punkt „Orthotypographie“ berücksichtigen (→ Kap. 6.4).

5.5.2 Faktoren der Lesbarkeit (Übersicht)

Die folgenden Ausführungen betreffen erwachsene Leser und beziehen sich auf die Lesbarkeit von großen Textmengen bei normalen Leseabstand wie in Büchern, Broschüren, Zeitungen und Zeitschriften, also auf Texte in Lesegrößen. Dabei gelten für Bildschirmtexte z. T. andere Werte, die auf die technischen Gegebenheiten des Mediums Rücksicht nehmen (vgl. Turtschi 1996b).

Optimale visuelle Lesbarkeit eines Textes ist das Ergebnis des Zusammenspiels verschiedener Größen, die z. T. in den vorigen Abschnitten behandelt wurden. Die Empfehlungen aus deutschen Typographiewerken können, was z. B. durchschnittliche Buchstabenzahl pro Wort und davon abhängig optimale Zeilenlänge etc. angeht, nur dann auf Texte in anderen Sprachen übertragen werden, wenn diese ähnlich wie das Deutsche strukturiert sind. Die meisten der aufgeführten Parameter gelten sprachunabhängig allerdings grundsätzlich für Texte in lateinischer Schrift, zu einem Großteil auch für die verwandten Schriften des griechischen Schriftkulturkreises.

1. *Schriftart* (Schriftcharakter): Nach Meinung vieler Typographen haben serifen-normale Antiquaschriften wie z. B. *Garamond*, *Times* und *Palatino* eine bessere Lesbarkeit als Groteskschriften (vgl. Rehe 1981, 36; Küpper 1996, 526: „Dem

Auge werden wesentlich mehr Unterscheidungsmerkmale angeboten als bei serifenlosen Schriften.“). Dies ist nicht unbestritten, z. B. meint Turtschi: „Gut geschnittene und gepflegt gesetzte Serifenlose sind gleich gut lesbar wie Antiquas“ (1997, 23). Außerdem lassen sich begründete Einwände gegen die Gültigkeit der Ergebnisse amerikanischer Lesbarkeitsforschung für den europäischen Raum vorbringen. So unterscheiden sich die Wortbilder in den einzelnen Sprachen aufgrund der Sprachstruktur: Die Zahl der Buchstaben pro Wort ist im Englischen vergleichsweise geringer als im Deutschen mit seiner Neigung zur Bildung langer Komposita. Außerdem können die entsprechenden Forschungsergebnisse durchaus durch Lesegewohnheiten und -erwartungen beeinflusst sein – heute noch argumentieren die Befürworter der Fraktur mit der aufgrund der charakteristischen Wortumrisse angeblich besseren Lesbarkeit dieser Schriftart (z. B. Roemheld/Delbanco 1997, 7f). So war bis Mitte unseres Jahrhunderts in Deutschland die Fraktur die allgemein verbreitete Leseschrift, während Texte in Antiqua dem Durchschnittsleser offenbar Schwierigkeiten bereiteten.⁴⁶

Unbestreitbar ist allerdings, daß die Serifen in manchen Fällen zur Verdeutlichung des Wortbildes beitragen: „Nicht die einfachsten, sondern die eindeutigsten Buchstabenformen ergeben die einprägsamsten Wortbilder“ (Willberg/Forssman 1997, 68; im Original durch Seitenbalken hervorgehoben). So unterscheiden sich bei der *Garamond* die Eins, das Versal-I und das kleine l deutlich voneinander, während alle drei Zeichen bei der *Humanist/Gill Sans* identische Form aufweisen (vgl. auch Hochuli 1987, 17 sowie Sauthoff/Wendt/Willberg 1997, 56f und Willberg/Forssman 1999, 20ff):

Bsp. 29: Zeichendifferenzierung bei serifennormaler und serifenloser Antiqua

1 1 1 Illusionen

Garamond (Adobe)

l l l Illusionen

Humanist 521 BT (Gill Sans)

Von der Gruppe der Serifenschriften eignen sich klassizistische Antiquaschriften aufgrund des extremen Kontrastes in der Strichstärke nicht so gut für Mengensatz wie Renaissance- und Barockantiqua, denn die Schriften aus der Klasse der Renaissance-Antiqua und die davon abgeleiteten Serifenlosen (*Jüngere Grottesk*) führen das Auge in die Horizontale, während klassizistische Schriften und deren Nachfahren (besonders die *Ältere Grottesk*) das Auge in die Senkrechte führen (vgl. Willberg/Forssman 1997, 74). Dies spielt eine besondere Rolle bei den durch die neue deutsche Rechtschreibung auftretenden Tripelgraphen (vgl. Kap. 4.4.2, Bsp. 7), denn dadurch ergibt sich eine etwas ungünstigere Lesbarkeit (Bsp. 30–32).

Bsp. 30 Tripelgraphie bei vertikaler und horizontaler Strichführung
(*Garamond* und *Bodoni*)

Schwimmmeister	Schwimmmeister
Stalllaterne	Stalllaterne
Schiffahrt	Schiffahrt

Bsp. 31 Tripelgraphie bei Serifenschrift und Serifenloser
(*Garamond* und *AvantGarde*)

Schwimmmeister	Schwimmmeister
Stalllaterne	Stalllaterne
Schiffahrt	Schiffahrt

Bsp. 32 Tripelgraphie bei Serifenschrift und schmallaufender Serifenloser
(*Garamond* und *Swiss Condensed*)

Schwimmmeister	Schwimmmeister
Stalllaterne	Stalllaterne
Schiffahrt	Schiffahrt

Als Leseschrift auf dem Bildschirm sind Serifenschriften – ganz besonders Schriften der *Klassizistischen Antiqua* – wegen ihrer wechselnden Strichstärke und ihrer Feinheiten nicht geeignet (vgl. Turtschi 1996b, 28).

2. *Schriftgröße*: Die optimale Größe liegt im Bereich der Schriftgrade 10, 11 und 12 Punkt. In der finnischen Typographie gibt man als Norm 10 Punkt an, mit der Empfehlung, u. a. bei großer Mittellänge (auch *x-Höhe*) einen kleineren und bei kleiner Mittellänge einen größeren Schriftgrad zu verwenden (vgl. Lyytikäinen/Riikonen 1998, 46). Hier liegt wohl der Grund für die in der folgenden Untersuchung gemachte Beobachtung, daß in finnischen Reiseprospekten trotz des großen Formats relativ klein wirkende Schriften eingesetzt werden (s. u.). Bei unangemessen großen Schriftgraden muß das Auge eine zu starke Akkomodation durchführen. Doch auch kleinere Grade sind ungünstig: „Eine acht Punkt große

Schrift ist für das Auge eines Normalbeobachters die untere Grenze der Lesbarkeit. Bei kleineren Graden ermüdet das Auge zu schnell.“ (Rösner/Kroh 1996, 154).

Auf das Format wird in der Regel bei Empfehlungen der Schriftgröße nicht eingegangen, sondern nur auf den Leseabstand. Dennoch wäre es sinnvoll, die Schriftgröße auch in Bezug zum Seitenformat zu setzen und z. B. für DIN A6 und DIN A5 die „kleineren“ Lesegrößen zu nehmen, für das heute immer mehr verwendet DIN A4 die „größeren“ Lesegrößen.

3. *Schriftschnitt*: Als optimal gilt der normale Schnitt; *kursiv* eignet sich weniger für große Textmengen, ist aber das ideale Hervorhebungsmittel, da sie sich dem Grauwert des Satzes anpaßt (→ Kap. 5.2). *Fetter* Schriftschnitt ermüdet bei längerem Lesen das Auge; er eignet sich vor allem für Schaugrößen und z. B. als Hervorhebungsmittel für Werke der „differenzierenden Typographie“ (Willberg/Forssman 1997, 29).

4. *Figurensatz*: Versalien sollten nicht für größere Textmengen verwendet werden, da sie das Erkennen von Wortbildern erschweren; auch als Hervorhebung im Text sind sie ungeeignet, da sie optisch ungleichmäßigen Zeilenabstand verursachen. An ihrer Stelle sollten nach Möglichkeit Kapitälchen verwendet werden, zur Not auch Versalien kleinerer Schriftgrade (vgl. Spiekermann 1986, 29). Das Gesagte gilt grundsätzlich für alle Schreibkulturen des griechischen Schriftenkreises (Lateinisch, Griechisch, Kyrillisch).⁴⁷ Wenn aufgrund von Corpusanalysen festgestellt wurde, daß in einer Kultur signifikant häufiger Versalsatz verwendet wird als in der anderen (z. B. Schmitt 1999a, 179), so darf dies nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten. Die Ursache für eine solche Verwendung kann in den intrakulturell-fachspezifischen Schreibkonventionen liegen, die sich u. U. über Erkenntnisse der Lesbarkeitsforschung hinwegsetzen bzw. diese nie zur Kenntnis genommen haben. So war in den USA, dem Ursprungsland des DTP, entsprechend der Philosophie des DTP das „Schreiben wie gedruckt“ schon in den 80er Jahren eine Domäne fachfremder Laien, die unreflektiert ihre Schreibgewohnheiten auch in Texten realisierten, die in öffentlichen Kommunikationsbereichen eingesetzt wurden.⁴⁸ Diese Tendenz hat sich mit der Ausbreitung von DTP und dem „öffentlichen Schreiben“ im Internet verstärkt. Grundsätzlich gilt für die Verwendung von Versalien: sie setzen ein langsames Lesetempo voraus, das sich nicht für schnelle Informationsaufnahme, wohl aber für feierliche Texte eignet.⁴⁹ Bei Textelementen, die nur aus wenigen Wörtern bestehen, wie z. B. Überschriften, ist nach Meinung finnischer Typographen gegen Versalien prinzipiell nichts einzuwenden (vgl. Lyytikäinen/Riikonen 1998, 37 sowie Laarni 2002, 136f).

Was die Verwendung von Versalien und Kleinbuchstaben angeht, sei hier auf einige Probleme aufmerksam gemacht, die gerade beim Übersetzen vorkommen können. Bei *Schreibschriften* und Druckschriften aus der Gruppe der *Handschriftlichen Antiqua* finden sich Fälle, in denen das Schriftbild einzelner Buchstaben sich so ähnelt, daß es beim Lesen zu Verwechslungen kommen kann (Kap. 4.3.4, Bsp. 5). Dieser Aspekt sollte bei fremdsprachendidaktischen Werken ausreichend beachtet werden, denn obgleich der muttersprachliche Leser durch die folgenden Kleinbuchstaben im Wort in der Regel den Versalbuchstaben korrekt identifizieren kann, werden Fremdsprachenlerner u. U. Schwierigkeiten mit der Erkennung des Buchstabens haben. Außerdem gibt es Fälle, wo dies nicht eindeutig möglich ist, z. B. wenn es sich um fremdsprachliche Elemente in Urkundenübersetzungen handelt (Namen u. dgl.). Solche Schriften eignen sich aufgrund ihrer ausgeprägten peripheren graphischen Merkmale, die die GDM überdecken, in der Regel auch nicht für Versalsatz. Dennoch sind beim DTP nicht selten Fälle zu beobachten, wo dies geschieht:

Bsp. 33

Versalsatz in Schreibrift (SDD-19)

Himmelreich

P F O R T E

Ein häufig zu beobachtender Verstoß in semiprofessionell bzw. laientypographisch gestalteten Texten ist seit Einführung von DTP die Verwendung des Buchstaben ß (vgl. Willberg/Forssman 1999, 56f) – eigentlich einer Ligatur aus *langem* und *rundem S* – als Großbuchstabe, sicher auch unterstützt von der breitenwirksamen Praxis vieler Fernsehtexter. In Texten, von denen professionelle Satzqualität erwartet wird, ist diese Praxis stets ein Zeichen für nicht-professionellem Umgang mit Schrift (vgl. Forssman/de Jong 2002, 240). Außerdem entspricht dies nicht der amtlichen Regelung der deutschen Rechtschreibung (vgl. Duden 2000, 1120 E₃).

Bsp. 34

ß im Versalsatz und die normgerechte Darstellung durch Doppel-S (SDD-20)

ZEICHEN SETZEN GEGEN FREMDENHAB

ZEICHEN SETZEN GEGEN FREMDENHASS

5. *Laufweite* (engl. *tracking, letter spacing*): Zusammen mit der Schriftform entscheidet die Laufweite über die Lesbarkeit, indem sie für leicht erfaßbare Wortbilder sorgt (vgl. Willberg/Forssman 1997, 81). Laufweite ist als „Buchstabenabstand“ (vgl. Hochuli 1987, 24f; Spiekermann 1989, 15) eine flexible Größe und darf nicht mit der Alphanbreite verwechselt werden (→ Kap. 5.1.6). Ist sie im Verhältnis zum Wortabstand zu groß, wird der Wortzusammenhang aufgelöst, ist sie zu klein, gehen die Buchstaben ineinander über. Erfahrungsgemäß muß die Laufweite beim DTP oft schon für Lesegrößen etwas erhöht werden (vgl. Turtschi 1997, 23). Außerdem gilt grundsätzlich, daß kleinere Schriftgrößen lichter gehalten sein sollten als größere, also mit größerer Laufweite; bei größeren und fetteren Schriften kann dagegen die Laufweite enger sein, da entsprechend auch die Buchstabeninnenräume kleiner sind (Abb. 67; vgl. Hochuli 1987, 25). Inwieweit sich die Laufweite sprachspezifisch auswirkt, wäre noch zu untersuchen. Loiri/Juholin (1998, 39) meinen z. B., bei Sprachen mit kurzen Wörtern könne auch Buchstaben- und Wortabstand geringer sein. Unter diesem Aspekt muß die automatische Übernahme von amerikanischen Software-Einstellungen für finnischsprachige Texte, in denen bekanntlich lange Vokale und Konsonanten durch Doppelgraph gekennzeichnet sind und so graphisch häufig zu sehr langen Wörtern führen, mehr als fragwürdig erscheinen. Abzulehnen ist in jedem Fall die durch eine bestimmte Software-Option ermöglichte zeilenspezifische Laufweite („erzwungener Blocksatz“), die dazu dient, bei Blocksatz die Zeile zu füllen (vgl. Lyytikäinen/Riikonen 1998, 43). Ausdrücklich verboten wird dieses Phänomen bei Willberg/Forssman (1997, 82).

Die alten Schriftsetzer-Regeln zur Setzung von kleinen Abständen – eines *Spatiums* – vor suprasegmentalen Zeichen wie ; : ? ! u. a. (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 74 sowie Forssman/de Jong 2002, 102), da diese sich ja nicht nur auf das vorausgehende Wort beziehen, lassen sich im DTP ohne erheblichen Zeitaufwand kaum noch befolgen. Dabei müßte es prinzipiell möglich sein, den entsprechenden Zwischenraum fest als Teil des Zeichens zu programmieren.

Bsp. 35 Spatium vor Interpunktionszeichen
(im 2. Beispiel jeweils um 12 % erweitert)

Die folgenden Fälle sind zu beachten: ...

Die folgenden Fälle sind zu beachten: ...

Haben Sie das verstanden?

Haben Sie das verstanden?

6. Der *Wortabstand* (auch *Wortzwischenraum*) sollte je nach Schriftart (schmal, breit etc.) ein Viertelgeviert bis ein Halbgeviert der optischen Schriftgröße betragen (als normal gilt seit Paul Renner und Jan Tschichold das Drittelgeviert). Stiebner/Leonhard (1985, 140) und Luidl (1989, 79) nehmen als Richtwert für den Wortabstand den Innenraum des Buchstaben *n*; Hochuli (1987, 32) sieht als idealen Wortabstand bei normaler Buchschrift den Raum, den das *e* einnimmt und Siemoneit (1989, 69) vertritt die Meinung, der optimale Wortzwischenraum entspreche der Breite des *i* (daß letzteres für serifenlose Schriften kaum zutreffen kann, dürfte einleuchten). Nicht vergessen werden sollte, daß bei Versalsatz – parallel zur größeren Laufweite – ein größerer Wortabstand nötig ist (vgl. Spiekermann 1986, 63) und daß nach Abkürzungspunkten der Wortabstand verringert werden muß.

7. *Zeilenlänge* (auch *Zeilen-* oder *Spaltenbreite*): Eine Zeile sollte im Werksatz maximal 50-70 Zeichen umfassen; dazu gehören selbstverständlich auch die Wortzwischenräume. Als ideal gelten Zeilenlängen, die 10 bis 12 Wörter enthalten, dies ist der Fall bei Sprachen mit durchschnittlich kurzen Wortlängen (Englisch, Italienisch). Eine Fixation erfaßt 10–12 Zeichen, die Wortzwischenräume mit eingerechnet (s. o.). Ein solcher Text ist „bequem“ lesbar. Als

Konsultationsgröße, 8 p

+ 2 ems-%

Schriftgradspezifische
Angleichung der Laufweite

Schriftgradspezifische
Angleichung der Laufweite

Lesegröße 14 p

+ 0 ems-%

Schriftgradspezifische
Angleichung der Laufweite

Schriftgradspezifische
Angleichung der Laufweite

Schaugröße, 24 p

– 2 ems-%

Schriftgrad-
spezifische
Laufweite

Schriftgrad-
spezifische
Laufweite

Abb. 67: Anpassung der Laufweite; links: softwarebedingt automatisch eingestellt; rechts: schriftgrad-spezifisch korrigiert

Faustregel gilt: Schriftgröße in Didot-Punkten mal 10 ergibt die Zeilenlänge in Millimetern (Luidl 1988, 83). Für wissenschaftliche Literatur gelten höhere Werte: bei ausreichendem Zeilenabstand kann die Zeile bis zu 80 Zeilen umfassen (vgl. Willberg/Forssman 1997, 29). Auch hier dürfte es einleuchten, daß diese Regel sprachspezifisch modifiziert werden muß. Für das Finnische geben Lyytikäinen/Riikonen als „Norm“ das Anderthalbfache des (wohl finnischen) kleinen ABC, durchschnittlich 40–60 Zeichen, doch nicht über 70 Zeichen, wobei z. B. für technische Texte mit vielen langen Wörtern breitere Zeilen zugelassen sind (1998, 46).

8. *Trennungen*: Der Zusammenfall von sinnentstellenden Trennungen und Zeilenwechselsakkaden kann erhebliche Störungen im Leserhythmus verursachen. Andererseits sind Trennungen bei Blocksatz und Flattersatz mit schmaler Satzbreite kaum zu vermeiden, vor allem wenn es sich um Sprachen mit durchschnittlich großer Wortlänge handelt. Sowohl für Trennungen innerhalb eines Wortes als auch für Trennungen von größeren Sinneinheiten (Datumsangaben, Namen mit Titel, Ordnungszahlen mit Begriffswörtern, Mengenangaben mit Einheiten u. ä.) existiert ein Regelwerk, das eine möglichst störungsfreie und eindeutige Lesbarkeit garantieren soll (z. B. Davidshofer/Zerbe 1961, 76f; Forssman/de Jong 2001, 130ff; Duden 2000, 85ff: „Worttrennung“).

9. *Zeilenabstand* (vgl. 5.2.1): Der Zeilenabstand muß mindestens so groß sein, daß der Leser beim Zeilenwechsel bequem den Anfang der nächsten Zeile findet und nicht versehentlich in die eben gelesene Zeile gerät. Bei optimaler Zeilenlänge und Schriftgröße empfiehlt sich ein Viertel der Schriftgröße als Durchschuß (z. B. 12 p Schriftgröße + 3 p Durchschuß = 15 p Zeilenabstand). Breitere Zeilen erfordern mehr, kürzere Zeilen weniger Abstand. Allerdings hängt der Zeilenabstand auch von den Schriftproportionen ab: Schriften mit kleinen Mittellängen (*Garamond*, *Gill Sans*) benötigen weniger Zeilenabstand als Schriften mit großen Mittellängen (*Times*, *Helvetica*).

10. *Satzart*: Blocksatz wirkt neutral und ruhig; die Zeilenlänge sollte aber mindestens acht Wörter pro Zeile ermöglichen, um die Wortzwischenräume erträglich zu halten. Linksbündiger Flattersatz ist von gleich guter Lesbarkeit, wirkt aber moderner und hilft außerdem, unnötige Trennungen zu vermeiden. Allerdings wird man bei Sprachen mit einer durchschnittlich größeren Wortlänge auch beim Flattersatz nicht ohne Worttrennungen auskommen. Größere Textmengen, zentriert auf Mittelachse sind schwer lesbar, da die Sakkaden zum nächsten Zeilenanfang jedesmal variieren. Lyytikäinen/Riikonen meinen für finnischen Satz im Gegensatz zu den USA und Europa im allgemeinen den Blocksatz als die gängigste Satzart konstatieren zu können (1998, 43).

11. *Spalten* sollten durch einen Zwischenraum voneinander abgegrenzt werden, der mindestens schriftkegelgroß ist; bei geringerem Zwischenraum ist eine Trennlinie zu verwenden, deren Strichstärke jedoch der Schrift angepaßt sein muß. Bei schmaler Satzbreite muß mit Trennungen gearbeitet werden, da es sonst unweigerlich zur „Gassenbildung“ kommt (s. o.).

12. *Absatzmarkierung durch Einzug*: Idealer Einzug der ersten Zeile eines Absatzes ist das *optische Geviert*, d. h. ein Freiraum in der Größe eines optischen Quadrates. Beim ersten Textabschnitt, also am Beginn eines Textes, sollte der Einzug entfallen, da er keine Funktion hat und sich störend auf die Geschlossenheit des Satzspiegels auswirkt. Das gleiche gilt, wenn Abschnitte durch Leerzeilen voneinander getrennt werden (vgl. oben).

13. *Satzspiegel und Ränder*: Besonders die Innenränder dürfen nicht zu klein gewählt werden, da sonst die Zeile beim Lesen „gebogen“ wird bzw. ein Teil des Textes im Bund verschwindet. Die Außenränder müssen so groß sein, daß das Auge beim Lesen nicht über den Seitenrand gerät.

14. *Spalten- und Seiten-Umbruch*: Je höher die qualitativen Anforderungen an den Text sind, desto sorgfältiger muß beim Umbruch verfahren werden. *Hurenkinder* (die Ausgangszeile eines Abschnitts, wenn sie am Anfang einer Seite oder Spalte steht) und *Schusterjungen* (Anfangszeilen mit einem Einzug, die am Ende der Seite oder Spalte stehen) sind unbedingt zu vermeiden, da sie den Leserrhythmus stören. Nach Zwischenüberschriften sollten am Spaltenende noch mindestens drei Textzeilen folgen.

15. *(Druck-/Schrift-)Farbe*: Der Gestalter hat darauf zu achten, daß ein ausreichender Kontrast zwischen dem Text und seinem Hintergrund (Papierfarbe, Tonfläche, Bild) besteht, wie das bei der gewohnten Darbietung der Fall ist (schwarze Schrift auf weißem Hintergrund); dies gilt selbstverständlich für Papier wie für den Bildschirm. „Negativ-Druck“ (Weiß auf Schwarz wird etwa um 10 % langsamer gelesen als Schwarz auf Weiß (vgl. Wendt 1992, 289)). Ein besonders seit der Einführung von DTP auftretendes Problem ist Schrift auf optisch unruhigem Hintergrund wie Rasterbilder, aber auch den Texten untergelegte Punkt- und Linienraster, wenn sie sich nicht ausreichend farblich vom Text unterscheiden (Bosshard 1996, 64ff).

16. *Papierfarbe*: Die Wahl des Papiers hängt selbstverständlich von einer Reihe von Faktoren ab: Druckverfahren, Repräsentationsgrad des Druck-Erzeugnisses etc. Was die Lesbarkeit betrifft, so ist allerdings zu berücksichtigen, daß Texte auf glänzendem Papier wegen des Spiegelungseffekts schwer zu lesen sind.

6 Professionelles Übersetzen – komplexes, kooperatives Handeln

WÄHREND der linguistische Übersetzungsbegriff sich fast ausschließlich auf die verbale Seite der Übersetzung konzentriert und – ohne zwischen unterschiedlichen Arbeitssprachen und ihrem Beherrschungs- bzw. Ausbildungsgrad zu differenzieren – von einer Art universeller translatorischer Kompetenz auszugehen scheint, die die visuelle Gestaltung des Zieltextes als selbstverständlich mit einschließt, soll hier Übersetzen als komplexe, „integriert-holistische Textgestaltung“ aufgefaßt werden, die unterschiedliche Textgestaltungsebenen und die entsprechenden Handlungs- bzw. Gestaltungskompetenzen voraussetzt. Durch die Unterscheidung von *Übersetzen als Herstellungsprozeß eines Kommunikationsmittels* („Professionelles Übersetzen“) und *Übersetzen als vermitteltem interkulturell-bilinguaem Kommunikationsakt* („Übersetzen als interkulturelle Kommunikationstechnik“; → Kap. 2.2) werden hier zum Teil andere Begriffsmerkmale von Übersetzen aktualisiert als sie vielen Darstellungen des Übersetzungsprozesses zugrunde liegen.¹

In diesem Kontext sind das reale Arbeitsumfeld und die translatorischen Teilkompetenzen des Übersetzers sowie seine Beherrschung der Arbeitssprachen in Relation zu dem in Auftrag gegebenen Produkt und den Qualitätsansprüchen, die an es gestellt werden, zu setzen. Dabei wird sich herausstellen, daß sich die situationsadäquate Qualität oft ohne Kooperation mit anderen Fachleuten kaum realisieren läßt. So ergibt sich ein fall-spezifischer Kooperationsbedarf mit einem fall-individuellen Kooperationsprofil. Von Wichtigkeit sind dabei folgende Größen: der Kulturraum, in dem das Produkt angefertigt wird, hier bezeichnet als *translatorische Arbeitskultur*, 2. die *Arbeitssprachenkompetenz* des Übersetzers sowie 3. der *Produktstatus* und die *Lieferform* des Translats.

Professionelles Handeln wurde in Kap. 2.1 im Gegensatz zur Kulturtechnik als ein auf theoretischen Erkenntnissen beruhendes praktisches Handeln definiert, bei dem unter Nutzung von speziellen Kenntnissen und geschulten Fertigkeiten, die im Rahmen einer organisierten Ausbildung erworben wurden, und unter Einsatz spezifischer Arbeitsmittel und Materialien im Auftrag und zugunsten eines anderen qualitativ angemessene Produkte oder Dienstleistungen entstehen. Übersetzen wird als Dienstleistung aufgefaßt, bei der im Rahmen eines Werkvertrags (vgl. Heuer 2002) ein Produkt entsteht, das Translat (DIN 2345 1998, 2, ÖNORM D 1200 und ÖNORM D 1201). Für öffentliche interkulturelle

Kommunikationszwecke wird erwartet, daß diese Dienstleistung professionell ausgeübt wird, damit die Produkte den an sie gestellten Qualitätsforderungen entsprechen. Dazu gehört auch die visuelle Gestalt des Translats, die u. U. als Resultat mehrerer professioneller Teilhandlungen zustande kommt. Im folgenden Kapitel wird der professionelle Translationsprozeß und die ihn konstituierenden Größen vor allem unter dem Aspekt betrachtet und untersucht, welche Rolle die visuelle Gestaltung des Translats bisher in Praxis und Forschung einnimmt.

6.1 Die Translationssituation

Anders als bei gewöhnlichen Dienstleistungen, zu deren Charakteristikum es gehört, daß die professionelle Handlung in Gegenwart des Kunden vorgenommen wird (wie z. B. beim Dolmetschen), wird beim professionellen Übersetzen ein sprachliches Produkt in Auftrag gegeben bzw. bestellt, das (in einem Publikaat visualisiert und integriert) in einer spezifischen Situation einen mehr oder weniger genau erfaßbaren Adressatenkreis über etwas in Kenntnis setzen oder etwas bewirken und daher über bestimmte Eigenschaften und ein adäquates Qualitätsniveau verfügen soll. Selbstverständlich ist die Herstellung eines solchen Produktes wesentlich mehr und komplexer (Abb. 68) als die bloße Übertragung sprachlicher Elemente eines Textes aus einer Sprache in eine andere.

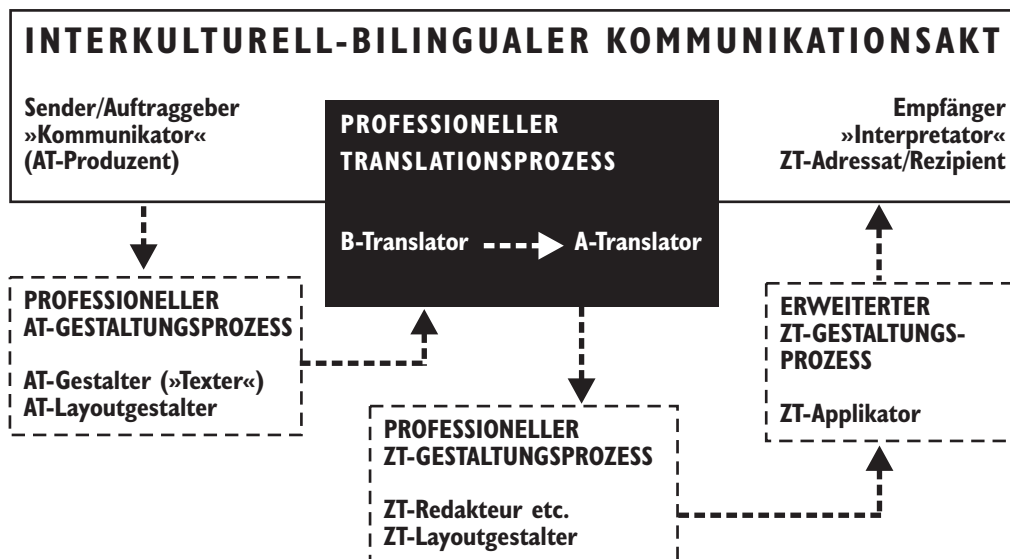


Abb. 68: Professionelles Übersetzen als Teil eines vermittelten interkulturell-bilingualen Kommunikationsaktes im öffentlichen Kommunikationsbereich

6.1.1 Die Beteiligten – produktive und rezeptive Rollen

Es ist üblich, für die am Translationsprozeß Beteiligten den Begriff *Rolle* zu verwenden. Im Rahmen ihres Modells des translatorischen Handelns nennt Holz-Mänttari „sechs Rollen mit Schlüsselposition“ (1984, 109):

— der Translations-Initiator/Bedarfsträger	braucht einen Text
— der Besteller	bestellt einen Text
— der Ausgangstext-Texter	produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
— der Translator	produziert einen (Ziel)-[sic]Text
— der (Ziel-)Text-Applikator	arbeitet mit dem (Ziel-)Text
— der (Ziel-)Text-Rezipient	rezipiert den (Ziel-)Text

Durch die Unterscheidung von Translations-Initiator und Besteller sowie Applikator und Rezipient wird gegenüber den häufig zitierten reduktionistischen Kommunikationsmodellen auf das komplexe Kommunikationsgefüge, das hinter vielen Übersetzungen steht, eingegangen. An anderer Stelle nennt Holz-Mänttari noch „Zulieferer“ wie Fotografen und Datenbanken (1988a, 157f), wodurch der multimediale/-modale Charakter vieler Übersetzungen bzw. der diese enthaltenden Publikate anklingt.

Nach dem Fragenkatalog von 1170 des MATHIEU DE VENDÔME,² Abt der Benediktinerabtei Saint-Denis bei Paris, macht auch Vermeer (1986, 269–281) unter „quis – wer tut etwas?“ für die Translation bei den Aktanten bzw. Rollen einen Unterschied zwischen (1) dem *Initiator* (als Person, Gruppe von Personen, Institution, Abstraktum etc), der den Anlaß für die Translation gibt und (2) dem *Auftraggeber* (auch: *Besteller*), der konkret den Translationprozeß in Gang setzt; weitere Rollen sind dann (3) der *Translator* und (4) der *Rezipient*. Bei letzterem differenziert Vermeer zwischen (a) *Ausgangstextrezipient* und (b) *Zieltextrezipienten*, was begründet ist, da diese jeweils unterschiedliche Skopoi bedingen. Neben der wichtigen Unterscheidung zweier Arten von Zieltextrezipienten, nämlich dem „empfänger als adressat des translationsresultats ("applikator")“ und dem „empfänger als "verbraucher" des translat“ nennt auch Vermeer den „texter des ausgangstexts (ausgangstextproduzent)“, der „eine vorlage für den translationsprozeß liefert und damit diesen und das translat mit-beinflußt“ (ibid. 279f).

Was den Empfänger betrifft, so ist es außerdem durchaus sinnvoll, zwischen dem prototypischen *Adressaten* als intendiertem Empfänger eines Zieltextes bzw. einer Übersetzung und dem konkreten *Rezipienten* als tatsächlichem Endbenutzer zu unterscheiden;³ letzterer ist somit „aus translatorischer Sicht irrelevant“ (Schmitt 1999a, 46).

Nicht mit aufgezählt wird auch hier der in vielen Fällen das Translat ebenso wie der Texter beeinflussende visuelle Gestalter (Werbegraphiker, Typograph, Graphischer Designer, Mediendesigner).⁴ Dieser ist dann enthalten bei Risku/

Freihoff, die im übrigen Rezipienten mit „Endbenutzern“ gleichsetzen (2000, 54) sowie die Rolle des Ausgangstext-Texters durch den „AT-Gestalter“ ersetzen, allerdings bleibt dabei offen, ob mit „Gestalter“ derjenige gemeint ist, der die Gestaltungsidee kreiert oder derjenige, der sie in die Realität umsetzt („konkretisiert“).

Hier spiegelt sich die in Sprachwissenschaft und Translatologie traditionell starke Betonung der sprachlichen Dimension des Textes wider. Gerade für repräsentative Publikate sind traditionell im graphischen Gewerbe (1) die Rollen *Texter* und *Layouter/Graphischer Designer* streng getrennt und (2) zerfällt in vielen Fällen auch die Gestaltung in eine kreativ-schöpferische und eine handwerklich-reproduktive Phase mit je eigenem Kompetenzbereich (z. B. Graphischer Designer vs. Typograph/Schriftsetzer). Die letztere Rolle fällt bei der Translation in zunehmendem Maße den Übersetzern zu. Konsequenterweise wäre daher jedes translatorische Rollenmodell um die Rolle *Textbildgestalter* zu ergänzen, denn dieser gibt der Botschaft ihre (u. U. kulturspezifisch geprägte) visuelle Gestalt.

Es ist – wie erwähnt – sinnvoll, im Rahmen interkulturell-bilingualer Kommunikation zwischen dem Kommunikationsprozeß als solchem und der Herstellung von Kommunikationsmitteln zu unterscheiden, außerdem ist der Unterschied zwischen direkter, meist privater Kommunikation einerseits und vermittelter, in der Regel öffentlicher Kommunikation andererseits zu berücksichtigen.⁵ Gerade bei letzterer ist die Anzahl derjenigen, die das Produkt (den Botschaftsträger) konzipieren und gestalten, wesentlich höher und besteht in der Regel aus Angehörigen bestimmter, z. T. hochspezialisierter Berufe (→ Kap. 3.4).⁶ Schließlich muß unterschieden werden zwischen denjenigen, die aus unterschiedlichen Gründen und in verschiedensten Positionen eine Übersetzung in Auftrag geben und jenen, die mittels dieser Übersetzungen „kommunizieren“. Außerdem darf nicht vergessen werden, daß in einer ganzen Reihe von Fällen noch weitere Fachleute mit dem Zieltext (bzw. dem zielkulturellen Publikat) arbeiten (können müssen), die selbst nicht Adressaten der Botschaft sind. Diese nehmen mehr oder weniger aktiv Einfluß auf die sprachliche wie auf die visuelle Qualität der Übersetzung (→ Kap. 6.3.3).

Nach ihrem Wirkungsbereich im Translationsprozeß und ihren unmittelbaren Einfluß auf die Gestaltung des Translats lassen sich die Beteiligten also grundsätzlich in drei Gruppen einteilen:

1. die am interkulturell-bilingualen Kommunikationsakt unmittelbar Beteiligten als „Endverbraucher“ (Vermeer 1986, 278) oder „Nutznießer“ des translatorischen Produktes, d. h. der *Sender* oder – im Sinne von Kellers Kommunikationsauffassung (1992, 327f) mit ihrer Zweiteilung des Kommunikationsprozesses in

Kommunikation und Interpretation – „Kommunikator“, unter translatorischem Blickwinkel *Translations-Initiator* oder *Bedarfsträger* (Holz-Mänttari 1984), und der *(Ziel-)Text-Rezipient*, der auch „Interpreter“ genannt werden könnte.

2. der mit dem Translat Arbeitende, der selbst nicht primärer Adressat der Botschaft ist, von Holz-Mänttari *(Ziel-)Text-Applikator* genannt. Hier wäre es sinnvoll weiter zu unterscheiden zwischen a) den mit fertigen Translationsprodukten (zielkulturellen Publikaten) Arbeitenden (so bei Holz-Mänttari 1984, Vermeer 1986 sowie Risku/Freihoff 2000, 53) und b) Personenkreisen, die das Translat weiter be- oder verarbeiten und somit u. U. Einfluß auf die sprachliche wie visuelle Gestalt des Translats haben.

3. die mit der Herstellung und Gestaltung des Translats direkt Beschäftigten; vor allem der *Texter*, der *Übersetzer* und der *graphische Designer* (heute *Mediendesigner* oder *Mediengestalter*).

Entsprechend kommen zwischen diesen Gruppen mehrere Arten von Kooperation vor: (1) die Kooperation zwischen Auftraggeber bzw. Translationsinitiator und Translator (hierzu Holz-Mänttari 1984 sowie Risku/Freihoff 2000); (2) die Kooperation zwischen ZT-Applikator (Typ b) und Translator; (3) die Kooperation zwischen den unmittelbar an der Textgestaltung bzw. an der Gestaltung des zielkulturellen Publikats Beteiligten (hierauf wird in Kap. 6.3.3 genauer eingegangen). Für den Auftraggeber, den ZT-Applikator und den Textbildgestalter ist u. U. von Bedeutung, ob sie in der Ausgangskultur oder in der Zielkultur arbeiten, d. h. die „translatorische Arbeitskultur“ entscheidet mit über die Qualität des Produktes (s. u.).

Beim Endverbraucher wäre prinzipiell noch zu unterscheiden, ob der ZT primär für einen zielkulturellen Adressatenkreis bestimmt ist oder von vornherein für bildungssprachliche ZT-Rezipienten bzw. einem fremdkulturellen Adressatenkreis konzipiert wurde. So kann z. B. der Auftraggeber einer Broschüre über die südwestfinnische Region Pirkanmaa das Fremdenverkehrsamt der Stadt Tampere sein, der erste Benutzer des Translats (Applikator) der ausgangskulturelle graphische Designer in der Tamperaner Werbeagentur, der die Broschüre am Computer gestaltet, und der Adressat des Zieltextes (hier in der Regel in einer Drucksache als Teil eines multimodalen Textverbundes repräsentiert) ist schließlich der an Reisen in diese Region interessierte potentielle deutschsprachige Tourist oder es sind jene (potentiellen) Touristen, die Deutsch aus bestimmten Gründen als Kommunikationssprache verwenden, z. B. weil in ihrer eigenen Muttersprache keine entsprechende Broschüre zur Verfügung steht.⁷

Übersetzern muß außerdem klar sein, welche Sachkompetenz beim Adressaten vorausgesetzt werden muß bzw. kann. Gerade bei Fachtexten besteht die Gefahr, daß ein wohlmeinender Allround-Übersetzer – der in der Regel selten für alle von ihm sprachlich bedienten Fachgebiete gleich kompetent ist – seine eigene Unkenntnis verabsolutiert und den Text vereinfacht: „Das Verstehen von

Fachtexten ist ganz wesentlich abhängig von der Sachkompetenz des Lesers und der Frage, ob er/sie zu den intendierten Empfängern der Textsorte gehört.“ (Stolze 1999, 20) Der Skopos sollte sich m. a. W. nicht nach dem Bildungs- und Wissensstand des Übersetzers richten, sondern nach dem der Zieltextadressaten.

6.1.2 Translationskultur und translatorische Arbeitskultur

In translatologischer Literatur wird selten auf die Frage eingegangen, in welchem Umfang das reale Arbeitsumfeld – der Arbeitsraum oder die Arbeitskultur⁸ – und der Arbeitssprachenstatus des Übersetzers auf die Qualität des Translats (das u. U. einen hohen Marktwert hat) Einfluß haben.

Jede Übersetzung geschieht (bzw. wird rezipiert) unter den in der betreffenden Kultur herrschenden Bedingungen, Vorstellungen und Erwartungen. Prunč nennt diesen Teil einer Kultur „Translationskultur“:

Unter Translationskultur wollen wir das historisch gewachsene, aktuell gegebene und grundsätzlich steuerbare Subsystem einer Kultur verstehen, das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht und aus einem Set von gesellschaftlich etablierten Normen, Konventionen, Erwartungshaltungen und Wertvorstellungen aller in dieser Kultur aktuell oder potentiell an Translationsprozessen beteiligten Handlungspartner besteht ... (Prunč 2000a, 7; vgl. auch 2000b, 59 sowie 1997, 99–127)

Die Translationskultur ist als spezifischer Teil der Kommunikationskultur eines Kulturraumes⁹ zu sehen (Abb. 69), die ihrerseits für alle privaten, halbprivaten, halböffentlichen und öffentlichen Kommunikationsbereiche die unterschiedlichen Konventionen, Regeln und Normen umfaßt, z. T. gesondert für mündliche und schriftliche Kommunikationsformen. Außerdem können sich Kulturen in der „situationsabhängigen Präferenz des schriftlichen oder mündlichen Mediums“ unterscheiden (Tiittula 1995d, 295).

Faßt man Translation nicht stillschweigend – wie es bei Prunč der Fall zu sein scheint – als Kulturtechnik auf, sondern als professionelles Handeln, dann muß davon ausgegangen werden, daß eine Translationskultur sich aus einem weiter verbreiteten, rezeptiven Element (hierher gehört die „Akzeptanzschwelle“, s. u.) und einem produktiven Element zusammensetzt, das seinerseits wieder für Kulturtechnik und Profession unterschiedlich ausgeprägt ist. Der professionell-produktive Bereich sei hier „translatorische Arbeitskultur“ genannt (Abb. 69).

Was die Herstellung von Übersetzungen betrifft, so herrschen in den einzelnen Translationskulturen – nicht zuletzt aufgrund des unterschiedlichen Grades an Reflektiertheit des translatorischen Handelns – unterschiedliche Gepflogenheiten und Arbeitsbedingungen. Dies betrifft sowohl die sprachliche Form wie auch die visuelle Gestalt der Übersetzung. Im ungünstigsten Fall entsteht durch den starken Anteil unqualifizierter Übersetzer eine Dumpingspirale (Abb. 70), die eine weitere Senkung des Qualitätsniveaus zur Folge hat.

Vor allem in großen Sprachkulturen sind zumindest für anspruchsvollere Textsorten A-Arbeitssprachenprinzip (Stoll 2000, 52f: „Muttersprachenprinzip“) und „Ziellandprinzip [Herstellung der Übersetzung in der Zielkultur – JS]“ (ibid.) Teile der Translationskultur. Dies zeigen die diversen Anweisungen für potentielle Auftraggeber (z. B. BDÜ 1998), die dann nicht selten auch in anderen Translationskulturen aufgenommen und zur Grundlage ähnlicher Anweisungen gemacht werden.¹⁰

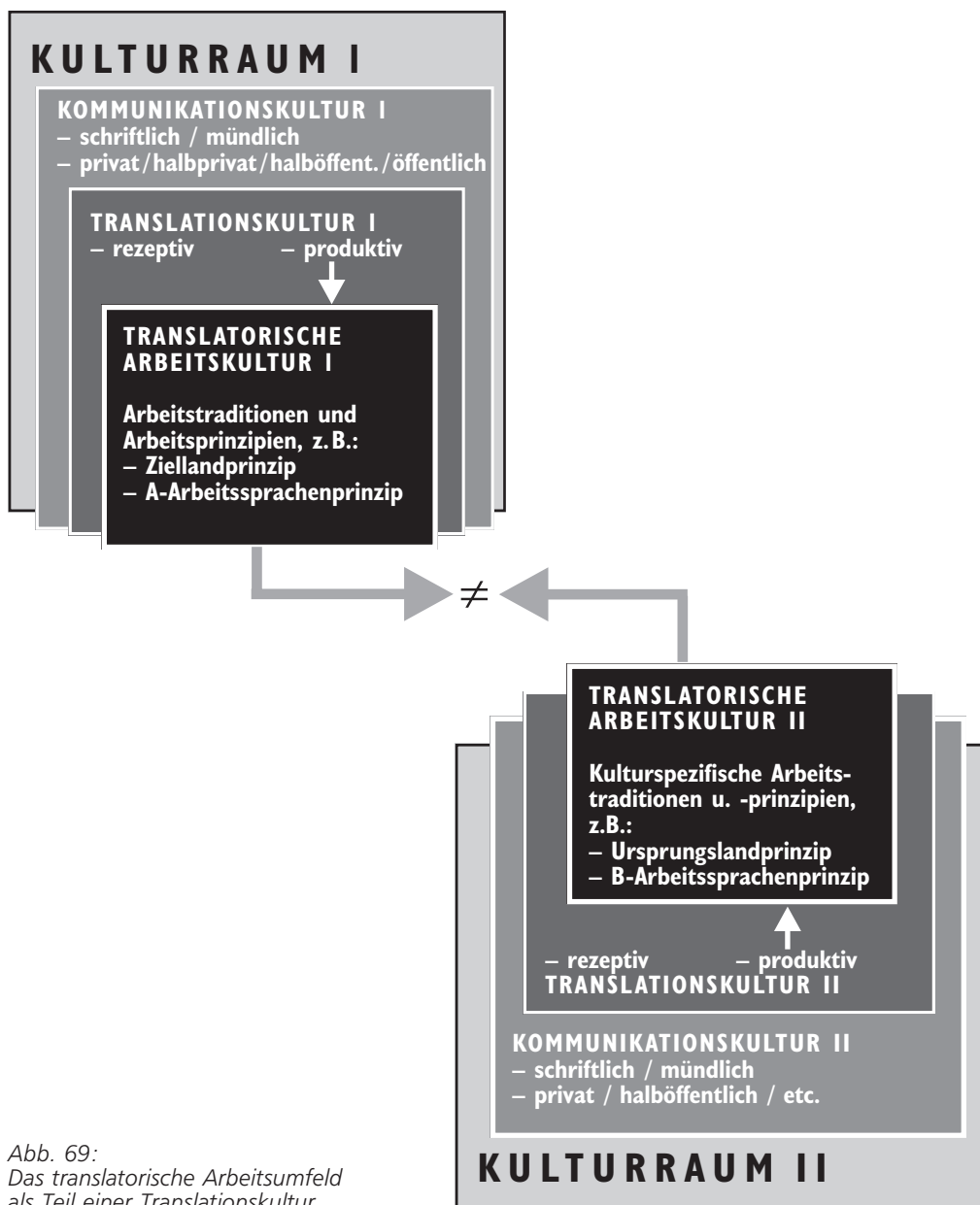


Abb. 69:
Das translatorische Arbeitsumfeld
als Teil einer Translationskultur

Wie es bei Kulturen stets der Fall ist, kann auch eine Translationskultur aus verschiedenen Schichten („Strata“) bestehen, die in unterschiedlichem Maße sich mit den Translationskulturen anderer Sprach- und Kulturräume überschneiden, in einzelnen Details oder in der Gewichtung von Details variieren und sich gegenseitig beeinflussen¹¹ – ein Beispiel: die Übersetzung der ursprünglich vom *Institute of Translation & Interpreting* in London herausgegebenen Broschüre *Translation – getting it right* (Aparicio/Durban 2003) und ihre Distribution auf dem norddeutschen Translationsmarkt durch den ADÜ Nord.

In verschiedenen Translationskulturen mag zudem die berufliche Organisationsform der Übersetzenden unterschiedlich gewichtet sein: vom Vorherrschen von Übersetzungsbüros alter sowie neuer Prägung¹² über Sozietäten, Bürogemeinschaften oder gar als GmbH (vgl. Velten 2003) bis zu mehr losen Zusammenschlüssen in „translatorischen Qualitätsnetzwerken“ (→ Kap. 6.3.4) und freiberuflichen „Einkämpfern“. Dies wirkt sich notwendigerweise auch auf die Qualität der Translationsprodukte aus.

In kleineren Sprachgemeinschaften ist es dagegen fast selbstverständlich, daß einheimische Übersetzer mit B-Arbeitssprachenkompetenz publikationsfertige Übersetzungen abliefern (z. B. SKTL 2004), obwohl die sprachliche Qualität oft nicht dem entspricht, was in der Zielkultur als „satzreif“ angesehen wird (d. h. sie ist sprachlich nicht so weit ausgestaltet, daß der Text in einem graphischen Fachbetrieb weiterverarbeitet werden könnte).

Bei einer anderen Art von Translationskultur mag sogar eine starke Beteiligung von unqualifizierten Übersetzern („Fremdsprachenbeherrschern“) vorherrschen. Wie sich dies auf das Ansehen des Berufsstandes und der Tätigkeit auswirkt und die Qualität der Translationsprodukte negativ beeinflusst, zeigt Sandrini am Beispiel Südtirol, wo vor allem nebenberuflich durch Lehrer, Beamte und Sekretärinnen übersetzt wird (1993, 55).

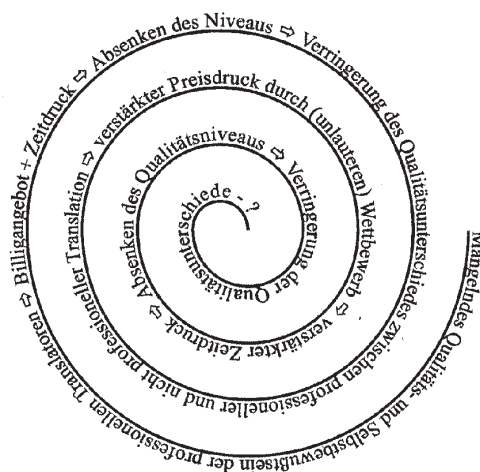


Abb. 70:
Die Dumpingspirale von Prunč (2003, 86)

Weitere Unterschiede zwischen Translationskulturen (einschließlich der jeweiligen translatorischen Arbeitskultur) können sein:

- Verständnis vom Übersetzen als Handlung (Herstellung von Kommunikationsmitteln für interkulturelle Kommunikationsakte vs. Austausch von Sprachelementen);
- das professionelle Selbstverständnis des Translators (als Hersteller von Kommunikationsmitteln vs. Befehlsempfänger);
- das kulturspezifische Übersetzungs-Konzept (vgl. Nord 1989, 102: „Anbindung an den Ausgangstext“);
- die Sichtbarkeit oder Anonymität (Venuti 1996: „invisibility“) des Übersetzers – vor allem beim literarischen Übersetzen, aber auch z. B. bei Touristikbroschüren;
- die Arbeitssprachen-Auffassung: in Österreich wird z. B. die A-Arbeitssprache als Mutter- bzw. Bildungssprache definiert (Sprachbrücken 2004, 2; Haid 2003), während in der deutschen Translationskultur mit A-Sprache ausschließlich die (geschulte) Muttersprache gemeint ist (DIN 2345 1998, 7f). In Österreich wird dem *Native speaker* translatorische Kompetenz zuerkannt (Sprachbrücken 2004, 2), während andernorts die Ansicht herrscht, daß der Status eines *Native speakers* nicht ausreicht, um als Translator professionell zu arbeiten (Holz-Mänttari 1984, 43f). Die ÖNORM D 1200 definiert gar nur „aktive“ und „passive Sprache“ (ÖNORM D 1200, 3);
- das Verhältnis von Autor bzw. Auftraggeber und Translator (Colliander 1996, 131).

Diese Liste erhebt selbstverständlich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, zeigt aber bereits das komplexe Geflecht unterschiedlicher Faktoren, das auf die Gestaltung des Translats Einfluß hat. Es liegt auf der Hand, daß sich diese Unterschiede auf die Qualität des Translats auswirken und zu Kommunikationsschwierigkeiten führen, sobald die Übersetzung in einer Ausgangskultur angefertigt wird, deren Translationskultur sich von der der Zielkultur wesentlich unterscheidet. Eine Lösung könnte sein, das Translationsziel (Skopos) nach der „relevante[n] Translationskultur“ (Prunč) auszurichten:

Die Normen und Konventionen der relevanten Translationskultur sind die vorrangige Ausgangsbasis für die Festlegung des Skopos. Der Skopos einer konkreten, vor allem einer explizit deklarierten Translation, steht allerdings in einem dynamischen Spannungsverhältnis zu den vorherrschenden Normen und Konventionen der jeweils relevanten Translationskultur. Unter relevanter Translationskultur verstehen wir jene Kultur, deren normatives Regelsystem für die konkrete Translationshandlung gültig ist. Damit wollen wir unterstreichen, daß in Abhängigkeit von der in der konkreten Translationsituation jeweils vorherrschenden Machtkonstellation sowohl die Ziel- als auch die Ausgangskultur als normensetzendes System fungieren kann. (2000b, 64)

Das setzt aber voraus, daß die in der Ausgangskultur Übersetzenden die Normen und Konventionen der Zielkultur kennen und in der Lage sind, sich danach zu richten. Ein konkretes Beispiel: Wenn in der Ausgangskultur (evt. im guten Glauben und mangels besseres Wissens) usus ist, daß Übersetzer mit B-Arbeits-sprachenkompetenz „druckreife“ Übersetzungen aus der Hand geben und diese Übersetzung in der Ausgangskultur visuell gestaltet, d. h. gesetzt (und gedruckt) wird, dann sind Qualitätsmängel, die sich u. U. negativ auf die Botschafts-vermittlung auswirken, so gut wie vorprogrammiert.

Berücksichtigt man zudem, daß die sprachliche Gestalt und die visuelle (typographische) Gestalt der Übersetzung oft das Resultat verschiedener Arbeitsprozesse sind, die zwecks Erzielung hoher Qualität Kooperation zwischen den am Prozeß beteiligten Fachleuten voraussetzen, begreift man, daß es unter den Bedingungen der herrschenden Praxis zu einer großen Zahl qualitativ minderwertiger Übersetzungen kommen muß. Daher ist die Forderung nach einem Qualitätslektorat (vgl. Didaoui 1999, 381ff sowie Schmitt 1999c, 397f) zumindest in den Fällen, in denen die Übersetzung einen hohen Repräsen-tationsgrad oder langen Gebrauchswert hat, voll berechtigt. Diese Qualitäts-kontrolle hat sich allerdings nicht nur auf die sprachliche, sondern auch auf die visuelle Gestalt der Übersetzung (in diesem Fall der ZT in Form einer zielsprachlichen Drucksache oder Web-Präsentation) zu erstrecken.

Im übrigen kann davon ausgegangen werden, daß Translationskulturen relativ offene Systeme sind, die sich stets gegenseitig beeinflussen. So weit sich beurteilen läßt, scheint in den hier als Beispiele herangezogenen Translations-kulturen Deutschland, Österreich und Finnland der visuellen Gestaltung des Translats eine untergeordnete Rolle zugewiesen zu sein.

Je nach Beteiligung der Ausgangskultur, der Zielkultur oder gar (was durch das Internet möglich ist) einer Drittkultur¹³ sind *hauptsächlich* folgende Fälle denkbar, wobei ich strikt zwischen Gestalten (= Formgeben) und Drucken bzw. Publizieren (= Vervielfältigen) unterscheide:

1. Die Übersetzung wird sprachlich und typographisch in der Ausgangskultur gestaltet. In diesem Fall hängt die sprachliche Qualität des Translats davon ab, ob die Übersetzung allein von einem Übersetzer mit B-Arbeits-sprachenkompetenz angefertigt wird oder von einem A-Sprachenübersetzer oder anderen A-sprach-lichen Textexperten korrigiert bzw. überarbeitet wird. Im ersten Fall ist damit zu rechnen, daß zwar die kulturelle Adäquatheit der Übersetzung gewährleistet ist, ihre sprachliche Qualität aber durch den Mangel an sprachlicher Kompetenz u. U. den in der Zielkultur geltenden Normen für die Textsorte nicht entspricht. Abhilfe schafft in diesem Fall die Kooperation mit A-Sprachen-Übersetzern. Eine

solche Kooperation ist heutzutage über das Internet in Form von „Netzwerken“ prinzipiell möglich (→Kap. 6.3.4). Was die typographische Gestalt betrifft, so werden fast regelhaft unreflektiert die Konventionen der Ausgangskultur in das Zieltextrayout übernommen (→Kap. 9). In Kulturen, in denen üblicherweise umfangreichere Textmengen auftreten als in der Zielkultur, ist damit zu rechnen, daß bei noch umfangreicheren Übersetzungen gegen die Gestaltungsprinzipien für optimal lesbare Texte verstoßen wird, d. h. die Schriftgröße in den Bereich der Konsultationsgrößen tendiert (→Kap. 5.1.5 sowie 8.3).

2. Die Übersetzung wird sprachlich und typographisch in der Zielkultur gestaltet. In diesem Fall sollte die sprachliche und visuelle Qualität der Übersetzung gewährleistet sein. Was allerdings unter Umständen passieren kann, ist, daß falsche sachliche Bezüge zur bzw. Verweise auf die Ausgangskultur mangels kultureller Wissensdefizite entstehen.¹⁴

In den folgenden Fällen hängen sprachliche und visuelle Qualität des Translats vom Kenntnis- und Fertigniveau der am Herstellungsprozeß Beteiligten ab.

3. Die Übersetzung wird sprachlich in der Ausgangskultur, typographisch in der Zielkultur gestaltet. In diesem Fall kann damit gerechnet werden, daß zumindest die visuelle Gestalt – vor allem die Mikrotypographie – den zielkulturellen Konventionen entspricht; möglicherweise und in begrenztem Umfang fungieren die zielsprachlichen „Typographen“ als Korrekturinstanz auch für die sprachliche Richtigkeit.

4. Die Übersetzung wird sprachlich in der Zielkultur, typographisch in der Ausgangskultur gestaltet. In diesem Fall ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß der sprachlich korrekte Text „in fremdem Gewand“, d. h. ausgangskultureller Typographie auftritt.

5. Die Übersetzung wird sprachlich (und typographisch) in einer Drittkultur gestaltet. In diesem Fall ist damit zu rechnen, daß sowohl sprachliche Form wie typographische Gestalt des ZT mehr oder weniger stark gegen Konventionen der Zielkultur verstoßen.

6.1.3 Welche Aufgaben führen professionelle Übersetzer aus?

Einem Text in einer fremden Sprache Gehör zu verschaffen, wird oft genug einen neuen Text eher als eine Übersetzung im landläufigen Sinne verlangen. (Habermas 1985, 272)

Diese Worte des bekannten Sozialphilosophen lassen deutlich das Paradox interkultureller Kommunikation erkennen – den scheinbar unlösbaren Widerspruch, der sich mit dem Begriff *Übersetzen* verbindet: Einerseits soll der Text auch in der anderen Kultur seinen Zweck erfüllen, andererseits ist dies oft nicht durch eine reine „Sprachübersetzung“ erreichbar, sondern erfordert eine Neu-

konzeption, einen anderen Text. Dies aber ist nach Meinung mancher – vor allem „logozentristischer Übersetzungstheorien“ (vgl. hierzu Arrojo 1997a/b), nicht mehr als Übersetzung zu bezeichnen und gehört nach deren Meinung nicht zu den Aufgaben des Übersetzers (hierzu kritisch auch Sobotka 2000). Das „Im-landläufigen-Sinne“ läßt andererseits den Schluß zu, daß Habermas letzten Endes bereit ist, auch die zielkulturadäquate Neuvertextung einer Botschaft als Übersetzung zu rechnen.

Zwischen dem in akademischen Kreisen herrschenden Auffassungen vom Übersetzen (als „eigentlichem Übersetzen“) und der translatorischen Praxis bestehen nicht unerhebliche Differenzen. Sobotka (2000, 354f) sieht in der Praxis prinzipiell drei unterschiedliche Auftragsituationen, wobei der Terminus „Übersetzung“ eher die traditionellen Begriffsmerkmale zu tragen scheint:

1. „Übersetzung“: „Reformulierung der im Original niedergeschriebenen Ideen in einer Fremdsprache“.
2. „Übersetzung plus“: Anpassung des AT an die Zielsituation durch zusätzliche Informationen, d. h. „Übersetzung plus Anreicherung“.
3. „Nicht Übersetzung“: Anfertigung des Zieltexts auf der Grundlage von Ausgangsmaterial mit dem Plan „eine bestimmte Botschaft in einem bestimmten Rahmen an eine bestimmte Zielgruppe zu übermitteln“.¹⁵

Schon diese drei Grundtypen, denen die Relation bzw. der Bindungsgrad zwischen AT und ZT zugrunde liegt, zeigen, daß das translatorische Tätigkeitsfeld wesentlich mehr umfaßt als umgangssprachlich (und auch vielerorts im universitären Bereich) unter „Übersetzen“ verstanden wird. Spezifischere translatorische Aufgaben nennt das Berufsbild (1988, [1]):

Die Aufträge an den Übersetzer sind sehr unterschiedlich. Sie lauten:

- Texte aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache unter möglichst vollständiger Wahrung von Form, Inhalt und Stil zu übertragen;
- Texte aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache so zu übertragen, daß sie in Form, Inhalt und Stil an eine spezifizierte Zielgruppe angepaßt sind;
- einen Text so zu übertragen und umzusetzen, daß der Zieltext für eine andere Verwendung geeignet ist als der Ausgangstext;
- Originaltexte und Übersetzungen zu überprüfen bzw. sprachlich zu überarbeiten;
- Texte unter bestimmten Fragestellungen auszuwerten, zusammenzufassen und zu kommentieren und
- nach unterschiedlichen Vorgaben selbständig Originaltexte zu produzieren.

Die hier aufgezählten translatorischen Leistungen, in der ÖNORM D 1200 „Transferleistungen“ genannt, könnte man der Reihe nach in etwa bezeichnen als: Übersetzung, Lokalisation, Adaption, Editierung, Inhaltsreferat und Textproduktion bzw. Neufassung. Dies sind aber noch nicht alle in der Praxis vorkommenden Leistungen, die sich auf die sprachliche und visuelle Gestaltung eines Translationsproduktes beziehen. Die Honorarumfrage (1994) führt weitere

Aufgaben auf wie „Beschriftung von Zeichnungen, terminologische Erfassung, Korrekturlesen, Überprüfung, Einarbeitung von Autorenkorrekturen“ (S. 15) sowie unter dem Punkt „Textlayout“ die Leistungen „Formatierung mit Hervorhebungen, Randausgleich usw. nach Vorgabe des Kunden“ und „komplette DTP-Bearbeitung“ sowie das Korrekturlesen eigener und fremder Texte (S. 16), schließlich unter „Sonstiges“ den „Entwurf von Texten“ und den „Layout-Entwurf für den Druck“ (S. 18).¹⁶ Daran ist abzulesen, daß die professionelle Praxis mehr Phasen der Herstellung eines Translats kennt als der Großteil der translatorischen Literatur.¹⁷

Wirft man einen Blick auf die von professionellen Übersetzern angebotenen Dienstleistungen im Internet, wird man feststellen, daß dies der herrschenden Praxis im Berufsstand entspricht – auch wenn zuweilen Aufgaben übernommen werden, die die zur Verfügung stehende Kompetenz überfordern. Allerdings geht das *Berufsbild* noch nicht auf alle Aufgabenbereiche ein. Offen bleiben für die Qualität des Endresultats wichtige Fragen wie z. B.: In welcher Gestalt (Typographie, Layout) soll die Übersetzung angefertigt werden? Wer arbeitet evt. noch mit der Übersetzung, bevor sie den intendierten Adressatenkreis erreicht etc. Sie geht auch nicht darauf ein, daß Übersetzungen mit – wie bereits erwähnt – unterschiedlichem Öffentlichkeitsgrad und Repräsentationswert (und das heißt: mit unterschiedlichen Qualitätsanforderungen) für eine kürzere oder längere Lebensdauer konzipiert sein können und daher in unterschiedlichen Veredlungs- und Qualitätsstufen ausgearbeitet sein müssen. Diese stellen ihrerseits an die translatorische Kompetenz jeweils spezifische Anforderungen und verlangen gegebenenfalls die bereits erwähnte Kooperation und Interaktion mit weiteren Fachleuten. Im übrigen spiegeln sich die aufgeführten Tätigkeiten leider immer noch nicht durch entsprechende Lehrinhalte im Curriculum der meisten translatorischen Ausbildungsstätten wider. Auch die zitierten Übersetzungsnormen sind in diesem Bereich alles andere als erschöpfend und systematisch.

6.1.4 Auftrag und Produktbestellung

In translatorischer und translationsdidaktischer Literatur hat sich eingebürgert, im Zusammenhang mit einer Übersetzung von „Auftrag“ zu sprechen (z. B. Nord 1991, Stolze 1999, Freihoff 2001). Bereits an den kommunalen Übersetzer- und Dolmetscherinstituten Finnlands wurde spätestens seit den 70er Jahren keine Übersetzungsaufgabe ohne „Auftrag“ angefertigt; dies galt selbstverständlich auch für die Abschlußprüfung (Freihoff 2001, 78f). Allerdings handelte es sich dabei nicht selten um relativ unverbindliche „Pseudoaufträge“, mehr oder weniger realistische Situationsbeschreibungen und didaktisch motivierte Informationen für die Studierenden, die sich letzten Endes weder auf die Gestaltung noch auf die Bewertung der Übersetzung voll auswirkten, im

Extremfall gar tautologisch waren¹⁸ (vgl. Schopp 2002c, 347f). Derartige „didaktische Translationsaufträge“ haben wenig gemein mit authentischen Aufträgen, da sie naturgegeben eine andere – eben didaktische – Funktion (hierzu Nord 1999d, 385) wahrnehmen. Ein wesentlicher Unterschied besteht auch darin, daß didaktische Übersetzungsaufträge erstens von einem allgemesprachlichen Auftragsbegriff ausgehen und mit *Auftrag* entweder einen realen Translationsbedarf oder die Bestellung einer Translationsleistung umschreiben, während betriebsorganisatorisch unter *Auftrag* im „Gegensatz zur ‚Bestellung‘ des Kunden ein organisatorisches Hilfsmittel der Betriebssteuerung“ (Gabler-Wirtschafts-Lexikon 1984, 330) verstanden wird. Mit anderen Worten: *Auftrag* umfaßt im Bereich professionellen Handelns den gesamten, oft normierten Komplex von sinnvoll aufeinander bezogenen Teilhandlungen, die zur Herstellung eines Produktes und dessen Aushändigung an den Auftraggeber notwendig sind und unter denen die „Kundenbestellung“ nur einen Teil bildet.¹⁹ Dies zeigt sich in der Existenz von Bestellformularen, „Auftragstaschen“ etc., auf denen die einzelnen Teilhandlungen, Arbeitsphasen, Leistungen und Termine aufgelistet sind. Unter diesem Aspekt läßt sich auch völlig berechtigt vom Kunden als *Auftraggeber* sprechen. Ein weiterer Unterschied zwischen didaktischem und professionellem Translationsauftrag zeigt sich im Umfang der Handlungen, die sich bei ersterem in der Regel auf Analyse, Recherche und Anfertigung des sprachlichen Produkts beschränken, selten aber solche Auftrags-elemente wie Vertragsabschluß, Übernahme der Kundenkorrektur und Erteilung des Imprimaturs („Gut-zum-Druck“) sowie Abrechnung der Translationsleistungen umfassen.

In den drei hier als Beispiele herangezogenen Translationskulturen wird beim professionellen Übersetzen von einem Auftrag (= Bestellung) ausgegangen. Dies spiegelt sich in der Norm DIN 2345 sowie den beiden ÖNORMen D 1200 und D 1201 wider, für Finnland in der Existenz von Formularen für Translationsverträge.

In einem auf diese Bestellung bezogenen Vertrag werden die Parameter (meist) schriftlich festgelegt, die sich auf die gesamte Dienstleistung und das bestellte Produkt beziehen, das heute immer häufiger schon sofort in der vom Adressaten zu rezipierenden Gestalt angefertigt werden soll („rezeptions-“ bzw. „publikationsfertiges Translat“) oder – besonders bei hohem Repräsentationswert – weitere Be- und Verarbeitungsgänge durchläuft. Im Allgemeinen beziehen sich die Hinweise in der translatologischen Literatur ausschließlich auf die Herstellung der sprachlichen Textform. In den genannten Normen wird zwar auch auf die visuelle Gestalt eingegangen, meist jedoch in relativ unverbindlichen Formulierungen, die die Unsicherheit der beteiligten Kreise mit dem Phänomen *typographische Gestaltung* erkennen lassen.

Ein wesentlicher Teil des professionellen Übersetzens ist für Holz-Mänttäri in ihrem „sozio-translatologischen Modell“ (1986, 370: Anm. 17) des „translatorischen Handelns“ von 1984 die fallbezogene Produkt-Spezifikation (1986, 351). Diese umfaßt die folgende Teile bzw. Elemente:

- Kommunikations- und Kooperations-situation für den Text oder Botschaftsträgerverbund
 - zu vermittelnde Sachverhalte
 - in der Adressatenkultur einsetzbare Strategien zur Koordination von Kooperation und Kommunikation in vorgesehener Kommunikationssituation
 - einzusetzende bzw. einsetzbare Botschaftsträger (Text, Farbbild, Ton; Prospekt etc.)
 - Arbeitsmittel (Ausgangstext, Bildmaterial, Recherchiermittel, Instrumentarien)
 - Transportmittel und -wege (Fernschreiben, Telefax, Diskette)
 - zur Verfügung stehendes Budget
 - mögliche und nötige Lieferfristen
 - heranzuziehende bzw. heranziehbare Zulieferer (Fotografen, Datenbanken)
- (vgl. Holz-Mänttäri 1988a, 157f)

In DIN 2345 werden u. a. „Organisatorische Merkmale des Übersetzungsauftrags“ und „Inhaltliche Merkmale des Zieltextes“ zur Grundlage der Vereinbarungen zwischen Auftraggeber und Übersetzer gemacht (1998, 6f), nicht aber visuell-formale Merkmale. Im Hinblick auf die verschiedenen Ausgestaltungsgrade des Textes und seine Bindung an den AT bleibt die Norm ziemlich im Allgemeinen und verwendet durchweg nur „Zieltext“, einmal auch „Endform des Zieltextes“ (ibid. 12), doch wird immerhin die „Prüfung der Übersetzung“ als eigener Punkt aufgeführt (ibid. 14). Ebenso im Allgemeinen bleibt der Hinweis auf die visuelle Gestaltung (→ Kap. 6.1.5).

Die ÖNORM D 1200 unterscheidet für „Übersetzungsleistungen“ einerseits elf unterschiedliche Kategorien der „Transferleistung“ sowie „Andere Leistungen“, die u. a. Layout-Erstellung und die Revision der Übersetzung, „d. h. Überprüfung einer Übersetzung auf die Einhaltung der vereinbarten Qualitätsparameter und der Zieltextvorgaben“, beinhalten sowie andererseits „Sprachliche Parameter“, „Layoutparameter“ und „Organisatorische Parameter“ (2000, 4f). Damit nähert sich die ÖNORM weiter als DIN 2345 der translatorischen Praxis und ihrem Aufgabenfeld, allerdings noch nicht weit genug, da auch hier die visuelle Gestaltung des Translats beschränkt bleibt auf die vier Layoutparameter „unformatierter Text“, „formatierter Text“, „formatierter Text unter Einbindung

allfälliger Grafiken“ und „Adaption von Grafiken mit oder/ohne Textformierung“ (ÖNORM D 1200, 5); über die typographische Kulturspezifität und Qualität wird nichts ausgesagt (→ Kap. 6.1.5).

Macht man sich bewußt, daß beim professionellen Übersetzen ein Produkt bestellt wird, das einen bestimmten kommunikativen Zweck optimal erfüllen soll und daher über spezifische bzw. adäquate Eigenschaften – sprachlich und visuell – verfügen muß (vgl. Vermeer 1989a), dürfte es einleuchten, daß dieses Produkt ggf. in Kooperation mit Fachleuten und anderen Übersetzern weiter be- oder verarbeitet wird. Außerdem muß es in einer bestimmten Form und auf einem bestimmten Weg an den Auftraggeber oder dessen Klienten gelangen. Daher sollten bei Angebot und Vertrag folgende Bereiche erfaßt und vereinbart werden:

1. Verwendungszweck des Produkts
2. Eigenschaften des Produkts
3. Kosten des Produkts
4. Lieferform und Lieferweg
5. Zulieferer bzw. Kooperationspartner
6. Preis

Die folgende Matrix versucht, die für die sprachliche wie auch visuelle Gestaltung des Translats relevanten Parameter zusammenzustellen.

1. Botschaft-Text-Relation (AT – ZT)
 - 1.0 Adressaten
 - 1.1 Skopos/Zweck (dominierender Anteil)
 - 1.1.1 Information
 - 1.1.2 Dokumentation
 - 1.1.3 Expressive Funktion
 - 1.1.4 Appell (Bewußtseinststeuerung)
 - 1.1.5 Repräsentation
 - 1.2 Bindungsgrad von AT und ZT
 - 1.2.1 Übersetzung im engeren Sinne (hoher Bindungsgrad)
 - 1.2.2 Lokalisierung, Adaption („Übertextung“)
 - 1.2.3 Textproduktion aufgrund von ausgangskulturellem Material
 - 1.3 Inhalt
 - 1.3.1 Vollübersetzung
 - 1.3.2 Auszugsweise Übersetzung bzw. Teilübersetzung
 - 1.3.2 Zusammenfassung / kursorische Übersetzung / Inhaltsreferat
 - 1.4 Modalität
 - 1.4.1 unimodal (nur Text)
 - 1.4.2 bimodal (Text und Bild; Text und Ton etc.)
 - 1.4.3 multimodal (Text, Bild und Ton etc.)
2. Translationsprodukt (zur Verfügung stehende Kompetenzen, Arbeits- und Hilfsmittel)
 - 2.1 Sprachliche Qualität (sprachlicher Gestaltungsgrad)
 - 2.1.1 Rohform (Arbeitsfassung)
 - 2.1.2 Arbeitsform (Standardfassung)
 - 2.1.3 Publikationsreife Form (druckreife Fassung)

- 2.2 visuelle Gestalt (Typographie, Layout)
 - 2.2.1 Typoskript (unformatierter Text, „Nullgestaltung“)
 - 2.2.2 Zwischenform (laientypographisch gestaltet)
 - 2.2.3 Vollform: publikationsfertige Gestaltung (professionell gestaltet)
- 3. Lieferform
 - 3.1 Ausgangs-Material
 - 3.1.1 Print
 - 3.1.1.1 Typoskript
 - 3.1.1.2 layoutgestaltet/mit AT-Seitenlayout
 - 3.1.2 Datei
 - 3.1.2.1 unformatiert
 - 3.1.2.2 formatiert
 - 3.2 Translat
 - 3.2.1 Print
 - 3.2.1.1 Ausdruck zur Weiterbearbeitung bzw. Kontrolle
 - 3.2.1.2 Druckvorlage (z. B. zur Belichtung)
 - 3.2.2 Datei
 - 3.2.2.1 unformatiert
 - 3.2.2.2 teilformatiert
 - 3.2.2.3 vollformatiert („publikationsfertig“)
- 4. Lieferweg und Liefermedium
 - 4.1 Physisch (Post, Botendienst: Print, CD-ROM, DVD, USB-Speicherkarte etc.)
 - 4.2 Elektronisch-digital (Web, E-Mail)
- 5. (Liefer-)Termine (zur Verfügung stehende Zeit)
 - 5.1 Eingang des Ausgangsmaterials
 - 5.2 Lieferung des Translats
 - 5.3 Korrekturabzug (Kundenkorrektur)
 - 5.4 Endprodukt
- 6. Heranzuziehende „Zulieferer“ (Holz-Mänttäri 1988a, 157f) und Fremdleistungen
- 7. Preis (zur Verfügung stehendes Budget)

Vor diesem Hintergrund erweist sich sowohl der immer wieder zitierte „textimmanente Übersetzungsauftrag“²⁰ wie auch der „konventionalisierte Übersetzungsauftrag“ (Nord 1999a, 146) als akademisches Konstrukt, das für die professionelle Praxis zu einem großen Teil irrelevant ist und sich bestenfalls für solche „didaktischen Übersetzungsaufträge“ einsetzen läßt, bei denen ausschließlich die adressatenadäquate sprachliche Formulierung des Zieltextes und die Behandlung bzw. Bewältigung bestimmter Typen von Translationsproblemen im Vordergrund steht, nicht aber das ganzheitliche professionelle Bewältigen eines Übersetzungsauftrags.²¹ Denn wenn auch die Funktion der Übersetzung und ihr Adressatenkreis in Ausgangskultur und Zielkultur einander entsprechen mögen, bleiben je nach den in der betreffenden Translationskultur (als Herstellungsort des Translats) herrschenden Bedingungen eine Reihe von Größen, die es fall-spezifisch auszuhandeln und vertraglich festzulegen gilt wie z. B. Verarbeitungswege und Rezeptionsbedingungen.

Es wäre unrealistisch zu erwarten, daß jede Bestellung alle relevanten Parameter berücksichtigt. Zum einen gibt es den „naiven“ Auftraggeber, der mit der Vorstellung vom Übersetzen als reinem Sprachtransfer (durch den Übersetzer, der

als eine Art menschlicher Sprachautomat angesehen wird) seine Bestellung erteilt und vom Translator Leistungen erwartet, die dieser nicht erbringen kann. Gerät ein solcher Auftraggeber an einen nicht professionell arbeitenden Übersetzer (der z. B. mit Dumpingpreisen arbeitet und möglicherweise in Unkenntnis der professionellen Praxis und im guten Glauben an seine Studienerfolge seine Grenzen nicht erkennt), ist das Resultat nicht selten ein Produkt, das in der Zielkultur seine Funktion nicht optimal erfüllen kann. Der „aufgeklärte“ Auftraggeber andererseits vertraut auf die Professionalität des Translators (vgl. Stolze 1999, 18) als einem Experten für die Herstellung zielsprachlicher Kommunikationsmittel. Ein wesentlicher Teil translatorischer Professionalität ist – wie bei jedem Beruf – die Fähigkeit des Experten, den Auftraggeber, der u. U. nur sehr vage Vorstellungen über das benötigte Translationsprodukt hat (vgl. Holz-Mänttari 1984, 97), aufzuklären und zu beraten – übrigens eine der Nebenpflichten, die sich aus dem Werkvertrag ableiten (vgl. Heuer 2002). Dazu gehört auch das Vermögen, Defekte im Ausgangstext zu erkennen und entsprechend zu reagieren (vgl. Schmitt 1999c, 147ff).

Damit ergeben sich folgende Fragen, die der Übersetzer bereits bei der Auftragsanalyse zur Abgabe eines Angebots (→ Kap. 6.4.1) beantworten können sollte:

1. Wer ist der Auftraggeber und was ist seine Intention?
2. Gibt es einen ZT-Applikator? Oder: Wer arbeitet mit dem Translat, bevor der ZT in endgültiger Form vorliegt?
3. Für wen ist das Endprodukt bestimmt (Adressaten/Zielgruppe des ZT)?
4. Wofür ist das Endprodukt gedacht (kommunikative Funktion des ZT)?
5. Enthält der Ausgangstext bzw. das Ausgangsmaterial alles, was zur Ausformulierung der Botschaft notwendig ist oder gibt es Defekte im AT?
6. Welche qualitativen Eigenschaften sollte a) das Translat und b) der ZIELTEXT aufweisen (Veredlungs-/Bearbeitungsstufe)?
7. Mit welchen anderen Medien bildet der ZT eine Informationseinheit (Medienmix, Multimodalität, multimedialer/-modaler Textverbund)?
8. Welche Hilfsmittel können verwendet werden bzw. müssen hinzugezogen werden (Recherchieren)?
9. Mit wem muß ich gegebenenfalls kooperieren, um das gewünschte Produkt liefern zu können?
10. In welcher Form soll das Translat geliefert (abgegeben) werden (Lieferform), über welches Präsentationsmedium und auf welchem Weg soll die Lieferung erfolgen?
11. Welche Zeit steht zur Erledigung des Auftrags zur Verfügung (Lieferfrist)?
12. Was darf die Übersetzung kosten (Preis)?

Die tanslatologische Literatur beschäftigte sich zu einem großen Teil bisher nur selten oder unzureichend mit diesem Fragenkomplex.²² Selbst die bestehenden Übersetzungsnormen sind in dieser Hinsicht alles andere als konsequent und vollständig, wie dem nächsten Kapitel zu entnehmen sein wird.

6.1.5 Übersetzungsnormen

In dem Bestreben nach größerer Professionalität auf dem Translationsmarkt und in der Absicht, die Koordination zwischen Auftraggeber und Übersetzer zu optimieren und willkürlicher Kritik Schranken zu setzen, wurden in Deutschland und Österreich Normen für das Übersetzen geschaffen: DIN 2345 sowie die ÖNORM D 1200 und D 1201, und jetzt der Entwurf zur europäischen Übersetzungsnorm DIN EN 15038. Diese Normen für das translatorische Handeln sollen dazu beitragen „das Vertrauen von Auftraggebern in die Qualität der erbrachten Dienstleistung zu stärken“, wie es im Vorwort zu DIN 2345 heißt (1998, 2). Durch die Normung wird der Herstellungsprozeß sinnvoll geordnet. Dies geschieht durch die Nennung von Anforderungen an die Ausführenden, die Werkstoffe und die Qualität der Produkte, die verbindlich erfüllt werden müssen sowie durch Empfehlungen, deren Einhaltung im allgemeinen Interesse als sinnvoll angesehen wird.

Bezogen auf eine Dienstleistung wie das Übersetzen, bei der ein Produkt (das Translat) entsteht, muß von einer solchen Norm (lat. *norma* = Regel, Vorschrift, Richtschnur) erwartet werden, daß sie alle Elemente enthält, die das Produkt selbst sowie seinen Herstellungsprozeß betreffen.²³ Zwar haben die DIN-Normen nicht die gleiche Funktion wie ein Gesetz, doch wird ihnen über eine sog. „Identitätsvermutung“ eine „faktische Verbindlichkeit“ zuerkannt, die sich u. a. „im werk- und kaufvertraglichen Gewährleistungsrecht“ auswirken (Becker 1999, 226f). Dies bedeutet bei Abschluß eines Übersetzungsvertrags unter Anwendung der Norm, daß der Übersetzer den Zieltext so zu erstellen hat,

daß er die zugesicherten Eigenschaften besitzt und frei von Fehlern ist, die den Wert oder die Tauglichkeit zu dem gewöhnlichen oder vertraglich vorausgesetzten Gebrauch aufheben oder mindern. (Becker 1999, 227)

Die von professionellen Kreisen zunächst vorbehaltlos begrüßte DIN-Norm 2345 blieb freilich nicht ohne Kritik – aus unterschiedlichem Blickwinkel. So räumt Horn-Helf ein, daß endlich durch die Norm übersetzungskritischer Willkür im Bereich der Fachübersetzungen Schranken gesetzt werden (1997, 29), kritisiert aber, daß andererseits „Selbstverständlichkeiten genormt und unnötige Beschränkungen festgeschrieben werden sollen“ (ibid.). Sobotka dagegen wirft der Norm vor, daß sie auf zu eng gefaßten theoretischen Konzepten beruht und der Bezugspunkt die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext ist „und

nicht die Brauchbarkeit der Translationsleistung für den Kunden“ (2000, 360) –, damit aber würden tradierte Vorstellungen zur Norm erhoben und die Sicht auf neue Wege verstellt:

Die Bindung der Qualität von Translationsleistungen an die Beziehungen zwischen Ausgangstext und Zieltext in der DIN 2345 ermöglicht den Praktikern auch weiterhin kein aktives Gestalten seiner[sic] Leistungen entsprechend den Kundenbedürfnissen. (ibid. 361)

„Zu eng gefaßt“ kann nur heißen, daß letzten Endes nicht die kommunikative Leistung des Zieltextes, sondern die sprachliche Äquivalenzbeziehung zwischen AT- und ZT-Elementen in den Vordergrund rückt und damit Übersetzen doch wieder auf die Transkodierung sprachlicher Oberflächenelemente reduziert wird. Diese Begriffsenge wird in den beiden ÖNORMen überwunden, indem die in der Praxis tatsächlich vorkommenden translatorischen Tätigkeiten als unterschiedliche „Transferleistungen“ aufgeführt und definiert werden (→ Kap. 6.2.1).

Ein Novum an DIN 2345 ist, daß neben dem sprachlichen Aspekt mit der Nennung von *Typographie* endlich auch der visuelle Aspekt der Translation berücksichtigt zu werden scheint. Meines Erachtens gehen aber alle drei Normen mit dem Begriff *Typographie* zu selbstverständlich um. Sie konzentrieren sich – zu einem gewissen Grad berechtigt – in erster Linie auf die verbale Seite der Übersetzung; die visuelle spielt eine untergeordnete Rolle oder wird als Selbstverständlichkeit betrachtet. Zwar wird in DIN 2345 *Typographie* ausdrücklich und mehrfach aufgeführt, doch steht zu vermuten, daß sich der mit dieser Benennung verbundene Begriff von dem der Fachleute nicht unwesentlich unterscheidet (in der Regel ist er zu eng gesetzt – vgl. Kap. 7.1). Damit liegt die Vermutung nahe, daß bei der Entstehung der Norm am runden Tisch „unter Beteiligung aller interessierten Kreise als Konsensdokument“ (Stolze 1998, 2) keine Fachleute aus dem graphischen Bereich beteiligt waren.²⁴ So ist es kein Wunder, daß die Norm in Bezug auf den Bereich *visuelle Textgestaltung* alles andere als erschöpfend und konsequent ist. So werden „typographische Bearbeitung“ (Punkt 4.2.2.5 d) und „Erstellung einer Druckvorlage, Druck“ (Punkt 4.2.2.5 e) unmittelbar aufeinander folgend unterschieden, obgleich in der graphischen Praxis die Erstellung der Druckvorlage vor allem *in* der typographischen Gestaltung besteht. Nicht ganz klar wird auch, was unter „Gestaltung“ verstanden wird: die reine Reproduktion des AT-Layouts oder der kreative Entwurf des Seitenlayouts? Widersprüchlich ist zudem, daß einerseits gefordert wird: „Die Typographie des Zieltextes muß der des Ausgangstextes folgen, sofern die typographische Praxis in der Zielsprache nicht eine Abweichung erforderlich macht.“ (S. 13, Punkt 6.3.3), andererseits aber in Punkt 4.2.2.5 die „typographische Bearbeitung“ des Translats als zusätzliche Leistung aufgeführt wird. Die Typographie eines Textes ist aber nicht unbedingt *zielsprachlich*, sondern eher *zielkulturell* konventionalisiert (z. B.

Schweiz vs. Deutschland sowie USA vs. Großbritannien). Zweitens ist es inkonsequent, etwas einmal als „Muß“ und dann als „Zusätzliche Leistung“ aufzuführen. Drittens fehlen in der Norm die Hinweise auf eine typographische Kompetenz des Übersetzers (offensichtlich wird eine solche stillschweigend vorausgesetzt – diese kann sich dann nur auf laientypographischen Kenntnisstand und Fertigniveaus beziehen). Es fehlt außerdem der Hinweis auf die Berücksichtigung typographischer Elemente bei der AT-Analyse (Punkt 5.2) sowie unter Punkt 7 bei der Prüfung der Übersetzung der Hinweis auf die Orthotypographie, die voraussetzt, daß der Übersetzer mit den Regeln korrekter Anwendung typographischer Zeichen vertraut ist wie sie z. B. in den entsprechenden Teilen des Rechtschreibduden dargestellt sind und noch ausführlicher in Willberg/Forsman (1997) und anderer typographischer Fachliteratur behandelt werden.

Was hier für DIN 2345 festgestellt wurde, gilt prinzipiell auch für die zwei Jahre später herausgegebenen ÖNORMen D1200 und D 1201. Zwar werden in der ÖNORM D 1200 unterschiedliche Transferleistungen aufgelistet und definiert und bei den sprachlichen Parametern Unterschiede zwischen *druckreifer Fassung*, *Standardfassung* und *Arbeitsfassung* (vgl. „Veredlungsstufen“ in Kap. 10.7) gemacht, doch zeigt Punkt 3.1.4 (*Layoutparameter*) mit seiner Unterscheidung zwischen *unformatiertem* und *formatiertem Text* sowie der *Einbindung* und *Adaption von Grafiken*, daß auch hier die visuelle Gestaltung des Translats reduziert wird auf die rein technische Durchführung des Layouts bzw. Anwendung von Software. Auch die Aufführung von „Layouts“ unter Punkt 3.2.1 (Andere Leistungen) läßt offen, ob damit die reproduktive Gestaltung oder die kreative Schöpfung der Gestalt des Translats gemeint ist.²⁵ Eine *typographische Kompetenz* wird in den ÖNORMen ebensowenig vorausgesetzt wie in DIN 2345. Lediglich wird unter „Arbeitstechnische[r] Kompetenz“ definiert:

Die arbeitstechnische Kompetenz umfasst die Fähigkeiten und Fertigkeiten zur professionellen Anfertigung und Gestaltung von Übersetzungen. Als Mindestanforderung hat die Fähigkeit zum Umgang mit Textverarbeitungsprogrammen und Terminologiesammlungen zu gelten. (ÖNORM D 1200, 7)

Dies würde genügen, wenn gesichert wäre, daß unter „Fähigkeiten und Fertigkeiten zur professionellen Anfertigung und Gestaltung“ professionelle typographische Kenntnisse und Fertigkeiten subsumiert sind. Da zu Recht daran gezweifelt werden kann, daß dies der Fall ist, sind alle drei Normen in der vorliegenden Form noch nicht geeignet, die visuelle Qualität des Translats optimal zu garantieren.

Die geplante europäische Übersetzungsnorm, deren Entwurf als DIN EN 15038 der Öffentlichkeit zur Stellungnahme vorgelegt wurde, hat laut López-Ebri u.a. die mittelbaren Ziele: „das Vertrauen in die professionelle Leistung unseres Berufes [zu] steigern“ sowie „Image und Lobby des Übersetzerberufes auf eine

mit anderen Berufen vergleichbare Ebene an[zu]heben“ (2004, 11). Diese Norm verzichtet gegenüber DIN 2345 völlig auf die Anwendung des Begriffs *Typographie*, führt aber im Anhang D („Stilrichtlinien“) einzelne typographische Elemente an wie „Formatierung, Schriftauszeichnung und Schriftart: Rundschrift[?], Fettdruck, Kursivschrift, Unterstreichungen, Schriftarten“ (DIN EN 1538, 16)“. Die begrenzte Auswahl typographischer Phänomene und die zweifache Nennung des Begriffs „Schriftart“ läßt vermuten, daß auch hier der Bereich Typographie bei der Ausarbeitung der Norm nicht systematisch erfaßt und berücksichtigt wurde, sondern lediglich eine unreflektierte Praxis widerspiegelt. Damit aber widerspricht sich die Norm in der genannten Zielsetzung, denn zu einem Vollberuf gehört, daß alle Arbeitsphasen und Bearbeitungsschritte, die zum Endprodukt führen, sorgfältig durchdacht aufeinander abgestimmt sind. Daß der Normentwurf bei den „Grundvoraussetzungen“ (S. 6) ebenso wie DIN 2345 auf eine typographische Kompetenz verzichtet –, typographische Gestaltung demzufolge als Selbstverständlichkeit anzusehen scheint –, sei nur am Rande erwähnt.

6.2 Das Produkt

Überwiegend wird in translatologischer Literatur nur von *Ausgangstext* (im literarischen Übersetzen und bei Urkundenübersetzung auch *Original*) und *Zieltext* (bzw. *Übersetzung*) gesprochen. Dies spiegelt das Verständnis von Übersetzen als sprachlicher Handlung wider. In der Praxis werden aber – wie bereits erwähnt – die unterschiedlichsten Translationsprodukte bestellt und angefertigt. Als gemeinsamen Nenner für alle diese Produkte ließe sich feststellen, daß in ihnen eine Botschaft vertextet wurde. Text wird hier immer aufgefaßt als konkrete, (meist typographisch) gestaltete Zeichenmenge, nicht als virtuelles Abbild im Gehirn des Rezipienten. Ein solcher Text ist im Rahmen öffentlicher Kommunikation häufig mehrfach professionell gestaltet (→ Kap. 3).

6.2.1 Transferleistungen und Translationsprodukte

In der Ausbildung wie in der Translatologie wird oft der Eindruck erweckt, es gebe nur einen einzigen Übersetzungstypus, eben die Übersetzung schlechthin. Und entsprechend wird der Unterricht beim Übersetzen in die Fremdsprache gestaltet. Dabei werden drei Aspekte außer Acht gelassen:

1. Die von den Übersetzern gelieferten Translate sind in vielen Fällen keine Endprodukte, sondern werden weiter gestaltet und bearbeitet.
2. In die B-Arbeitsprache übersetzte Texte bedürfen je nach Verwendungszweck der Überarbeitung durch A-sprachliche Textexperten (→ Kap. 6.4).
3. Die visuelle Gestaltung des Translats erfordert in vielen Fällen sprachkultur-spezifische Anpassungen bzw. Korrekturen.

Daraus folgt, daß es unterschiedliche Translattypen gibt, die sich sowohl im Arbeitsaufwand als auch im Preis stark voneinander unterscheiden und außerdem ein unterschiedliches Maß an Kooperation mit weiteren Fachleuten voraussetzen.

Doch wie sieht nun die Praxis aus? DIN 2345 kennt prinzipiell nur den „Zieltext“ bzw. die „Übersetzung“, räumt allerdings ein, daß neben der für eine „allgemein zugängliche Veröffentlichung“ bestimmten Übersetzung auch so eine vereinbart werden kann, die „zur Vermittlung des sachlichen Inhalts und für einen begrenzten Anwenderkreis bestimmt ist“ (1998, 8; Punkt 4.2.3.2).²⁶ Für diese beiden Grundtypen scheinen sich die Bezeichnungen „Informationsübersetzung“ (vgl. Sager 1996, 47: translations “for information only”) und „Publikationsübersetzung“ zu etablieren (Aparicio/Durban/Loddeke 2003, [9]).²⁷

Die ÖNORM D 1200 (S. 4; Numerierung JS) definiert bereits eine ganze Reihe unterschiedlicher Transferleistungen:

- (01) Dokumentarische Übersetzung
- (02) Kommunikative/funktionale Übersetzung
- (03) Adaption
- (04) Informative Übersetzung
- (05) Neufassung (Rewriting)
- (06) Aktualisierung
- (07) Lokalisierung
- (08) Internationalisierung
- (09) Technische Dokumentation
- (10) Postedition einer maschinellen Übersetzung
- (11) Mischformen der eben genannten Formen

Diese Transferleistungen, denen streng genommen auch bestimmte Translate/Produkttypen entsprechen sollten, beruhen zwar auf der translatorischen Praxis, doch basieren sie auf unterschiedlichen Kriterien. So spielen folgende Faktoren eine Rolle:

1. die sprachliche Relation von AT und ZT, der Bindungsgrad: (01);
2. die kulturspezifisch semiotische Relation der Zeichen in AT und ZT: (02), (07);
2. die inhaltliche Relation von AT und ZT: (03), (04), (05);
3. die Existenz einer früheren ZT-Version: (06);
4. die Qualität einer ZT-Version: (10);
5. das Kommunikationsfeld: (09);
6. der Formulierungsaufwand: (06).

Darüber hinaus unterscheidet die ÖNORM die drei sprachlichen Parameter „druckreife Fassung“, „Standardfassung“ und „Arbeitsfassung“ (Abb. 71); offensichtlich steht hinter letzterer der z. B. von Koller (1979, 93f) und Reiß (1995,

23) verwendete Begriff „Arbeitsübersetzung“. Ein Translationsprodukt im Status einer Arbeitsfassung ließe sich besonders in translatorischen Arbeitskulturen, in denen häufiger in die B-Arbeitssprache übersetzt wird als in die A-Arbeitssprache (vgl. SKTL 2004), sinnvoll anwenden, doch lassen die Unterscheidungskriterien der ÖNORM für die Arbeitsfassung und die Standardfassung gerade eine solche Interpretation nicht zu. Es ist kaum einzusehen, daß bei der Arbeitsfassung die Grammatik dem höchsten Stand entsprechen soll, während bei fachsprachlicher Lexik Normabweichungen und Alternativen zulässig sein sollen. Abgesehen davon, daß nirgendwo näher definiert wird, was unter Normabweichungen und Alternativen zu verstehen ist, sollte wohl die terminologische bzw. inhaltliche Korrektheit vor der grammatischen stehen, um das Produkt überhaupt verwendbar zu machen. Sinn machen diese Vorgaben nur für den Fall, daß das entsprechende, von A-arbeitssprachlichen Allround-Übersetzern angefertigte Translat noch von Fachleuten terminologisch redigiert wird. Bei all diesen Produkttypen scheint die visuelle Gestaltung trotz der vier bereits aufgeführten Layoutparameter als Selbstverständlichkeit angesehen zu werden.

Was in keiner der Normen *expressis verbis* berücksichtigt wird, ist der Umstand, ob das Translat als Zwischenprodukt oder als Endprodukt bestellt und angefertigt wird, es sei denn man interpretiert Punkt „3.2.4 Weitervergabe“ der ÖNORM D 1200 in diesem Sinne:

Der Dienstleister bleibt auch dann gegenüber dem Auftraggeber für die Ausführung des gesamten Übersetzungsauftrages verantwortlich, wenn er diesen an andere Dienstleister weitergibt. Er muss insbesondere die Einhaltung der vereinbarten Leistungsparameter sicherstellen. (2000, 6)

Dieser Passus kann sich aber ebensogut auf die gewissermaßen als Übersetzungsagenturen fungierenden Übersetzungsbüros alten Stils beziehen, bei denen der fachfremde Betreiber des Übersetzungsbüros die Aufträge an halbabhängige Frei-

	Grammatik der Zielsprache	Syntax der Zielsprache	Lexik der Zielsprache		Idiomatik der Zielsprache	textsorten-abhängige Sprach- und Gestaltungsmuster der Zielsprache	Eignung zur Veröffentlichung
			allgemein-sprachlich	fachsprachlich			
druckreife Fassung	c	c	c	c	c	c	geeignet
Standardfassung	c	c	c	b	c	b	ungeeignet
Arbeitsfassung	c	b	b	a	b	a	ungeeignet

a ... Normabweichungen bzw. Alternativen zulässig
b ... geringfügige Normabweichungen zulässig
c ... dem höchsten Standard entsprechend

Abb. 71: Die sprachlichen Parameter der ÖNORM D 1200, Tabelle 1 (2000, 5)

schaffende weiterleitet (hierzu Horn-Helf 1996). Dabei kennt die translatorische Praxis durchaus die Arbeitsphasen des Revidierens bzw. der Redigierung (z. B. Haid 2003), doch wird dies offensichtlich als interne Angelegenheit der beteiligten Translatoren gesehen. Auf den ersten Blick mag darin auch die Begründung für das Fehlen entsprechender Hinweise in den Normen liegen, denn dem Auftraggeber kann es letzten Endes gleichgültig sein, wie das bestellte Produkt in der entsprechenden Qualität zustande gekommen ist. Bei näherer Überlegung freilich erweist sich dieses Vorgehen als kurzsichtig. Es begünstigt und verstärkt bei manchen Auftraggebern das Vorurteil, Übersetzen sei eine relativ einfache sprachliche Tätigkeit, die von jedermann, der sich Übersetzer nennt, vor allem in die Fremdsprache vorgenommen wird, anstatt auch den Auftraggebern gegenüber den komplexen Charakter professionellen Übersetzens offenzulegen.

6.2.2 Übersetzung, Translat, Zieltext, »zielkulturelles Publikat«

Nicht selten enthält das Produkt, das der Übersetzer an den Auftraggeber bzw. Besteller abliefert, noch nicht die Endfassung des Zieltextes, sondern wird – in der Ausgangskultur oft von sprachunkundigen – Zieltext-Applikatoren weiter bearbeitet und gestaltet. Es reicht also bei weitem nicht aus, im Zusammenhang der Herstellung einer Übersetzung nur vom Zieltext zu reden, denn *Zieltext* wird in der Literatur polysem verwendet: 1. für die sprachliche Form einer Übersetzung (ohne besondere Layoutgestaltung); 2. für die sprachliche Form einer Übersetzung in mikrotypographischer Ausgestaltung; 3. für die sprachliche Form einer Übersetzung im rezeptionsfähigen Layout.

Im Hinblick auf den Herstellungsprozeß empfiehlt es sich in der professionellen Praxis, zwischen *Zieltext* bzw. *Übersetzung*, *Translat* und *zielkultureller Drucksache* bzw. „*zielkulturellem Publikat*“ zu differenzieren. Erst letztere bieten ja den Zieltext in der Form, wie er von den Adressaten der Übersetzung rezipiert wird. Außerdem können Layout und Typographie des Translats im Verhältnis zur zielkulturellen Drucksache oder zum Rezeptionsobjekt durchaus unterschiedliche Merkmale aufweisen.

Als *Übersetzung* bezeichne ich unter interkulturell-kommunikativem Aspekt das Resultat translatorischer Handlungen, das sich sowohl auf die tektonische als auch auf die textuelle und schließlich noch auf die typographische Textebene bezieht und ein gewisses Abbildungsverhältnis zu einem Ausgangstext aufweist.

Im Gegensatz dazu ist der *Zieltext* (ZT) für mich in erster Linie die strukturierte Menge verbaler und nonverbaler Mittel, die das sprachliche Pendant zum Ausgangstext (AT) bildet, an den er skoposbedingt einen hohen bzw. weniger hohen Bindungsgrad hat. Dieser Zieltext kann in einem Druck-Erzeugnis oder einer elektronisch-digitalen Publikation als abhängige oder relativ autonome Einheit Teil eines bi- oder multimedialen/-modalen Textverbunds sein.

Unter *Translat* verstehe ich unter praktisch-translatorischem Blickwinkel das an den Auftraggeber oder dessen Klienten bzw. dem ZT-Applikator durch ein spezifisches Trägermedium (Papier, E-Mail, HTML-Datei etc.) abzuliefernde konkrete Translationsprodukt in einer bestimmten Lieferform (→ Kap. 6.2.3) und der auftragsgemäßen sprachlichen sowie visuellen Gestaltung des Zieltextes als B-, A- oder AL-Übersetzung (→ Kap. 10.7: Veredlungsstufen). Jedes Translat kann prinzipiell sein: 1. Zwischenprodukt zur weiteren sprachlichen wie typographischen Gestaltung oder Bearbeitung durch andere Übersetzer und Textexperten bzw. den (Translat-)Applikator (*Rohübersetzung/B-Übersetzung*) oder als *druck-/publikationsreife Übersetzung/A-Übersetzung* zur typographischen Gestaltung; 2. Endprodukt, das als Druckvorlage zur Herstellung einer zielkulturellen Drucksache dienen kann oder über ein elektronisches Medium direkt in der betreffenden Gestalt rezipiert wird (*druck-/publikationsfertige Übersetzung/AL-Übersetzung*).

Das „zielkulturelle Publika“ ist das sprachlich und visuell gestaltete, rezeptionsfertige Produkt, das den Zieltext in typographischer Form präsentiert – oft als bi- oder multimedialer Botschaftsträger. Da Texte heute nicht mehr nur in gedruckter Form rezipiert werden, sondern in zunehmendem Maße in elektronischer Form, sei hier diese Bezeichnung als Sammelbegriff vorgeschlagen. Dieses Endprodukt sollte den typographischen Normen und Konventionen der Ziel-

Tabelle 9: Bezeichnungen für die Übersetzung in den unterschiedlichen Arbeitsphasen und als spezifiziertes Produkt

Textologie/ Translatologie	in Textgestaltungs- phasen	Endprodukt (Präsentationsformen; Veredlungsstufen)	Transferleistungen nach der ÖNORM D 1200
Übersetzung	Entwurf / Rohfassung	Arbeitsfassung / Rohübersetzung Standardfassung	Dokumentarische Übersetzung Kommunikative/funktionale Übersetz. Adaption Informative Übersetzung*
Zieltext	Reinschrift/Ausdruck	Druckreife Übersetzung/Fassung / Publikationsreife Übersetzung	Neufassung/Rewriting Aktualisierung Lokalisierung
Translat	Druckvorlage (Publikationsvorlage)	Druckfertige Übersetzung / Publikationsfertige Übersetzung	Internationalisierung Technische Dokumentation Postedition einer maschinellen Übersetzung
(zielkulturelles) Publika	Korrekturlesen, Editieren, Revidieren, Redigieren		Mischformen der bereits Genannten

* auch Kursorische Übersetzung (Stolze 1998, 4) oder Inhaltsreferat

kultur auf mehreren Ebenen entsprechen (Mikro- und Makrotypographie, typographisches Qualitätsniveau). Es sei daran erinnert, daß durch die neuen Medientechnologien eine neue Medienform entstanden ist: *Crossmedia* (→ Kap. 3.2.8).

6.2.3 Textgestaltungsphasen und Endformen (Präsentationsformen) des Translats

So lange Übersetzen ausschließlich in der Herstellung der sprachlichen Form des ZT bestand, reichte es, als Textgestaltungsphasen den *Entwurf* bzw. die *Rohfassung* von der *Reinschrift* (vgl. z. B. Mossmann 1984 sowie Sager 1986), die in der Regel als Typoskript an den Besteller geliefert wurde und so an den graphischen Betrieb weiterging, abzugrenzen. Heute sind die Verhältnisse wesentlich komplizierter. Durch Einbeziehung der visuellen Dimension des Textes in den Übersetzungsprozeß entstand ein neues Translationsprodukt, das ich als *publikationsfertige Übersetzung* bezeichne (→ Kap. 10.7.4). Als Einzelphasen des Textgestaltungsprozesses (z. T. ineinander integriert) lassen sich voneinander abgrenzen:

1. der *Entwurf* (nach entsprechender Terminologie-, Sprach- und Sachrecherche – nach Bedarf parallel laufend) einschließlich Überprüfung (Selbstkorrektur);
2. die *Reinschrift* bzw. endgültige Sprachfassung (unter Integrierung einer Selbstkorrektur oder auftragsbedingt als Fremdkorrektur durch A-sprachlichen Textexperten) – als Translationsprodukt *publikationsreife Übersetzung*;
3. die *Layoutgestaltung* (in der Regel als reproduktives Anfertigen der visuellen Textgestalt unter Nutzung von DTP-Software) – als Translationsprodukt *publikationsfertige Übersetzung*.

Als 4. Phase – in der translatorischen Ausbildung wie in der Praxis oft vernachlässigt – kommt noch hinzu die *Autorenkorrektur* und *Druckfreigabe* („Imprimatur“/„Gut-zum-Druck“), die besonders bei der Anfertigung des Translats in der Ausgangskultur wichtig ist (s. u.).

Als Sonderfall – der freilich immer häufiger bestellt wird – betrachte ich hier das Überschreiben einer layoutformatierten AT-Datei mit der Übersetzung (→ Kap. 6.5.2).

6.2.4 Lieferform, Präsentationsmedium und Versandweg (Liefermedium)

Selbstverständlich muß das Translat – ob als Zwischen- oder Endprodukt – an den Auftraggeber, dessen Klienten oder den ZT-Applikator übersandt, geliefert werden. Ausgehend von einer grundsätzlichen Funktion des Translats als *Manuskript* bzw. *Typoskript* zur Weiterbearbeitung und als *Druck-* oder *Publikationsvorlage* sind zu unterscheiden: (1) die *Lieferform*, (2) das für ein spezifisches *Präsentationsmedium* bestimmte *Trägermedium* und schließlich (3) der *Versandweg* (Tabelle 10):

Als Lieferform können prinzipiell die unterschiedlichsten Schreibtechniken auftreten, doch verstehen sich bestimmte Lieferformen für eine spezifische Veredlungsstufe von selbst. Es können vorkommen:

1. Das *handgeschriebene Manuskript* – in der eigentlichen Bedeutung des Wortes – dürfte eher die Ausnahme sein und wird nur selten bei bestimmten Rohübersetzungen (z. B. Stegreifübersetzungen) vorkommen.

2. Auch das Translat in der Form eines *maschinengeschriebenen Typoskripts* (Reinschrift) auf Papier ist in den meisten translatorischen Arbeitskulturen so gut wie außer Gebrauch gekommen und durch den *Druckerausdruck* ersetzt worden.

3. Heute ist die Datei (in einem stets zu spezifizierenden Format) auf Diskette, CD-ROM, DVD oder über E-Mail, evt. verbunden mit einem Ausdruck auf Papier, als Lieferform der Normalfall.²⁸ Hier läßt sich unterscheiden zwischen unformatierter, vorformatierter und layoutformatierter Version. *Unformatiert* heißt in diesem Kontext, daß die Datei wie der Ausdruck keine Formatierungen enthält, die über das Vorbild des maschinengeschriebenen Textes hinausreichen. Bei *vorformatierten* Dateien gibt der Übersetzer bestimmte Codes ein, denen später z. B. im Verlag bei der Belichtung des Offsetfilms oder bei der Öffnung der Datei mit der Layoutsoftware bestimmten typographischen Werte zugewiesen werden. *Layoutformatiert* soll heißen, daß bereits vom Übersetzer die typographische Gestaltung des Zieltextes vorgenommen wurde (ob durch Überschreiben einer layoutformatierten AT-Datei oder durch nachträgliche Einfügung der Formate, kann hier unberücksichtigt bleiben).

Trägermedium und *Versand-/Lieferweg* bedingen einander, wobei grundsätzlich der Versand bzw. die Lieferung mittels eines Botendienstes (Post, Kurier) oder

Tabelle 10: Lieferform, Präsentationsmedium, Trägermedium und Versandweg des Translats

Translatfunktion	Lieferform	Präsentationsmedium	Trägermedium	Lieferweg/Versandweg
Manuskript	Schreibmaschinenskript	Print-Medien		
Typoskript	minimal gestalteter Ausdruck unformatierte Datei vorformatierte Datei	Elektronische Medien	Papier Diskette	Botendienst (z. B. Post, Kurier) Datentransfer – Off-Line
Druckvorlage / Publikations- vorlage	layoutgestalteter Ausdruck layoutformatierte Datei (DTP-Datei)	– Off-Line-Medien – On-Line-Medien	CD-ROM DVD Flash-Speicherkarte Offsetfilm E-Mail-Attachment	– On-Line: Internet / WWW

on-line auf elektronischem Weg möglich ist. Dateien können auf beiden Wegen übermittelt werden, allerdings verbieten sich beim Datentransfer bestimmte Medien, bedingt durch den Datenumfang, von selbst. Doch stellt die technische Entwicklung in diesem Bereich schon heute weitere effektive und leicht handhabbare Datenträger zur Verfügung – man denke nur an die USB-Flash-Speicher, die es bereits erlauben, Datenmengen bis zu 4 GB zu speichern und sicher zu transportieren.

6.2.5 Produkteigenschaften – Parameter der Translationsqualität und Akzeptanzschwelle

Hönig (1995, 26f) definiert professionelles Übersetzen als „[d]ie Fähigkeit, zielsprachlich und -kulturell unauffällige Texte auf der Grundlage einer Ausgangssprachlichen Textvorlage erstellen zu können.“ Dies bedarf der Ergänzung und Spezifizierung. Einerseits zeigt die Erfahrung in Praxis und Lehre, daß beim Übersetzen in die B-Arbeitsprache in den häufigsten Fällen keine zielsprachlich und -kulturell unauffällige Texte entstehen – und unter den gegebenen Voraussetzungen auch nicht entstehen können: Da führt eine kleine südwest-finnische Gemeinde unter wichtigen Telefonnummern in ihrem Ortsprospekt einen „Schleifdienst“ an (gemeint ist „Abschleppdienst“; SFD-08); in einem Prospekt einer südfinnischen Ferienregion wird als alternative Übernachtungsmöglichkeit eine „Hütte aus abgestorbenen Kiefer[!]stämmen“ angeboten (gemeint ist eine rustikale Blockhütte aus silbergrauem, altem Kiefernholz; SFD-09); ein repräsentativer Bildband über eine finnische Großstadt enthält gravierende Grammatik- und Orthographiefehler etc. Gemeinsam ist diesen Fällen, daß die Texte in der Regel in aufwendiger äußerer Form erscheinen, die einen grassen Kontrast zur sprachlichen Qualität bildet, d. h. die Texte treten zwar visuell als „Publikationsübersetzung“ auf, sind aber sprachlich auf dem Niveau einer „Informationsübersetzung“ (s. o.) bzw. einer für die Veröffentlichung ungeeigneten „Standardfassung“ oder „Arbeitsfassung“ (ÖNORM 1200 2000, 5) – geschweige denn, daß die Typographie der Publikate zu wünschen übrig läßt. Hönigs Definition wäre also in dem Sinne zu erweitern, daß es zur Professionalität des Übersetzers gehört, durch geeignete Kooperation die adäquate Qualität des Translats zu gewährleisten.

Ein zweiter Punkt ist, daß es Verwendungszwecke und Situationen gibt, in denen eine brillante, sprachlich ausgefeilte Übersetzung völlig unnötig ist – z. B. weil sie zur schnellen Information gedacht ist und gar nicht publiziert werden soll oder weil die Übersetzung für zielsprachliche Textexperten als Rohmaterial vorgesehen ist, aufgrund dessen ein publikationsreifer Zieltext erstellt wird. Die Frage, wann eine Übersetzung gut genug ist, m. a. W. wann sie ihren Zweck erfüllt und dennoch bezahlbar ist, beschäftigt in neuerer Zeit auch die

Translationswissenschaft. Prunč spricht in diesem Fall von „kalkulierter Suboptimalität“ (2000a, 14f) und vom „MINIMAX-Prinzip“, das „ein Maximum an skoposadäquater Wirkung mit einem Minimum an translatorischer Anstrengung“ verbindet (2000b, 19), d. h., daß die sprachliche und visuelle Qualität der Übersetzung ihrem Verwendungszweck entsprechen muß und nicht z. B. eine vorwiegend für schnelle Information gedachte „Wegwerf-Übersetzung“ als druckfertige Übersetzung mit anspruchsvollem Layout angefertigt und berechnet wird. Das Gegenstück hierzu wäre ein Translat, das in der Zielkultur über eine Institution der Ausgangskultur, z. B. einen großen Wirtschaftskonzern, informieren und dazu einen möglichst positiven Eindruck vermitteln soll, gewissermaßen das gesamte Unternehmen repräsentiert. Dieser Zweck wird in Frage gestellt, wenn das Druckerzeugnis mit schwerwiegenden Sprachfehlern (vgl. Tiittula 1993, 137), nicht zielkulturell-adäquatem Stil etc. und möglicherweise auch noch in typographisch anspruchsloser oder gar orthotypographisch mangelhafter Gestaltung die Adressaten erreicht.

Eine Definition des professionellen Übersetzens sollte demnach auch den Hinweis enthalten, daß der Übersetzer in der Lage sein muß, die auftragsadäquate Qualität zu liefern.

Über Qualität²⁹ (bezogen auf das Produkt sowie auf die Dienstleistung) wird derzeit in translatologischer Literatur ebenfalls viel diskutiert, selten jedoch wird spezifiziert, was darunter zu verstehen ist. In der Regel bezieht man das Qualitätslektorat mit den Tätigkeiten *Korrekturlesen*, *Überprüfen* des Textes und *Revision* (→ Kap. 6.4.4) stillschweigend auf die druckreife Übersetzung und zielt auf die ...

Kontrolle des Zietexts (ZT) in bezug auf seine Übereinstimmung mit dem Ausgangstext (AT), mit den Erfordernissen der Zielsprache (ZS) sowie mit Blick auf den Zweck des ZT bzw. den Bedürfnissen und Erwartungen des ZT-Adressaten. (Didaoui 1999, 381)

Aus traditionell-translatologischer Sicht heißt das, Defekte im Ausgangstext zu erkennen, die sprachliche und fachliche Richtigkeit des Zietextes abzusichern, Terminologie zu vereinheitlichen etc. (Didaoui 1999, 382 sowie Schmitt 1999c, 397). Was nicht herausgearbeitet wird, sind Richtlinien für den Übersetzer, die ihm die Handlungsorientierung erleichtern, welcher Qualitätsstandard für den angenommenen Auftrag ausreicht, wo also die Grenzen des translatorischen Handelns liegen bzw. wo im konkreten Fall mit anderen Textexperten kooperiert werden muß. Dies gilt ganz besonders bei der Anfertigung des zielkulturellen Publikats in der Ausgangskultur, da hier gewisse Kontrollmechanismen (z. B. der Korrektor des graphischen Fachbetriebs) nicht greifen können. In diesen Fällen ist es nicht selten, daß die gedruckten oder sonstwie publizierten Translationsprodukte die Toleranzgrenze der Adressaten überschreiten und Gefühle auslösen, die je nach kommunikativer Situation von nachsichtigem Lächeln über schaden-

frohe Häme bis zur völligen Irritation reichen. In diesem Zusammenhang scheint es sinnvoll, von einer „Akzeptanzschwelle“ zu sprechen. Diese Akzeptanzschwelle gibt einen Näherungswert, bei dem Adressaten der Zielkultur „allergisch reagieren“, bei der die Toleranzgrenze überschritten ist und die Glaubwürdigkeit der Übersetzung und damit des dargestellten Sachverhalts bzw. des Senders oder Auftraggebers in Frage gestellt wird. Je höher die Erwartungen an die sprachliche und visuelle Form des Textes, desto höher ist dessen Akzeptanzschwelle bei den Rezipienten. Probleme entstehen, wenn für eine Textsorte die Akzeptanzschwelle in der Ausgangskultur niedriger ist als in der Zielkultur, der Zieltext bzw. das zielkulturelle Endprodukt aber in der Ausgangskultur hergestellt wird.

Die Entscheidung, ob eine Übersetzung für den gedachten Zweck gut genug ist und damit die Festlegung der sprachlichen und formalen Qualität des Translats, hängt von den in Kap. 3.1.5 bereits behandelten Parametern *Repräsentationswert* und *Öffentlichkeitsgrad*, *Lebensdauer* (Nutzungsdauer), *materieller Wert* sowie *Präsentationsform/-medium* und *Präsentationsniveau* (evt. auch von der *Präsentationsdauer* des Publikats) ab. Hinzu tritt noch der Rezeptionsraum: Bei einem Publikat, das in der Ausgangskultur rezipiert wird, ist man u. U. eher bereit, qualitative Abstriche zu machen als wenn es in der Zielkultur zum Einsatz kommt.

Sowohl der sprachliche wie auch der visuelle Gestaltungsgrad eines Translats sollte seinem *Repräsentationswert* gerecht werden. Dabei kann grundsätzlich von einer qualitativen Parallelität zwischen sprachlicher und visueller Gestaltung ausgegangen werden: Je repräsentativer der Text ist, je langlebiger er genutzt wird, desto höheren Gestaltungsansprüchen im verbalen wie im visuellen Bereich muß er genügen. Gerade bei Übersetzungen, die vollständig in der Ausgangskultur angefertigt werden, findet sich oft ein krasser Widerspruch zwischen der sprachlichen Qualität der Übersetzung und der äußeren Ausstattung des Druckwerkes, z. B. bei Bildbänden, deren Texte ohne Nacheditierung durch A-Sprachen-Übersetzer, möglicherweise sogar ohne Korrektur zu lesen vom (nicht-professionellen) B-Sprachenübersetzer angefertigt und in die Druckerei gegeben wurden.

Zur Sicherung auftragsadäquater Qualität könnte als Richtschnur das folgende „Parallelitätsprinzip“ dienen: Je geringer Repräsentationswert und Öffentlichkeitsgrad, je kürzer die Lebensdauer, je höher der aktuelle Informationswert und je anspruchsloser das Präsentationsniveau, desto eher ist eine publikationsreife Übersetzung (A-Übersetzung) durch den B-Sprachen-Übersetzer akzeptabel; je größer der Repräsentationswert, je breiter der Öffentlichkeitsgrad, je länger die Lebensdauer des Textes und je anspruchsvoller das Präsentationsniveau, desto mehr verbietet sich die volle Verantwortung des B-Sprachen-Übersetzers für den Herstellungsprozeß eines publikationsreifen Translats.

6.3 Die Produzierenden

Die sprachliche Qualität eines Translationsproduktes hängt vor allem von der Qualifikation des Übersetzers und seinem Verständnis vom Übersetzen ab. Da es sich bei „Übersetzer“ um keine geschützte Berufsbezeichnung handelt und jeder-mann auch ohne nachgewiesene Qualifikation auf dem Translationsmarkt seine Dienste anbieten kann, geben in den hier behandelten Translationskulturen die Berufsverbände den potentiellen Auftraggebern Hinweise zur Auswahl geeigneter Übersetzer (BDÜ 1998; ADÜ 1999; ADÜ 2001; Sprachbrücken 2004). Auch die Übersetzungsnormen enthalten betreffende Passagen (DIN 2345 1998, 4; ÖNORM D 1200 2000, 6). Im allgemeinen wird dabei jedoch wenig berücksichtigt, daß Übersetzer im Laufe ihrer Berufsausübung erst nach und nach ihre Fertigkeiten ausbauen und erweitern, daß sie in unterschiedlichem Maße ihre Arbeitssprachen beherrschen und daher – durch ihr persönliches Kompetenzprofil bedingt – oft nur durch Kooperation mit anderen Übersetzern oder Textexperten das bestellte Translationsprodukt liefern können. In allen Fällen fehlt zudem der Hinweis auf eine typographische Kompetenz der Dienstleister (Übersetzer) und damit auf die Fähigkeit, kompetent ein Layout anbieten, bearbeiten oder unter kulturspezifischem Blickwinkel auf es eingehen zu können.

6.3.1 Qualifikationsgrade

In translatologischer Literatur wird meistens von einem recht monolithisch anmutenden Übersetzerbegriff ausgegangen, der wenig Rücksicht darauf nimmt, daß schon im Verlauf des Studiums und später im Arbeitsleben – durchaus vergleichbar traditionellen Handwerksberufen – mit wachsender Erfahrung und durch Erweiterung von Fertigkeiten und Kenntnissen unterschiedliche Qualifikationsgrade erreicht werden können, abgesehen davon, daß schon die Übergänge vom Laienstatus zum informierten Laien (vgl. Wichter 1994) und von dort zum vollprofessionellen Übersetzer fließend sind.³⁰ Dies sei anhand des textbildgestaltenden Berufsstandes des Schriftsetzers/Typographen³¹ bzw. des Typographischen Gestalters (vgl. Zuffo 1990, 212f) demonstriert, dessen Ursprung eng mit dem universitären Umfeld verbunden ist und der daher stets eine besondere Position vor den anderen handwerklichen Berufen innehatte. In dieser beruflichen Laufbahn waren die folgenden (Ausbildungs-)Phasen zu durchlaufen bzw. konnten durchlaufen werden (→ Abb. 72):

1. Lehrling (weiter differenziert nach dem Lehrjahr), der eingebunden in den authentischen Arbeitsraum den berufsspezifischen Wirkungsbereich kennenlernt und nach Erwerb von praktischen *und* theoretischen Grundkenntnissen mit einfacheren Aufgaben aus der Praxis betraut wird und diese unter Anleitung eines Meisters oder erfahreneren Gehilfen (Facharbeiters) ausführt, wobei er jedoch im

Verläufe der Ausbildung selbst zunehmend die Verantwortung für sein Schaffen übernimmt;

2. Gehilfe in den Graden Jung-, Voll- und Altgehilfe, deren Aufgabenbereich vom relativ unselbständigen Arbeiten mit Kontrolle und Anleitung durch den Meister bis zum eigenverantwortlichen Handeln im direkten Kontakt mit dem Kunden reicht; dies setzt bereits Spezialisierung und weitere Qualifikation voraus – erwartet wird ein solides, allgemeines Fachwissen, gepaart mit einer Grundroutine für die gängigen Auftragsarten sowie kreativen Fähigkeiten zur Lösung auftretender Probleme und alltäglicherer gestalterischer Aufgaben;

3. Meister, der eine Qualifikation als Führungskraft erwirbt, verbunden mit neuen Inhalten und breitem theoretischen Wissen;

4. Typograph mit kreativ-künstlerischer Ausrichtung, ausgebildet an einer Fachhochschule oder Akademie.

Beim Vergleich mit den gängigen Qualifikationsstadien des Übersetzers wird man Schwierigkeiten mit der Zuordnung haben. Am ehesten läßt sich die Sonderrolle des schriftstellerisch orientierten literarischen Übersetzers mit der des kreativ-gestalterisch tätigen Typographen oder Graphischen Designers vergleichen. Ansonsten fällt auf, daß im translatorischen Berufsbereich der Qualifikationsgrad der Berufsausübenden wenig oder gar nicht differenziert ist, auch wenn z. B. bei der EU durchaus „Laufbahngruppen“ mit einer Qualifikations-Hierarchie von Hilfsübersetzer/Hilfsdolmetscher, Übersetzer/Dolmetscher, Referatsleiter im Übersetzer- und Dolmetscherdienst, Überprüfer sowie Hauptübersetzer/Hauptdolmetscher bestehen (vgl. Kommission 1998, 3).³²

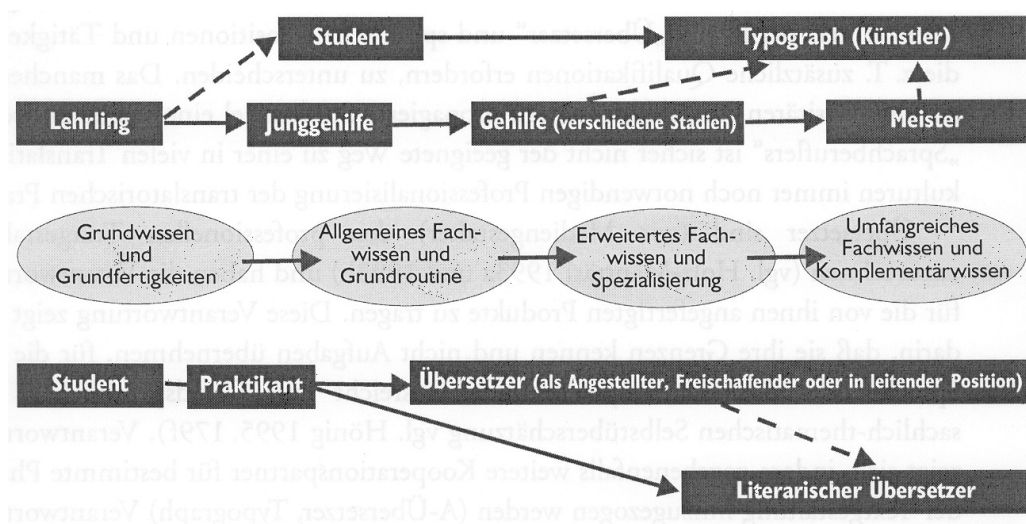


Abb. 72: Vergleich der Qualifikationsstufen von Textbildgestalter (Schriftsetzer/Typograph) und interkulturellem Textgestalter (Übersetzer)

Durch den Vergleich soll nicht gesagt werden, daß eine Übersetzerausbildung an einer Universität fehl plazierte sei, er soll nur aufzeigen, welche komplexe Struktur manche der vielfach als einfach eingestuften Handwerksberufe bei genauerem Hinsehen aufweisen und wie sinnvoll es ist, zwischen dem als Ausbildungsziel angestrebten Berufstitel „Übersetzer“ und spezifischen Positionen und Tätigkeiten, die z. T. zusätzliche Qualifikationen erfordern, zu unterscheiden. Das mancherorts an universitären Ausbildungsstätten propagierte Studienziel eines generalistischen „Sprachberufers“ ist sicher nicht der geeignete Weg zu einer in vielen Translationskulturen immer noch notwendigen Professionalisierung der translatorischen Praxis.

Übersetzer sind (wie Mediengestalter) zu den professionellen Textgestaltern zu rechnen (vgl. Holz-Mänttari 1993a und 1993b) und haben die Verantwortung für die von ihnen angefertigten Produkte zu tragen. Diese Verantwortung zeigt sich darin, daß sie ihre Grenzen kennen und nicht Aufgaben übernehmen, für die ihre Sprach- oder Sachfachkompetenz nicht ausreicht (zur fremdsprachlichen und sachlich-thematischen Selbstüberschätzung vgl. Hönig 1995, 179f). Verantwortung zeigt sich, indem gegebenenfalls weitere Kooperationspartner für bestimmte Phasen der Textgestaltung hinzugezogen werden (A-Übersetzer, Typograph). Verantwortung heißt auch, den Text so lange zu betreuen, bis sichergestellt ist, daß er den Rezipienten unverfälscht erreicht. Das heißt konkret, daß z. B. auch das Korrekturlesen (vor allem bei der Herstellung des Zieltexts in der Ausgangskultur) ein Teil des Übersetzungsprozesses ist, und zwar sowohl in Form der sogenannten Autorenkorrektur, bei der der Übersetzer die Korrekturabzüge überprüft, als auch bei der sogenannten Revision, bei der unmittelbar vor Druckbeginn u. a. kontrolliert wird, ob alle Autorenkorrekturen richtig durchgeführt worden sind (→ Kap. 6.4.4.).

6.3.2 Die Arbeitssprachen

Für manche Auftraggeber heißt Übersetzen vor allem, einen Text in die Fremdsprache zu übertragen, und daher zählt für sie ausschließlich die Zahl der Fremdsprachen, die ein Übersetzer zu beherrschen vorgibt bzw. zu beherrschen glaubt. Der beste Übersetzer ist für sie derjenige mit einer möglichst großen Zahl von Arbeitssprachen. Bei Marktumfragen im Rahmen universitärer Projekte werden dann vielleicht gerade diese (unrealistischen und unreflektierten) Forderungen der Praxis als Daten erfaßt und daraus Konsequenzen für den Aufbau eines Fremdsprachen-Curriculums gezogen. So entsteht ein Rückkopplungseffekt, der kurzfristig zwar solchen Marktanforderungen entsprechen mag, nicht aber für eine Verbesserung der herrschenden Praxis und adäquater Qualität der Translationsprodukte sorgt.

Die in manchen Translationskulturen etablierte Vorstellung, Übersetzer arbeiten sowohl in die Muttersprache wie auch oder gar vorwiegend in die Fremdsprache (s. u.), ist sicher mit ein Grund, warum in einigen Kommunikationsfeldern dem Leser publizierte Übersetzungen in einer Qualität angeboten werden, die man für muttersprachliche Texte nie akzeptieren würde.³³

Wenn also translatorische Kompetenz nicht mit fremdsprachlicher Kompetenz gleichgesetzt werden kann, so ist die Rolle der Fremdsprache im translatorischen Curriculum zu relativieren und in ausgewogene Relation zu den anderen Elementen einer professionellen Übersetzerausbildung zu stellen. Dazu bietet sich das Konzept der Arbeitssprachen an (vgl. Hietanen 1996), das aus der Berufspraxis der Konferenzdolmetscher stammt und bereits im Curriculum eingeführt und angewendet werden sollte. Dem liegen zwei Einsichten zugrunde: 1. daß natürliche oder durchschnittlich geschulte Sprachkompetenz ebensowenig eine ausreichende Grundlage für das professionelle Übersetzen ist wie für eine ganze Reihe anderer Kommunikationsberufe, bei denen eine speziell geschulte sprachliche Kompetenz (Textbaukompetenz, Formulierungskompetenz) vorausgesetzt wird; 2. daß die Beherrschung einer Fremdsprache allein, und sei sie noch so perfekt, nicht mit der Kompetenz zum professionellen translatorischen Handeln gleichgesetzt werden kann (vgl. Hönig 1995, 159 u. 179f).

Den ersten Platz nimmt die A-Arbeitssprache ein, d. h. in der Regel die *Muttersprache* oder die *Bildungssprache*, in der eine professionell geschulte Kompetenz mit der Komponente Textdesign (Holz-Mänttari 1993a) zu erwerben ist. *Bildungssprache* sollte dann allerdings weiter definiert werden als z. B. bei Haid (2003), wo es heißt: „Bildungssprache ist die Sprache, in der eine Person ihre Ausbildung erfahren hat.“ Gerade in multilingualen Gesellschaften kann die Bildungssprache durchaus stärker elaboriert sein als die Muttersprache, die vielleicht nur im familiären Kreis gesprochen wird. Daher definiere ich Bildungssprache als Sprache, die auf der Basis einer umfassenden Schulung von einem Individuum anstelle der Muttersprache als primäres Kommunikationsmittel in halböffentlichen und öffentlichen Kommunikationsbereichen eingesetzt wird. *Fremdsprachen* erhalten je nach Umfang der Kenntnisse den B- oder C-Arbeitssprachenstatus. Die B-Arbeitssprache muß als *aktive Arbeitssprache* so beherrscht werden, daß prinzipiell sowohl *aus ihr* als auch *in sie* übersetzt bzw. gedolmetscht werden kann, während es sich bei der C-Arbeitssprache um eine *passive Arbeitssprache* handelt. Auf die Frage, unter welchen Umständen das Übersetzen in die B-Arbeitssprache sinnvoll ist, wird weiter unten eingegangen.

Die bereits erwähnten Leitfäden der deutschen Übersetzerverbände betonen, daß bei der Anfertigung des Zieltexts „möglichst“ (BDÜ 1998) oder „bevorzugt“ (ADÜ 2001, 7) in die Muttersprache übersetzt werden solle, wobei stillschweigend davon ausgegangen zu werden scheint, daß die Muttersprache das am meisten elaborierte Kommunikationsmittel des Übersetzers ist (s. o.). Das

Muttersprachenprinzip ist somit in der deutschen Translationskultur einer der Eckpfeiler für die Qualitätssicherung, wenn auch durch die Zusätze „möglichst“ und „bevorzugt“ dem Mißbrauch eine Hintertür geöffnet bleibt. Der entsprechende Paragraph 2 der *Berufs- und Ehrenordnung* der Übersetzer- und Dolmetscherverbände läßt ebenfalls Interpretationsspielraum, wenn es heißt:

Dolmetscher und Übersetzer dürfen sich nur in solchen Sprachen und auf solchen Sachgebieten betätigen, in denen sie über einwandfreie Kenntnisse verfügen, um die übertragenen Aufgaben auch gewissenhaft ausführen zu können. (ADÜ 1997)

Im Übersetzungswesen der EU wird (derzeit noch?) grundsätzlich nur in die Muttersprache übersetzt (Euroopan komissio 1998, 12). Auch die Beratungsbroschüre des *Institute of Translation & Interpreting* in London gibt potentiellen Auftraggebern den Hinweis, daß professionelle Übersetzer in die Muttersprache arbeiten (Aparicio/Durban 2001, 16).³⁴ Anders in der finnischen Translationskultur, wo *expressis verbis* gesagt wird, der finnische Sachtextübersetzer habe möglicherweise vor allem in die Fremdsprache zu übersetzen:

Als Vertreter eines kleinen Sprachgebiets ist der finnische Sachtextübersetzer in einer anderen Position als sein in einem großen Sprachgebiet ansässiger Kollege. Die Übersetzer von großen Sprachen können meistens in ihre Muttersprache übersetzen, während die Übersetzer kleiner Sprachgebiete vielleicht gar den Hauptteil ihrer Arbeit in die Fremdsprache verrichten. Sofern man nicht literarischer Übersetzer, TV- oder Videoübersetzer oder bei der Europäischen Union angestellter Übersetzer ist, ist die Zielsprache meistens eine andere als die Muttersprache. Daher muß der finnische Übersetzer sich mit erheblichem Aufwand um die Entwicklung und Aufrechterhaltung seiner aktiven Fremdsprachenkenntnisse bemühen.

Als Endergebnis dieses Fleißes sollte ein Produkt entstehen, dem man die Übersetzung nicht anmerkt. Eine gute Übersetzung gibt den Inhalt des Ausgangstextes vollständig, flüssig und mit den eigenen Mitteln der Zielsprache wieder. [SKTL 2004, Übers. JS]³⁵

Was hier im zweiten Absatz gefordert wird, kommt einer Sprachbeherrschung gleich, die die charakteristischen Merkmale der A-Arbeitssprache tragen sollte. Wie zahlreiche Beispiele für defekte, in der Ausgangskultur hergestellte Translationsprodukte zeigen, erweist sich eine solche Einstellung als Selbsttäuschung – es ist ein Merkmal von Professionalität, wenn man in der Lage ist, seine Sprachkompetenz realistisch einzuschätzen (vgl. Hönig 1995, 179).

In den meisten Fällen reicht die Sprachkompetenz des Übersetzers in der B-Arbeitssprache nicht aus, um publikationsreife Texte zu formulieren. Hier ist der Wirkungsradius enger als beim Übersetzen in die A-Arbeitssprache bzw. beim Dolmetschen. Höchstens für einen begrenzten Aufgabenbereich innerhalb bestimmter Textsorten ist eine elaborierte B-Sprachen-Kompetenz, die Hand in Hand mit einer sinnvoll genutzten Paralleltext-Arbeitstechnik geht, zur Herstellung publikationsreifer Übersetzungen als ausreichend anzusehen. Allerdings bieten die heutigen elektronischen Kommunikationsmittel die Möglichkeit zur sinnvollen „Vernetzung“ (→ Kap. 6.3.4).

Abb. 73 versucht zu demonstrieren, wo im Spannungsfeld zwischen den beiden Polen *Informationsübersetzung* (links) und *Publikationsübersetzung* (rechts) bestimmte Textsorten in etwa anzusiedeln sind. Als Parameter dienen sprachliches Niveau und Präsentationswert des Translats (das Minuszeichen steht für »relativ niedrig«, das Pluszeichen für »relativ hoch«). Literarische Texte sind in diesem Schema schwer zu plazieren und zeigen somit den Sonderstatus des literarischen Übersetzens, da sie einerseits als „expressive Texte“ (vgl. Reiß 1976a) an die sprachliche Form des Ausgangstextes gebunden sind, andererseits hohe Erwartungen an die sprachliche Form des Zieltextes gestellt werden. Das Auftauchen von mehreren Varianten einer Textsorte an verschiedenen Stellen in der Abbildung soll veranschaulichen, daß außer der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Textsorte weitere Parameter die Akzeptanzschwelle bestimmen. Dies sind z. B. die Gebrauchsdauer des Textes (kurzfristig oder langlebig), der Repräsentationsgrad (geringes oder hohes Prestige des dargestellten Sachverhalts bzw. der vertretenen Institution – „Prestigewert“) und der Öffentlichkeitsgrad (privat, halböffentlich, öffentlich). *Museumsführer₁* könnte in der Abbildung den einfarbigen, heute in der Regel schon DTP-gestalteten Führer eines kleinen

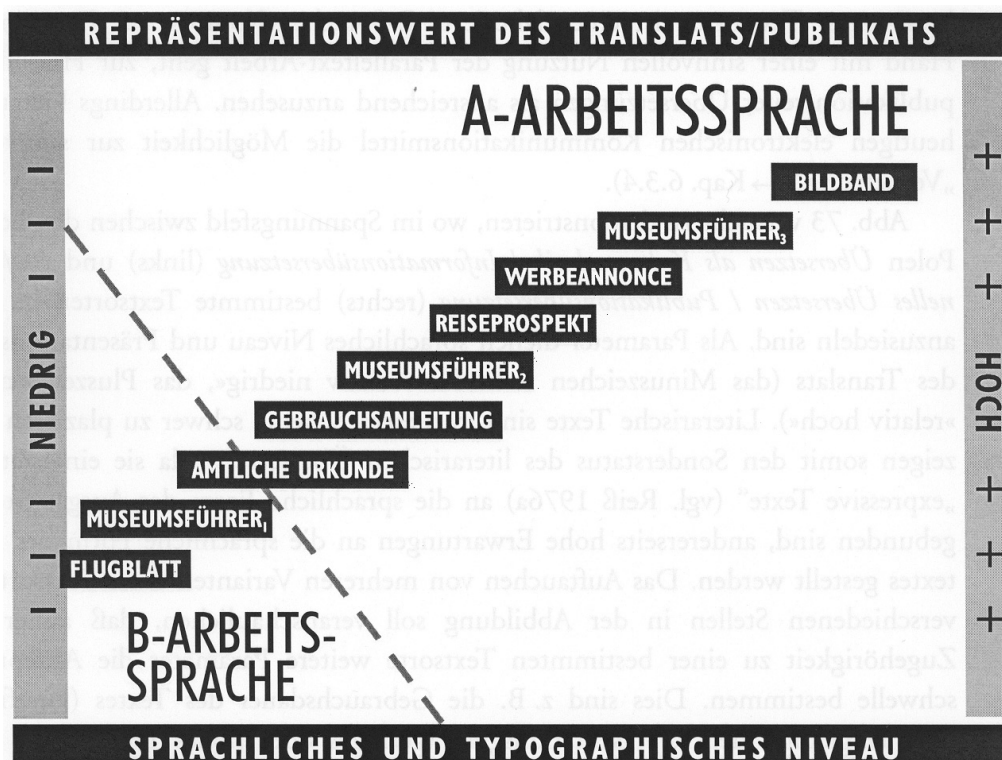


Abb. 73: A- und B-Arbeitssprachenkompetenz des Übersetzers und Repräsentationswert des Translats bzw. Publikats

Heimat- oder Regionalmuseums auf einer DIN-A4-Seite repräsentieren, der eine vorübergehende Ausstellung vorstellt, während *Museumsführer*₂ einen längerlebigen Text, etwa die Beschreibung eines Baudenkmals, vertritt und schließlich *Museumsführer*₃ für eine große nationale oder internationale Institution mit hohem Repräsentationswert steht, an deren Drucksachen die höchsten Ansprüche an Aufmachung, Ausstattung (sprachlich wie visuell) gestellt werden (vgl. Kap. 10, Abb. 101–103). Es dürfte einleuchten, daß Translationsprodukte, die der rechten Hälfte zuzuzählen sind, vom typographisch ungeschulten B-Sprachen-Übersetzer nicht ohne die weitere Bearbeitung durch entsprechende Fachleute angefertigt werden können.

6.3.3 Kooperation und Teamarbeit – Personalunion oder Aufgabenteilung?

Ein fest etablierter Begriff in translatologischer Literatur ist *Kooperation* (z. B. Holz-Mänttari 1984, Vermeer 1986, Hönig 1995, Risku/Freihoff 2000, Freihoff 2001). Kooperation ist allerdings kein üblicher Begriff in der durch Arbeitsteilung gekennzeichneten Praxis vieler Vollberufe, in der die Produkte durch aufeinander bezogene und sich ergänzende Zusammenarbeit von Mitgliedern unterschiedlicher Berufsgruppen in aufeinander abgestimmten Produktionsphasen hergestellt werden (z. B. ein Druck-Erzeugnis). Kooperation paßt daher in erster Linie auf die Zusammenarbeit der am translatorischen Rollenspiel Beteiligten wie z. B. die Kooperation zwischen Auftraggeber bzw. Translationsinitiator und Translator (hierzu Holz-Mänttari 1984 sowie Risku/ Freihoff 2000) sowie die zwischen ZT-Applikator und Translator.

Eine spezifische Form der Kooperation ist das Arbeiten im Team, bei dem Handelnde mit unterschiedlichen Sach- und Fachkompetenzen zwecks Durchführbarkeit eines vorgegebenen Projekts und Erreichung eines Ziels planmäßig zusammenwirken. Daher bedeutet translatorische Textgestaltung in voll professionell arbeitenden Übersetzungsbüros *Teamarbeit*,³⁶ gegebenenfalls zwischen Terminologen, Textern, Übersetzern unterschiedlicher Arbeitssprachen-Kompetenzen, Textbildgestaltern und anderen Fachkräften (→ Kap. 3.4), denn auch im Translationsbereich bedarf es, wie Braml für die Erstellung und Vermarktung multimedialer Produkte feststellt, „der betriebs- und berufsübergreifenden Teamarbeit“ (1998, 32f). Daß dies in der Praxis auch wirklich der Fall ist, zeigen die Anmerkungen zur Netzwerkumfrage (→ Kap. 6.3.4).

Als „typische Kooperationsbereiche“ gelten Risku/Freihoff: „(a) Auftragserteilung und -besprechung, (b) Terminologie, Werbesprache, (c) Defekte im AT, (d) Korrekturlesen, (e) Nachträgliche Textänderungen und (f) Formulierungsfragen und Layout“ (2000, 57). Was hier interessiert, ist vor allem die Kooperation zwischen den am Textgestaltungsprozeß unmittelbar Beteiligten,

d. h. vor allem dem Übersetzer und dem Layouter bzw. Typographen, die bei Risku/Freihoff in den Punkten (d) und (f) erfaßt ist. Hier sind zwei Aspekte von Wichtigkeit: (1) das Arbeitsumfeld (Ausgangskultur oder Zielkultur), in bzw. von dem aus die Kooperationspartner handeln und (2) das Kompetenzprofil der einzelnen Kooperationspartner. Im Modell von Risku/Freihoff sind die Rollen Initiator/Bedarfsträger, Besteller, Translator, ZT-Applikator sowohl in der Ausgangskultur als auch in der Zielkultur plazierbar (Abb. 74). Das entspricht der Praxis, da Übersetzungen je nach den herrschenden Konventionen der betreffenden Translationskultur sowohl in der Ausgangskultur als auch in der Zielkultur angefertigt werden (→ Kap. 6.1.2).

Der Kooperationsbedarf für einzelne Textgestaltungsphasen hängt daher wesentlich davon ab, in welcher der beteiligten Kulturen die einzelnen Kooperationspartner arbeiten, denn es gelten immer die spezifischen Bedingungen der Arbeitskulturen. Diese kann von Kulturkreis zu Kulturkreis zumindest im Detail Unterschiede aufweisen, wenn heute auch über das Internet und seine Möglichkeiten die Tendenz zur Globalisierung besteht.

Unterschiedliche Rollenkombinationen bzw. Aktanten treten gegebenenfalls in „Personalunion“ (Vermeer 1986, 279) auf, so z. B. wenn der Übersetzer auch die Gestaltung des visuellen Erscheinungsbildes vornimmt. Doch wäre hier prinzipiell zu unterscheiden zwischen einer Personalunion, die auf entsprechenden Fachkompetenzen beruht und solchen, in denen Aufgaben – evt. in gutem Glauben – übernommen werden, für die keine Fachkompetenz vorliegt (z. B. wenn der Übersetzer die kreative Layout-Gestaltung eines Publikats anbietet und übernimmt, obwohl er über keine graphische Ausbildung verfügt). Es stellt sich stets die Frage, welche Aufgaben dem Übersetzer zugedacht werden und ob er für die vorgesehenen Aufgaben kompetent ist bzw. ob durch die Ausführung dieser Aufgaben (z. B. „Überschreiben einer layoutformatierten AT-Datei“) ein optimal funktionierendes Translat entsteht.

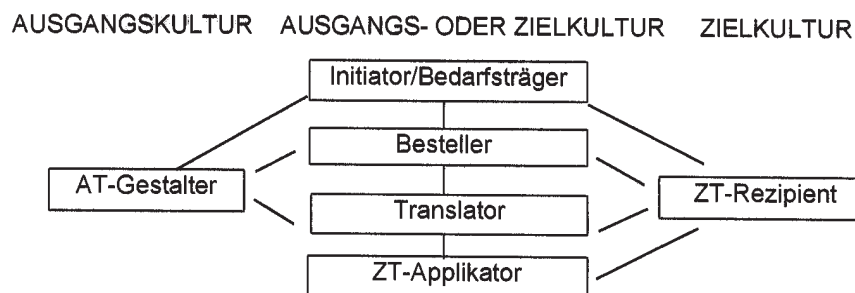


Abb. 74: Der translatorische Handlungsrahmen mit Rollen bzw. Kooperationspartnern (Risku/Freihoff 2000, 53 Abb. 1)

Wie bereits erwähnt, werden dem Übersetzer in der Praxis immer häufiger vom Auftraggeber Leistungen abverlangt, die in der Vor-DTP-Ära von Angehörigen des graphischen Gewerbes erbracht wurden. Dies bedeutet einen Zusammenfall der *Übersetzer-* und *Textbildgestalter-*Rolle. Dagegen ist im Prinzip nichts einzuwenden, wenn sich der Übersetzer (1) die Fachkompetenz des Textbildgestalters angeeignet hat und wenn er (2) über die professionellen Arbeitsmittel des Textbildgestalters verfügt. Somit ergibt sich auch aufgrund der technischen Entwicklung die Notwendigkeit zur Einbeziehung der Typographie in das translatorische Berufsbild.

6.3.4 Qualität durch Vernetzung

In einer Zeit globaler Vernetzung herrschen andere Arbeitsbedingungen als zur Zeit der Schreibmaschine. Bestand ursprünglich in kleineren Sprachkulturen das Problem, kompetente Übersetzer (d. h. mit A-Arbeitssprache) für die Zielsprache zu finden – ein Grund, warum notgedrungen oft defekte ZT gedruckt wurden –, kann dieses Argument in Zeiten des Internets keine Geltung mehr beanspruchen. So fordert Prunč zurecht, daß Übersetzer ihre eigenen Grenzen erkennen und kooperatives Handeln auf vernetztem Translationsmarkt (2000a, 18) praktizieren.³⁷ Nur so haben sie auf Dauer eine Chance, sich gegenüber den „multilingualen Übersetzungsagenturen“ (Stolze 1998, 4) behaupten zu können, die eine „Synthese zwischen Übersetzern, Revisoren, Akquisiteuren, Terminologen, Projektkoordinatoren, Layoutern, Computerspezialisten usw.“ (ibid.) bieten.

Es sollte zur Regel werden, daß der in der Ausgangskultur arbeitende B-Sprachen-Übersetzer zumindest bei Übersetzungen mit hohem Repräsentationswert das Translat von einem A-Sprachen-Übersetzer durchsehen und korrigieren bzw. stilisieren läßt. Die Praxis sieht vielerorts freilich noch anders aus. *Netzwerk* wird vor allem verstanden als die Rekrutierung „virtueller Übersetzerteams“ (vgl. Schüller 2003, 4) zur Bearbeitung umfangreicher oder multilingualer Aufträge. Dies ergab eine im Sommer 2002 durchgeführte Umfrage bei deutschen Übersetzern (vgl. Schopp 2004a), angeregt durch eine Textpassage im Webauftritt des ADÜ Nord unter der Überschrift „Arbeiten im Verbund“:

Viele Mitglieder des ADÜ Nord haben Netzwerke aus Kollegen gebildet und sind so in der Lage, schnell Teams kompetenter Dolmetscher oder Übersetzer für große Projekte zusammenzustellen und zu organisieren. (ADÜ 1999)

Durch die Umfrage sollte herausgefunden werden, was praktizierende Übersetzer in der deutschen Translationskultur unter *Netzwerk* verstehen. Auf dem Fragebogen (→ Anhang 5) waren fünf Alternativen vorgegeben, ein sechster Punkt bot die Möglichkeit zu weiteren Vorschlägen:

- (1) Zusammenarbeit mehrerer ÜbersetzerInnen (Team) mit gleicher Arbeitssprache bei der Übersetzung umfangreicher Aufträge (d. h. der Text wird aufgeteilt).
- (2) Zusammenarbeit mehrerer ÜbersetzerInnen mit unterschiedlichen Arbeitssprachen im Team zwecks Bearbeitung mehrsprachiger Aufträge.
- (3) Zusammenarbeit mehrerer ÜbersetzerInnen mit unterschiedlicher Arbeitssprachenkompetenz (A-/B) in dem Sinn, daß der B-Sprachenübersetzer den Text in der Fremdsprache entwirft, sozusagen die „Rohübersetzung“ macht, der A-Sprachenübersetzer diesen Text dann in seiner Muttersprache überarbeitet und „druckreif“ ausformuliert.
- (4) Zusammenarbeit mehrerer Textexperten (Werbefachmann, Übersetzer, Graphischer Designer etc.) im Team zwecks Herstellung *druckfertiger Translate* (Vollservice).
- (5) Nutzung des Internets zur Recherche-Nachfrage bei KollegInnen.

Die Frage nach der Bedeutung war verbunden mit einer Stellungnahme zur Relevanz in der bzw. für die Praxis: a) = kommt vor, wird praktiziert; b) = ist denkbar, erscheint sinnvoll – wird aber (noch) nicht praktiziert; c) = für die Praxis irrelevant. Zusätzlich bestand die Möglichkeit, die Entscheidungen zu kommentieren.

Insgesamt standen 27 ausgefüllte Antwortbogen zur Verfügung, davon 23 von ADÜ-Mitgliedern (das ergibt einen Rücklauf von knapp 10 %). Etwa die Hälfte der Antworten waren mit Kommentaren versehen. Geordnet nach der Praxisrelevanz ergab sich folgendes Bild, wobei in der letzten Spalte der Tabelle die Alternativen a) und b) zusammengezogen sind, da sie beide, wenn auch in unterschiedlichem Grad, die Praxisrelevanz erfassen (Abb. 75).

Demnach scheint die Kooperationsform *Netzwerk* in der Praxis am häufigsten genutzt zu werden, wenn es um die Aufteilung umfangreicher Aufträge geht, die ein Übersetzer nicht in der zur Verfügung stehenden Zeit schaffen würde. Die Kommentare reichten allerdings von absoluter Zustimmung über Vorbehalte bis zur strikten Ablehnung, wobei ein Hauptargument die unterschiedlichen Übersetzungsstile und die Notwendigkeit der Terminologie-Abgleichung war. Von ebenso großer Relevanz für die Praxis ist Typ (2), bei dem von Übersetzern mit unterschiedlicher Arbeitssprachenkompetenz multilinguale Aufträge bearbeitet werden. Aus den fast nur positiven Kommentaren kann geschlossen werden, daß die meisten Befragten *Netzwerk* vor allem in dieser Bedeutung verstehen.

Unter qualitativem Aspekt setzt die Nutzung der beiden ersten Netzwerk-Alternativen voraus, daß in die A-Arbeitssprache übersetzt wird und eine Art „Projektmanagement“ (Schüller 2003; vgl. Risku 2004: „Translationsmanagement“) realisiert wird.

Die gegenüber den beiden ersten Alternativen deutlich höhere Zahl der ablehnenden Antworten läßt erkennen, daß ein Netzwerk des Typs (3), bei dem Übersetzer mit unterschiedlichem Grad einer Arbeitssprachenkompetenz zusammenarbeiten, in der translatorischen Praxis kaum vorkommt, so notwendig sie auch zur Sicherung der sprachlichen Qualität oft wäre. Als Gründe wurden einerseits die Effizienz bzw. die für den Auftraggeber entstehenden Kosten genannt, außerdem der Termindruck. Völlig abgelehnt wird es, wenn der B-Sprachen-Übersetzer seiner Aufgabe nicht gewachsen ist – ein Fall, der in der Praxis zwar „leider“ immer wieder vorkommt, hier allerdings nicht zum professionellen Übersetzen gerechnet wird. Natürlich ist stets anzustreben, direkt in die A-Arbeitssprache zu übersetzen, doch kann besonders in kleinen Sprachkulturen der Fall eintreten, daß für die betreffende Zielsprache kein Übersetzer mit A-Arbeitssprachenkompetenz verfügbar ist.³⁸ Mit ein Grund, warum gerade Typ (3) am häufigsten die Praxisrelevanz abgesprochen wurde, mag darin liegen, daß in der deutschen Translationskultur eher das „Muttersprachenprinzip“ gilt.

Überraschenderweise fand Netzwerktyp (4) breitere Zustimmung als Typ (3). „Fast schon ein Übersetzungsbüro“ hieß es in einem Kommentar, was aufgefaßt werden kann als Zugeständnis, daß durch diese Art virtueller Kooperation auch die freiberuflich tätigen Übersetzer auf dem Translationsmarkt noch eine Chance haben. Vor allem ist es die Zusammenarbeit mit Werbefachleuten, die in den Kommentaren immer wieder beschworen wurde, weniger allerdings die Kooperation mit graphischen Fachleuten – ein weiteres Indiz dafür, daß die visuelle Dimension der Übersetzung im allgemeinen als zweitrangig angesehen wird.

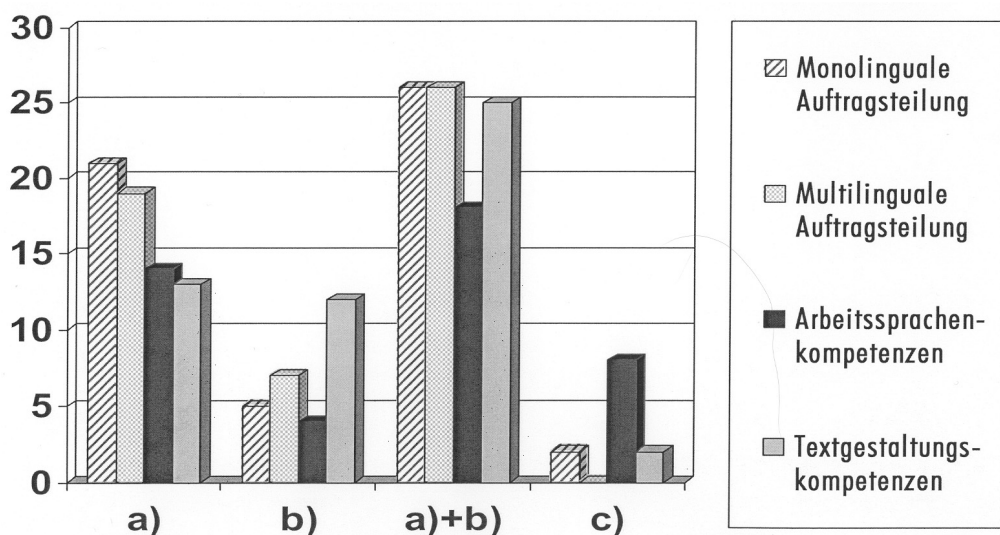


Abb. 75: Praxisrelevanz unterschiedlicher Netzwerkbegriffe im translatorischen Berufsfeld

An dritter Stelle in der Skala steht der Umfrage zufolge das „Recherche-Netzwerk“ – nicht allzu verwunderlich, da es die bestehenden Kontakte nutzt, ohne einen wesentlichen Mehraufwand an Zeit, Organisation etc. zu fordern.³⁹

Als weitere Möglichkeiten der Vernetzung wurden unter Alternative (6) aufgeführt: die *Zusammenarbeit von AT-Autoren und Übersetzern* und der *Austausch mit Fachleuten* – was m. E. als Kooperation bei jedem professionellen Übersetzen als selbstverständlich vorausgesetzt werden sollte. Außerdem wurde vorgeschlagen: *Aushelfen bei Arbeitsüberlastung* bzw. *Auftragsweiterleitung*. Mehrfach wurde auch das *Korrekturlesen* im Kollegenkreis aufgeführt. Denkbar sind dabei prinzipiell zwei Arbeitsweisen: Das Lesen im Zweierteam mit unterschiedlicher Muttersprache – m. E. eine Variante von Netzwerk Typ (3) – oder ein Team aus zwei Übersetzern mit gleicher Sprachrichtung und gleichem Fachgebiet, von denen der eine übersetzt, der andere Korrektur liest; dahinter steckt offensichtlich die Erfahrung wie schwierig es ist, im eigenen Text Fehler zu finden.

Von Befragten, die in einem Übersetzungsbüro arbeiten, kam der Einwand, daß *Netzwerk* in den genannten Kontexten eher ungewöhnlich sei, besser würde *Teamarbeit* passen. Das trifft sicher auf die Arbeitsweise der Büros zu, wo bestimmte Aufgaben eben im Team bearbeitet werden (s. o.). Der ADÜ spricht in seinem Text sowohl von „Netzwerk“ wie von „Teams“, wobei offensichtlich Netzwerk als Infrastruktur verstanden wird, die bei Bedarf die Bildung von Übersetzerteams ermöglicht. Eine genaue Abgrenzung wird kaum möglich sein. Zwar assoziiert „Team“ eher die mit physischer Nähe verbundene Zusammenarbeit, doch bietet die vernetzte Kooperation über die potentielle Rekrutierungsbereitschaft für virtuelle Übersetzerteams (vgl. Schüller 2003, 4) prinzipiell die Möglichkeit zur Bildung „virtueller Bürogemeinschaften“.

Für freiberufliche Übersetzer ist die Knüpfung von „translatorischen Qualitätsnetzwerken“, in denen Übersetzer mit unterschiedlichen Arbeitssprachen-Kompetenzgraden sowie ggf. mit typographischen und anderen Fachleuten bei der Herstellung *druck-* bzw. *publikationsreifer* und *-fertiger* Übersetzungen kooperieren, vielleicht die beste Möglichkeit, sich auf dem immer globaleren Translationsmarkt zu behaupten. Ganz besonders würde dadurch die sinnvolle Kooperation mit Kolleginnen und Kollegen in den „großen“ Zielkulturen ermöglicht und in solchen Translationskulturen, in denen viel in die B-Arbeits-sprachen übersetzt wird, eine translatorische Infrastruktur geschaffen, die bei Bedarf eine adäquate Qualität der Übersetzung für die Zielkultur gewährleistet.

6.4 Der Produktionsprozeß

Nach dem jeweiligen Verständnis von Übersetzen wird die Definition und der Bedeutungsumfang von *Übersetzungs-* bzw. *Translationsprozeß* anders lauten, wenn Übersetzen (1) als kognitiv-sprachlicher Prozeß, (2) als interkultureller

Kommunikationsakt oder (3) als Produktionsprozeß von zielsprachlichen Kommunikationsmitteln aufgefaßt wird.

6.4.1 Zum Begriff »Übersetzungsprozeß«

Wie bereits mehrfach festgestellt, ist das Berufsbild des Übersetzers so etwa seit Mitte der 80er Jahre aufgrund technischer Neuerungen einem grundlegenden Wandel unterworfen gewesen. Dieser Wandel ist vor allem durch die Etablierung des Computers als Werkzeug des Übersetzers bedingt, m. a. W. handelt es sich gewissermaßen um einen durch die Technik diktierten Wandel. Eine Veränderung in der Technik fordert jedoch eine Veränderung des Bewußtseins, denn:

Eine Frage der Technik ist aber nie eine nur technische Frage. Es besteht ein komplexes Feedback zwischen der Technik und dem sie anwendenden Menschen. Ein sich änderndes Bewußtsein ruft nach veränderter Technik, und eine veränderte Technik verändert das Bewußtsein. (Flusser 1993, 19)

In diesem Fall zieht ein anderes Bewußtsein vom Übersetzen zwangsweise eine Neudefinition und Erweiterung des Übersetzungsbegriffs nach sich. Die bei Kade 1968 aufgeführte Dreiteilung des Übersetzungsprozesses in die auf den Ausgangstext und die Ausgangssprache bezogene (1) Dekodierungsphase, auch Analyse- oder Verstehensphase, (2) Umkodierungs- oder Transferphase und (3) auf die Zielsprache bezogene Neukodierungsphase, auch Synthese-, Reverbalisierung- oder Rekonstruktionsphase genannt (vgl. Nord 1986, 32) umfaßt nur einen kleinen, wenn auch wichtigen Teil des gesamten Handlungskomplexes, bei dem aus einer ausgangssprachlichen Text- und Materialvorgabe ein auftragsgerechter Zielttext bzw. ein zielkulturelles Publikat entsteht. Je nach Ausgangspunkt werden die Modelle vom Übersetzen mehr oder weniger statisch oder dynamisch ausfallen. Nord z. B. unterscheidet *Translationsvorgang* und *-prozeß*:

Unter *Translationsprozeß* ist der Teil des Translationsvorgangs zu verstehen, in dem der Translator zu einem Ausgangstext unter Berücksichtigung bestimmter Vorgaben einen für einen bestimmten Zweck geeigneten Zielttext herstellt, während im *Translationsvorgang* noch andere, translatorunabhängige Faktoren eine Rolle spielen. (1991, 4f – Anm. 3)

Damit ist der Fokus von *Übersetzungs-* oder *Translationsprozeß* eingegrenzt auf die sprachliche Dimension der Übersetzung, auf den Aspekt, „was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht“ (Krings 1986). Krings' sprachkognitive Definition des Übersetzungsprozesses orientiert sich letzten Endes doch wieder retrospektiv am Ausgangstext:⁴⁰

Mit ‚Übersetzungsprozeß‘ sind hier die Vorgänge gemeint, die einen bestimmten Übersetzer zu einem bestimmten Zeitpunkt unter bestimmten situativen Bedingungen bei der Übersetzung eines bestimmten Ausgangstextes zu einem bestimmten Übersetzungsergebnis führen. (1988, 393)

Gegenstand des übersetzungsprozessualen Ansatzes sind dabei alle kognitiven Prozesse, die zur Entstehung eines Übersetzungsproduktes führen, von den ersten Recherchierarbeiten bis zum letzten Korrekturlauf unmittelbar vor Abgabe des fertigen Produktes. (ibid. 394)

Für die Ausbildung professioneller Übersetzer ist jedoch ein „prospektives Translationsmodell“ (Schmitt 1999a, 60) notwendig, das „Translation als Handlungsgefüge“ (Stolze 1999, 16f) definiert und alle Arbeitsgänge und -phasen erfaßt, die vom Übersetzer (allein oder in Arbeitsteilung) erbracht werden, angefangen von der Auftragsannahme mit einer ersten Einschätzung („Bin ich überhaupt kompetent für diese Art von Auftrag?“ „Ist unser Büro in der Lage, in der zur Verfügung stehenden Zeit den Auftrag durchzuführen?“) über die Auftragsspezifizierung (Festlegung des Skopos, Ausgangstext-Analyse, Feststellung des Bedarfs an externen Expertenhandlungen, evtl. Präeditierung des Ausgangstexts im Hinblick auf die Übersetzung etc.) zur Auftragsbearbeitung (Recherchieren, Produktion des Zieltexts als Rohübersetzung, druckreife oder druckfertige Übersetzung, Korrekturlesen – evtl. unter Hinzuziehung eines A-Übersetzers etc.) und schließlich zum Abschluß des Auftrags (Aushändigung des Translats an den Auftraggeber, Abrechnung des Auftrags etc.).

Einen interessanten Versuch zur Erfassung des gesamten Übersetzungsprozesses in seiner Komplexität stellt das Modell von Skyum-Nielsen/Jakobsen dar (Übersetzung aus dem Dänischen JS), das den Übersetzungsprozeß in 13 Phasen gliedert:

[Textebene]

- 1) Ein Text entsteht, in der Ausgangssprache
- 2) Der Text wird gelesen und verstanden; es entsteht der Bedarf für eine Übersetzung in die Zielsprache
- 3) ‚Jemand‘ vergibt einen Auftrag an einen Übersetzer
- 4) Der Übersetzer liest und versteht; Beobachtungen auf vielen extra- und intra-textuellen Ebenen (evtl. Analyse)
- 5) Der Übersetzer bildet sich (mehr oder weniger bewußt) eine Vorstellung von der Übersetzung (Produkt und Prozeß)
- 6) Der Text wird übersetzt
- 7) Der Text wird revidiert und kontrolliert (evtl. verbessert)
- 8) Der neue Text wird gelesen und verstanden
- 9) Der Text erfüllt seinen Auftrag und setzt neue Handlungsketten in Gang

[Metaebene]

- 10) Die (gesamte) Wirkung des Textes wird bewertet
 - 11) Die Übersetzung, Prozeß und Produkt, wird analysiert und kritisiert
 - 12) Das kritisierte Produkt trägt zur neuen Erfahrungsbildung um das Übersetzen bei
 - 13) Diese Erfahrungsbildung beeinflusst die weitere Übersetzungspraxis (z. B. didaktisch oder firmenpolitisch)
- (Skyum-Nielsen/Jakobsen 1992, 36)

Durch die Einbeziehung der kommunikativen Ausgangssituation und der Rezeption in der Zielkultur zeigt sich, daß auch bei diesem Modell der Fokus auf dem Übersetzen als interkulturellem Kommunikationsakt liegt. Die Phasen 1–3

lassen sich als *Initiation* der Übersetzung zusammenfassen, während die Phasen 4–7 sich auf die eigentliche *Produktion* der Übersetzung beziehen. Die restlichen Phasen betreffen dann die *Rezeption* der Übersetzung. In der 4. Phase sind typographische Elemente und die typographische Gestaltung aufgeführt, doch bleibt auch hier der professionelle Charakter in der Gestaltung typographischer Texte unberücksichtigt.

Da der Fokus dieser Arbeit auf der Produktion eines zielsprachlichen Kommunikationsmittels liegt, ist am ehesten eine praxisorientierte Zusammenstellung der Arbeitsphasen wie die von Freigang (1990) anwendbar:

Als Ausgangspunkt für die Modellbildung dienen empirische Untersuchungen, die an unterschiedlichen Übersetzerarbeitsplätzen in verschiedenartigen Übersetzungsinstitutionen durchgeführt wurden (Freigang/Schmitz 1987). Aus diesen Untersuchungen ergibt sich folgende Untergliederung des Gesamtarbeitsablaufs beim Übersetzen in verschiedene nicht nur organisatorisch oder technisch, sondern auch inhaltlich zu differenzierende Teilhandlungen (Arbeitsschritte, Teilprozesse), die möglicherweise in sich noch weiter untergliedert werden könnten:

- verwaltungsmäßige Erfassung der Aufträge, Führung der Kundenkartei, Terminverwaltung u. ä.
- Textrecherche in eigenem Archiv zur Ermittlung bereits übersetzter ähnlicher Texte bzw. Vorgängerversionen des aktuellen Auftrags,
- Literatur-Recherche zur Ermittlung relevanter Sekundärliteratur, Erfassung und Verwaltung dieser Literatur in einer eigenen Literatur-Datenbank,
- Terminologiarbeit, Wörterbucharbeit – allgemein: Verwaltung der selbst erarbeiteten bzw. kundenspezifischen Terminologie; speziell: Terminologie-Recherche für den aktuellen Auftrag,
- Übersetzen im engeren Sinn, d. h. Verstehen des Ausgangssprachlichen Textes, Umsetzen, Formulieren in der Zielsprache,
- Schreiben des zielsprachlichen Textes in Rohfassung, Überprüfung, Korrektur, Erstellung der endgültigen Fassung mit endgültigem Lay-out,
- abschließende verwaltungstechnische Arbeiten: Abrechnung, Buchführung, Überwachung der Zahlungseingänge; Aktualisierung der Dateien usw. (Freigang 1990, 162; vgl. auch Reinke 1996, 170, Anm. 2)

Dies ist eine Zusammenstellung der wesentlichen Arbeitsphasen im Verlauf der Herstellung des Zieltextes. Ihr schwacher Punkt ist allerdings, daß die Gestaltung des Layouts allzu selbstverständlich erscheint und nicht in ihrem professionellen Charakter erkannt bzw. problematisiert wurde. Auch bleibt unklar, ob hier mit endgültigem Layout lediglich die Form des Translats gemeint ist, in der dieses vom Übersetzer an den Auftraggeber abgeliefert wird,⁴¹ oder die endgültige Gestalt des Zieltextes in der Druckvorlage bzw. im zielkulturellen Publikat.

Die Darstellung des professionellen Übersetzungsprozesses von Mackenzie (2004) läßt ebenfalls erkennen, daß die typographische Gestaltung des Translats in der Berufspraxis immer noch als selbstverständliche Nebensache aufgefaßt wird. So reduziert sich hier die typographische Bearbeitung auf "Formatting and filing" und die Verantwortung des Übersetzers "for delivering the text ready for

the client's approval in the agreed format and layout" (ibid. 165). Das Korrekturlesen ("Proofreading") der Kundenkorrektur wird als zusätzliche Vereinbarung ("if agreed") behandelt und auf die Überprüfung der Vollständigkeit (vergessene Kapitel und Tabellen), korrekte Platzierung der Textelemente und korrekte Trennungen eingeschränkt (ibid. 166) –, obwohl es mit dem „Gut-zum-Druck-“ bzw. „Imprimatur-Vermerk“ bei Herstellung des Publikats in der Ausgangskultur obligatorische Leistung des Übersetzungsbüros sein sollte.

Im Hinblick auf die (professionelle!) Praxis verstehe ich hier „Übersetzungsprozess“ als die Gesamtheit aller Arbeiten und Teil-/Einzelhandlungen, die notwendig sind, um einen funktionsgerechten Einsatz bzw. die Weiterverarbeitung des ZT zu ermöglichen und so den Botschaftstransfer zu sichern. Diese Gesamtheit läßt sich vereinfacht darstellen wie folgt:

1. Anfrage des potentiellen Auftraggebers;
2. Voranalyse, Produktspezifizierung, Kostenkalkulation und Angebot durch den Übersetzer bzw. das Übersetzungsbüro: sprachliche Ausarbeitungsstufe, äußere Form des Translats, Kooperationsbedarf (bei Freiberuflern) bzw. Leistungsprofil (in Übersetzungsbüros);
3. Auftragserteilung (= Bestellung) und -annahme sowie Vertrag (Leistungen, Preise, Termine, Kooperationsbedarf etc.);
4. Ausgangsmaterial- und AT-Analyse sowie Analyse der Zieldokumentverwendung (vgl. Risku 1999, 109: „ZT-Profil“); Sach- und Sprachrecherche; Terminologiearbeit etc.; ggf. Präeditierung des AT im Hinblick auf die Übersetzung (vgl. Skyum-Nielsen/Jakobsen 1992);
5. Herstellung des Translats (bei Bedarf rekursiv zu/mit 4.) in mehreren Phasen: Entwurf/Konzept, Selbstkorrektur und Überarbeitung bzw. Revision; schließlich Translat in Endfassung als Vor- oder Rohübersetzung (B-Übersetzung) bzw. druck-/publikationsreif ausformulierte Übersetzung (A-Übersetzung) zur weiteren Bearbeitung durch graphische Fachleute bzw. als druck-/publikationsfertig gestaltete Übersetzung (AL-Übersetzung; vgl. Schopp 1995a et passim);
6. Termingerechte Aushändigung des Translats in bestellter Lieferform;
7. [Bei Drucklegung bzw. Publikation in der Ausgangskultur:] Durchführung der Kundenkorrektur (vor allem Orthographie, Orthotypographie; Layout) und Erteilung des „Imprimatur“ bzw. „Gut-zum-Druck“;
8. Abrechnung und Abschlußarbeiten (Aktualisieren der Datenbanken, Rückgabe bereitgestellter Unterlagen, Überwachung der Zahlungseingänge etc.).

(Nach Freigang 1990, 163f modifiziert und erweitert von JS; vgl. auch DIN 2345, ÖNORM D 1200 und ÖNORM D 1201 sowie Mackenzie 2004, 163).

Im Folgenden wird nur auf einige Aspekte derjenigen Arbeitsphasen eingegangen, in denen das Thema Typographie und Layout relevant ist.⁴²

6.4.2 Anfrage, Angebot, Bestellung und Vertrag

Fassen wir den Text als komplexes, mehrdimensionales Zeichengewebe auf, das aus einer kommunikativen Struktur (Tektonik), einer sprachlichen Gestalt (Textur) und einer visuellen Gestalt (Typographie) besteht und zur Übermittlung einer Botschaft dient, so ist ein Translat als Text ebenfalls ein komplexes, mehrdimensionales Zeichengewebe zur Übermittlung einer Botschaft über Sprach- und Kulturgrenzen bzw. -hindernisse hinweg. Übersetzen wird damit zum interkulturellen semiotischen Prozeß (vgl. Wilss 1989, 110), bei dem die Kulturspezifik *aller* Zeichen – auch die der visuellen Zeichen – zu berücksichtigen ist, um eine ungestörte Botschaftsübermittlung zu ermöglichen bzw. die Interpretation des (Ziel-)Textes nicht unnötig zu erschweren oder fehlzusteuern.

Daher sind schon bei Anfrage, Kostenkalkulation, Angebot und Vertragsabschluß⁴³ alle Textebenen zu berücksichtigen und es ist zu spezifizieren, welche Qualität das Translat auf den verschiedenen Gestaltungsebenen aufweisen soll.⁴⁴ Darauf ist – ausgehend vom Kompetenzprofil des Übersetzers bzw. des Arbeitsteams im Übersetzungsbüro – der je nach translatorischer Arbeitskultur anfallende produktspezifische Kooperationsbedarf festzustellen. Der Übersetzer müßte sich zu diesem Zeitpunkt bereits darüber im Klaren sein, daß es u. U. nicht genügt, die layoutformatierte AT-Datei mit der Übersetzung zu überschreiben (→ Kap. 6.5.2), sondern daß bestimmte typographische Parameter sprach- und kulturspezifisch eingerichtet werden müssen. Bei Übersetzungen, die publiziert werden, sollte von Anfang an das Qualitätslektorat mit eingepplant werden (→ Kap. 6.4.4).

6.4.3 Vom Entwurf zum Endprodukt – Selbstkorrektur und Mehrphasenübersetzung

Die für die translatorische Praxis entwickelten oder eingesetzten Softwareprogramme haben dazu geführt, daß zwei Tendenzen sich kontradiktorisch auf den Translationsprozeß auswirken: der auf mechanistischer Vorstellung vom Übersetzen beruhende Wunsch nach weitestgehender Automatisierung (im extremsten Fall als maschinelle Übersetzung von layoutformatierten Textdateien) und dadurch radikaler Kostenreduzierung einerseits und die gleichzeitige Erwartung sprachlicher und visueller Qualität andererseits.⁴⁵

Aufgeklärte und qualitätsbewußte Auftraggeber akzeptieren, daß Übersetzen kreatives Formulieren (Kußmaul 1995, 39ff) und ein ebenso komplexer Schreibprozeß ist wie jede monolinguale professionelle Textproduktion. Daher durchlaufen – abgesehen von der Prima-vista-Übersetzung – Übersetzungen in der

Regel rekursiv alle Subprozesse der Textproduktion (vgl. Resch 1999, 164) vom Entwurf bis zur Endfassung mit mehrfachen Korrekturläufen: Planung, Enkodierung bzw. Transfer und Revision (ibid.).

Wie oben festgestellt, ist es in kleineren Translationskulturen üblich, auch solche Texte in die B-Arbeitssprache zu übersetzen, die publiziert werden. Oft kann in diesem Fall die nötige Qualität nur erreicht werden, wenn – gewissermaßen in einer „Mehrphasenübersetzung“ – im Team oder im Netzwerk (s. o.) gearbeitet wird. Auf die eventuelle Notwendigkeit einer „Mehrphasenübersetzung“ wies Mannila 1988 in seinen „Zehn Gebote[n] für den Auftraggeber von Übersetzungen“⁴⁶ hin. Bei dieser wird die druckreife Fassung durch einen muttersprachlichen Sprachexperten stilisiert (1988, 3).⁴⁷ Man mag nun einwenden, es handle sich im Prinzip bei der Mehrphasenübersetzung um nichts weiter als eine Übersetzung in die B-Arbeitssprache mit anschließender Revision durch einen Muttersprachler. Hierzu sei bemerkt, daß es prinzipiell nicht ausreicht, Muttersprachler (Native speaker) zu sein, sondern daß der Überprüfende als Zweitübersetzer selbst eine translatorische Kompetenz besitzen und die gleiche Analysearbeit und Produktspezifikation geleistet haben muß wie der Erstübersetzer, denn nur so ist er in der Lage, die translatorischen Entscheidungen nachzuvollziehen (vgl. Holz-Mänttari 1985b, 48).

Heute ist Textproduktion durch Einsatz von Desktop-Publishing-Software größtenteils „integrierte Textgestaltung“ (→ Abb. 76; vgl. Abb. 8), bei der sprachliche Textform und visuelle Textgestalt gleichzeitig bearbeitet werden. Freibott sieht einen Vorteil des Einsatzes von DTP beim Übersetzen darin, daß sämtliche Arbeitsabläufe, also auch das Korrekturlesen „organisatorisch in einer Hand bleiben“ (1989, 4). Gerade darin liegt aber wieder eine Gefahr, denn lesephysiologisch bedingt wird der Schreiber eines Textes diesem gegenüber blind und ist oft nicht in der Lage, die von ihm verursachten Schreibfehler wahrzunehmen (s. u.).

Für freiberufliche Übersetzer stellt sich das Problem der Korrektur der Erstfassung (und folgende Korrekturphasen) anders als für das Team im Übersetzerbüro. Es gilt, die eigene Übersetzung in „Selbstkorrektur“ (Didaoui 1999, 382) auf allen drei Vertextungsebenen zu überprüfen. Zu den beiden „Schwerpunkte[n] des translatorischen Überprüfens“ (Holz-Mänttari 1985b, 47), der „Beurteilung der normenkonformen sprachlichen Richtigkeit (Orthographie, grammatische Bezüge, Interpunktion)“ sowie „Beurteilung der funktionsgerechten Botschafts-Konzeption und -Vertextung über die Faktoren des dynamischen Botschaftsträgerprofils“ (ibid.) tritt die Beurteilung der normenkonformen visuellen Richtigkeit (Orthotypographie, Layout). Da es selbst einem geübten Korrekturleser schwerfallen dürfte, auf alle drei Vertextungsebenen bzw.

Korrekturbereiche gleichzeitig die volle Aufmerksamkeit zu richten, weil „wir nämlich nicht gleichzeitig mehrere Dinge im Bewußtsein haben können“ (Pöppel 2000, 13), empfiehlt sich für jeden Bereich ein eigener Korrekturlauf.

Didaoui zufolge ist es bei Selbstkorrektur die fehlende Distanz zum eigenen Text, die die Fähigkeit einschränkt, eigene Fehler zu finden (1999, 382). Dies trifft nur bedingt zu. Eher beruhen unbefriedigende Ergebnisse bei der Überprüfung des orthographischen Bereichs darauf, daß die Technik des Korrekturlesens psychophysiologisch selten professionell beherrscht wird und man den Text als geübter Leser wie beim normalen Lesen in großen Augensprüngen (Sakkaden) liest. Dadurch werden Wortbilder, die von den im Gedächtnis gespeicherten abweichen, nur dann wahrgenommen, wenn sie sich bei einer Fixation im Sehfeld befinden (→ Kap. 5.5.1). Beim Korrekturlesen sind dagegen kurze Sakkaden angebracht. Heute kann diese oft mühselige Arbeit bis zu einem gewissen Grad durch die Rechtschreibprogramme der benutzten Software geleistet werden. Für professionelle Textgestaltung empfehlen sich dann allerdings anspruchsvollere Programme wie für das Deutsche z. B. der *Duden Korrektor*.

Auch die Qualität der tektonischen Textebene wird durch DTP beeinflusst, da es diese Schreibtechnik mit sich bringt, daß bereits jeder Entwurf in einer typographischen Gestalt auftritt, die einen unzutreffenden Fertigungsgrad vortäuscht und – in fataler Wechselwirkung mit dem ständigen Termindruck – die Bereitschaft zur Korrektur und Überarbeitung reduziert.⁴⁸ So werden nicht selten Texte zur Weiterbearbeitung in den graphischen Fachbetrieb gegeben, die das Prädikat „satzreif“ – angesichts der neuen Technologien müßte es heute eigentlich „publikationsreif“ heißen – noch nicht verdienen. Prinzipiell gilt für den Translator das Gleiche wie für jeden Autor: Erst wenn der Text voll ausformuliert vorliegt, sollte mit der visuellen Gestaltung begonnen werden (vgl. Gevatter 2002, 22). Daher müssen translatorische Arbeitsleistungen wie „Fachlektorat“ und „Mehrfach-Korrektur“ (Didaoui 1999, 382f), die sich auf die *sprachliche* und *sachliche* Richtigkeit des Translats beziehen, vor der eigentlichen visuellen Gestaltung durchgeführt sein.

Im graphischen Fachbereich kennt man die „Vorkorrektur“, der jede Textdatei beim Eintreffen in der Druckerei unterzogen wird (Minoretti 1997, 7). Sie umfaßt neben der Korrektur orthographischer und grammatischer Fehler die Überprüfung auf „einheitliche Schreibweise von Zahlen, Abkürzungen, Anführungen, Maßangaben und Namen“ sowie die „Richtigkeit von Namen, Telefonnummern, Straßennamen“ (ibid.). Die orthotypographische Korrektheit wird offensichtlich als so selbstverständlich empfunden, daß sie nicht gesondert aufgeführt wird. Die der Vorkorrektur folgenden Korrekturphasen sind die (interne) Hauskorrektur, die (ebenfalls interne) Hauskorrekturrevision und die Autorkorrektur (s. u.), bei der der Kunde – sofern es sich um umfangreiche Werke handelt, die umbrochen werden müssen (→*Umbruch) – Fahnenabzüge

erhält, die er mit dem Vermerk „Gut zum Umbruch“ an den graphischen Betrieb zurückschickt. Nach erfolgtem Seitenumbruch erhält der Kunde eine weitere Autorkorrektur, diesmal als Korrektur*abzug* in der endgültigen Form, der mit dem Imprimaturvermerk bzw. dem Vermerk „Gut zum Druck“ an die Druckerei geht. Dort erfolgen intern noch die Korrekturphasen der Bogenrevision und der Maschinenrevision (Minoretti 1997, 9), die der Kunde normalerweise nicht mehr oder nur auf ausdrücklichen Wunsch zu Gesicht bekommt.

Das „fachgerechte Korrigieren“ (Rösner/Kroh 1996, 91) erfordert die Anwendung der professionellen Korrekturzeichen nach DIN 16 511 (z. B. in Duden 2000, 112–116), um betriebs- oder kollegeninterne Kommunikation zu erleichtern und zusätzliche Fehlerquellen nach Möglichkeit auszuschließen. Beim Arbeiten in interkulturellen Netzwerken sollte nicht vergessen werden, daß diese Korrekturzeichen zum Teil kulturspezifisch sein können. Dies gilt bereits für den binnendeutschen Kulturraum, da in den östlichen Bundesländern einige von der DIN-Norm abweichende Zeichen verwendet werden (vgl. Duden 2000, 115f).

6.4.4 Kundenkorrektur und Imprimatur/Gut-zum-Druck

Die für die visuelle Qualität vielleicht wichtigste Arbeitsphase und letzte des gesamten Herstellungsprozesses eines publikationsfertigen Translats ist die Kundenkorrektur (je nach Auftrag auch Autor-, Besteller- oder Verfasserkorrektur) – eine Überprüfungsphase, die in translatologischer und translatorischer Literatur meist unterschlagen wird. Gerade bei Übersetzungen, die in typographischer Form publiziert werden oder Teil eines multimedialen bzw. -modalen Textverbunds sind, sollte das Lesen der Autoren- bzw. Kundenkorrektur und die Freigabe zum Druck („Imprimatur“/„Gut-zum-Druck“) integraler Bestandteil des professionellen Übersetzungsprozesses sein. Allerdings darf sich in diesem Fall das Korrekturlesen nicht auf die Orthographie beschränken, sondern muß – besonders beim Arbeiten in der Ausgangskultur – auch die *Orthotypographie* mit einbeziehen (→ Kap. 10.5).

Das Lesen der Kundenkorrektur wird von manchen – vor allem un- und semiprofessionell arbeitenden – Übersetzern mißverstanden als letzte Gelegenheit, eigene Versäumnisse und Ungenauigkeiten zu korrigieren, Formulierungen zu verbessern –, kurz, dem Text den letzten Schliff zu geben. Dies war z. B. der Fall bei der Übersetzung eines mehrsprachigen Bildbandes der finnischen Stadt Tampere durch nicht-professionelle Übersetzer im Auftrag eines privaten „Spracheninstituts“. Nachdem die Übersetzung in der Lokalpresse heftig kritisiert worden war, verteidigte sich die Besitzerin dieses Instituts damit, die Druckerei habe den Übersetzern nicht genügend Zeit zum Korrekturlesen gelassen. Mit diesem Argument deckte sie selbst die unprofessionelle Arbeitsweise dieser Art von Instituten auf, denn in Unkenntnis des Produktionsgangs und seiner

einzelnen Phasen wurde hier übersehen, daß es beim Lesen der Kundenkorrektur nur noch darum geht, die von einem Setzer, der der Sprache des ZT häufig nicht oder nur teilweise mächtig ist, erstellte Textform mit der als Typoskript abgelieferten Übersetzung zu überprüfen, d. h. die Vollständigkeit („Ist nichts versehentlich weggelassen worden?“) sowie die sprachliche und visuelle Korrektheit (Orthographie, Trennungen, Orthotypographie) des Textes festzustellen. Dies kann sinnvollerweise natürlich nur ein Übersetzer leisten, der für Zielsprache und Zielkultur über die entsprechenden Kompetenzen verfügt: eine professionell geschulte A-arbeitssprachliche Kompetenz sowie eine typographische Basiskompetenz (→ Kap. 10.6.1).

6.5 Die Produktionsmittel – DTP und Übersetzen

Noch in der zweiten Hälfte der 90er Jahre wurde in Diskussionen auf Übersetzerkonferenzen das Argument vorgebracht, der Übersetzer sei nichts anderes als ein Übersetzer und seine Aufgabe bestehe ausschließlich darin, den AT zu übersetzen. Eine solche Einstellung erstaunt umso mehr, als auf den gleichen Konferenzen andere Referenten durchaus die Möglichkeiten des Computers für die Arbeit des Übersetzers behandelten. Zum Beispiel führt Hoyer die Punkte Textfestlegung, Überarbeitung und Korrektur sowie Layout an und nennt Computersysteme zur Texterzeugung und -bearbeitung (1985, 226). Auch die sich im letzten Viertel des Jahrhunderts anbahnende grundlegende Umstrukturierung im Berufsbild wurde diagnostiziert (Freibott 1989, 1). In der Zwischenzeit hat der PC dem Übersetzer nicht nur die Schreibmaschine ersetzt, sondern auch eine Reihe von Hilfsmitteln ermöglicht, die alle Arbeitsphasen betreffen: als Schreib-, Recherche-, Transfer- und Kommunikationswerkzeug (vgl. Schmitt 1996, 189), wobei „Schreibwerkzeug“ zu differenzieren ist in (1) Erfassen des Textes in elektronischer Form (*Textverarbeitung*) und (2) druck- bzw. publikationsfertiges Gestalten des Translats (*Textbearbeitung*, Desktop-Publishing).

Im Jahr 1986 – zu einem Zeitpunkt also, als sich die ersten DTP-Programme bereits auf dem Markt befanden – forderte der Koordinierungsausschuß „Praxis und Lehre“ des BDÜ in seinem Memorandum:

Eine praxisorientierte Ausbildung von Übersetzern und Dolmetschern muß den Einsatz fortschrittlicher Technologie berücksichtigen. [...] Entsprechende Lehrinhalte müssen in einem zeitgemäßen, zukunftsorientierten und praxisnahen Ausbildungsgang für Übersetzer und Dolmetscher integriert sein. (Memorandum 1986, [5])

Um solch eine Technologie handelt es sich beim DTP. Doch reicht in diesem Fall die bloße Beherrschung der Software nicht aus. Die Basis für den Gebrauch dieser Software muß ein solides typographisches Grundwissen bilden.

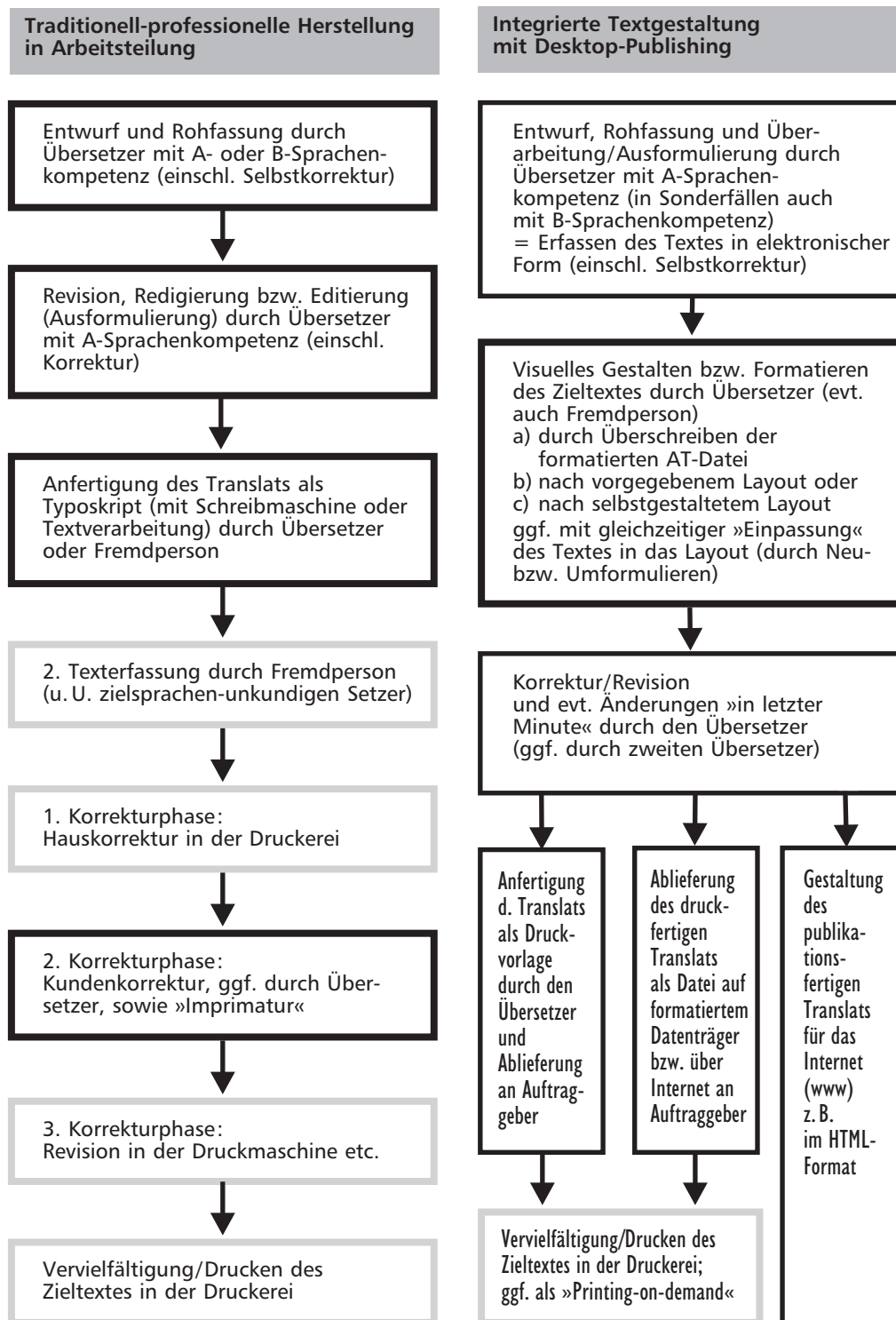


Abb. 76: Arbeitsgänge der Übersetzung vom Manuskript zum gedruckten Text (Leistungen des Übersetzers: schwarz umrandet; Fremdleistungen: grau)

6.5.1 Erweiterung des Translationsprozesses

Da die meisten Textsorten aus den in Kap. 3.2.6 genannten DTP-Anwendungsbereichen einen hohen Grad an Übersetzungsrelevanz haben, versteht es sich von selbst, daß DTP im translatorischen Bereich zu einem unentbehrlichen Werkzeug geworden ist. So ganz scheint allerdings weder die Praxis (für die DTP oft auf die bloße Reproduktion eines vorgegebenen Layouts reduziert ist) noch die Lehre, die in erster Linie von Textverarbeitung oder „Word processing“ (vgl. POSI Project 1999, 8) spricht, die ganze Tragweite von Desktop-Publishing für den Übersetzungsprozeß begriffen zu haben. Dies zeigt sich darin, daß an den meisten Ausbildungsinstitutionen Textverarbeitung und DTP ins Curriculum aufgenommen worden ist, sich der Schwerpunkt offensichtlich aber auf die technische Beherrschung von Software beschränkt.⁴⁹

Was die Erfassung des Zieltextes selbst betrifft, so gewinnt seine Gestaltung als Druckvorlage mittels Computer immer mehr an Boden und wird immer häufiger vom Auftraggeber gefordert, ja gar schon stillschweigend vorausgesetzt. Dies hat dazu geführt, daß Übersetzungsbüros in zunehmendem Maße DTP-Bearbeitung, Layoutgestaltung, Graphikdesign, mehrsprachigen Satz und u. U. sogar die gesamte Herstellung der Drucksache anbieten. Einerseits beruht dies auf der Integration von Fachleuten des graphischen Gewerbes in das Arbeitsteam des Übersetzungsbüros und somit direkt in den Herstellungsprozeß der Übersetzung –, eine sinnvolle Lösung, da sie volle Fachkompetenz im Bereich der Übersetzung wie im Bereich der visuellen Textgestaltung gewährleistet. Andererseits geschieht dies oft in Eigenregie des Übersetzers nach dem Do-it-yourself-Prinzip durch Anschaffung entsprechender Hardware und DTP-Software (vgl. Freibott 1989, 1).

In den meisten Fällen, in denen DTP heute von Übersetzern eingesetzt wird, reicht die Adaption bzw. Reproduktion eines vorgegebenen Layouts (vgl. Freibott 1989, 4) aus – vorausgesetzt, es läßt sich in der Zielkultur ebenso anwenden wie in der Ausgangskultur. Die rein technische Reproduktion des Layouts bietet z. B. bei thematisch abgeschlossenen Seiten den Vorteil, den Text so lange umformulieren zu können, bis die Textmenge im Originallayout untergebracht werden kann. Ganz zu schweigen davon, daß jene Fehlermöglichkeiten entfallen, die durch die Neuerfassung des Textes durch Zielsprachenunkundige entstehen. Vorsicht ist allerdings bei der Änderung von Schriftgrößen, Zeilenabständen etc. angebracht, da diese vom Leser in Relation zueinander gesetzt werden. Sie müßten sich dann auf alle Textteile gleicher Funktion beziehen. Außerdem dürfen aus Gründen der Lesbarkeit bestimmte Werte weder über- noch unterschritten werden. Sind alle der oben genannten Voraussetzungen gegeben, so könnte das Resultat der perfekt gestaltete integrale Text sein, bei dem Sprachform und Textbild zielkulturadäquat aufeinander bezogen sind. Unter

Berücksichtigung dieser Aspekte lassen sich für den Übersetzer hauptsächlich drei Einsatzmöglichkeiten von DTP denken:

- (1) Elektronische Erfassung des Textes und Ausdruck des Translats als druck- bzw. publikationsreife Übersetzung (Layout als „Verpackung“, da ein solcher Text einen positiveren Eindruck vermittelt als ein maschinengeschriebener; vgl. auch Hoyer 1985, 230);
- (2) Reproduktion des Layouts als Arbeitstechnik zwecks unmittelbarer Kontrolle der Textmenge, die auf einem beschränkten Raum untergebracht werden muß (Layout als „Kontrollinstrument“) – damit entfallen spätere Umformulierungen, Rückfragen und die dadurch verursachten Fehler und Korrekturen;
- (3) Herstellung der Publikationsvorlage (druck- oder publikationsfertige Übersetzung) nach vorgegebenem Layout (Integration von Text, Abbildungen und Visualisierungen) und damit Ausschluß aller Fehler, die durch am Textherstellungsprozeß beteiligte Fremdpersonen (zielsprachenunkundige Setzer, Korrektoren, Mediendesigner etc.) verursacht werden können (Layout als „Endprodukt“; vgl. Lumb 2002).

Es sollte sich von selbst verstehen, daß diese Arbeitsleistungen – besonders die im Punkt (3) genannte – als zusätzliche Dienstleistungen gesondert honoriert werden müssen. Die DIN-Norm 2345 ist – wie bereits erwähnt – in diesem Punkt widersprüchlich, die ÖNORMen sind unvollständig.

6.5.2 Überschreiben einer layout-formatierten AT-Datei (1)

Eine auf dem Übersetzungsmarkt immer weiter um sich greifende Praxis ist das „Übersetzen ins fertige Layout“ (→Kap.10.1.4). Das Translat soll direkt durch Überschreiben der layoutformatierten AT-Datei angefertigt werden, wobei alle Gestaltungsparameter unverändert übernommen werden. Dies erspart dem Auftraggeber die Kosten für Gestaltung und Textumbruch und stellt eine erhebliche Zeiteinsparung dar. Das Problematische daran ist, daß dabei visuelle Sprach- und Kulturspezifik nicht berücksichtigt werden und die entsprechenden typographischen Parameter unverändert bleiben. Damit erweist sich dieser Weg prinzipiell als Sackgasse in Bezug auf die typographische Qualität des Textes –, es sei denn, der Auftraggeber ist bereit, entsprechende Angleichungen bzw. „Korrekturen“ zuzulassen und zu bezahlen.

6.5.3 Neue Produkttypen

Faktum ist, daß durch den Einsatz von DTP-Systemen ein neuer Typ von Übersetzung entstanden ist, die *druck-* bzw. *publikationsfertige Übersetzung*, die im Übersetzungsprozeß als höchste Veredlungsstufe betrachtet werden kann

(→Kap. 10.7), da hier sprachliche wie visuelle Form des Textes aufeinander bezogen von ein und derselben Person gestaltet werden. Bei genauerer Differenzierung lassen sich unterscheiden:

- (1) die Reproduktion eines von Experten gestalteten Ausgangstext-Layouts, die freilich vom Übersetzer verlangt, daß er typographische Größen wie Schriftcharakter, Schriftschnitt, Schriftgrad, Laufweite, Wortabstand, Zeilenbreite, Zeilenabstand, Satzart, Satzspiegel u. a. identifizieren kann und sich zudem der zielkulturellen Gestaltungskonventionen bewußt ist;
- (2) die Adaption eines Ausgangstext-Layouts auf den Zieltext und
- (3) die direkte, professionelle und kreative Layoutgestaltung für das Translat ohne Ausgangstext-Layoutvorlage, die im allgemeinen jedoch eine solide Ausbildung in Graphikdesign und damit eine über die translatorische Kompetenz hinausgehende Komplementärkompetenz voraussetzt.

Diese Leistungen dürfen natürlich nicht wie selbstverständlich dem Übersetzer abverlangt werden, sondern sind gesondert in Rechnung zu stellen.

6.5.4 Vorteile von DTP für Übersetzer

Gegenüber der früheren Schreibtechnologie *Schreibmaschine* bietet die Nutzung von Desktop-Publishing für Übersetzer eine Reihe von Vorteilen, die sich wie folgt zusammenfassen lassen:

- Ansprechendere visuelle Form des Translats („Text wie gedruckt“ – in zunehmendem Umfang heute schon eher die Regel)
- Herstellung multilingualer Übersetzungen in nationalen Varianten der lateinischen Schrift (Verfügbarkeit von typographischen Sonderzeichen)
- Integration von Textelementen in unterschiedlichen Alphabeten innerhalb eines Dokuments (lateinisch, kyrillisch, griechisch, japanisch, arabisch etc.)
- Zeitersparnis durch Wegfall der zweiten Textfassung im graphischen Fachbetrieb
- [bedingt:] Zeitersparnis durch Wegfall einer oder mehrerer Korrekturphasen
- Ausschluß externer Fehlerquellen, verursacht durch zweite Textfassung von Personen ohne Zielsprachenkenntnissen
- Möglichkeit zur Abstimmung von Text und visueller Form in der Formulierungsphase (Umformulieren, bis der Text paßt; Überschriften visuell ansprechend formulieren etc.)
- Unmittelbare Kontrolle der Textmenge (Einpassung des Textes in ein vorgegebenes Layout)
- Direkte Einbindung von Abbildungen, Skizzen etc. in das Dokument beim *multimedialen/-modalen Textverbund*

- Berücksichtigung der typographischen Konventionen der Zielkultur schon bei der Anfertigung des Translats in der Ausgangskultur
- Erweitertes Dienstleistungsangebot und damit erhöhte Einkommensmöglichkeiten

Noch einmal muß jedoch betont werden: Um DTP optimal nutzen zu können, sollte der Übersetzer mehr von Typographie verstehen, als es durch autodidaktisches Einarbeiten und im Rahmen einer Kulturtechnik möglich ist. Völlig ungenügend ist das bloße Training der Befehlsstruktur der DTP-Software, die ohne ständige Nutzung sehr schnell wieder in Vergessenheit gerät.

6.6 Die translatorische Fachkompetenz⁵⁰

Das vom lat. *competentia* (Zusammentreffen) abgeleitete Substantiv *Kompetenz* hat nach dem *Duden Universalwörterbuch* im Deutschen u. a. die Bedeutungen „Sachverstand, Fähigkeiten“ und besonders in der Rechtssprache „Zuständigkeit“. Das *Duden-Fremdwörterbuch* gibt als erste und allgemeinste Bedeutung an: „Zuständigkeit, Befugnis“. Als kompetent bzw. zuständig gilt also jemand, bei dem die entsprechenden Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie die Kenntnisse und das Können zusammentreffen, die für die Ausübung eines Berufes vorausgesetzt werden. Doch eine volle Berufskompetenz hat – wie ein unvoreingenommener Blick über den Zaun auf einen Beruf zeigt, der sich gleich dem Translator mit der professionellen Gestaltung von Texten befaßt: der Mediendesigner – noch mehr Aspekte. Als oberstes Ziel jeder Berufskompetenz hat die *Handlungskompetenz* zu gelten. Diese besteht aus den Komponenten *Fachkompetenz*, *Personalkompetenz* und *Sozialkompetenz* (Baumstark et. al 2003, 329f).⁵¹ Letztere beziehen sich auf das Handeln des Einzelnen in der Gesellschaft und in der Berufsgemeinschaft – auf sie kann hier nicht näher eingegangen werden. Als *Fachkompetenz* wird „die Bereitschaft und Fähigkeit, auf der Grundlage fachlichen Wissens und Könnens Aufgaben und Probleme zielorientiert, sachgerecht, methodengeleitet und selbstständig zu lösen und das Ergebnis zu beurteilen“ (ibid.) bezeichnet. Dieser Definition ließe sich noch hinzufügen: in angemessenem Zeitaufwand zu tragbaren Kosten.

6.6.1 Fremdsprachenkompetenz gleich translatorische Kompetenz?

Vielerorts in der Gesellschaft (in der Öffentlichkeit wie im universitären Bereich, nicht zuletzt unter potentiellen Auftraggebern) hält man diejenigen als zuständig für das Übersetzen und Dolmetschen, die ein Fremdsprachenstudium absolviert haben. Es wird nicht problematisiert, ob und inwieweit ein solches Studium schon an sich die Kompetenz für professionelles Übersetzen gewährleistet. Deswegen kritisiert Hönig:

Die Übersetzungswissenschaft ist eine relativ junge Disziplin. Sie verdankt ihr Entstehen vor allem der Erkenntnis, daß übersetzerische Kompetenz sich nicht automatisch in der praktischen Ausübung des Berufs entwickelt und daß die Methoden und Modellbildungen der Systemlinguistik und der Philologien nicht ausreichen, um die Komplexität der übersetzerischen Tätigkeit zu erfassen und in didaktische Konzepte umzusetzen. (Hönig 1995, 7)

Es darf davon ausgegangen werden, daß in translatologischen Fachkreisen heute Konsens darüber besteht, daß eine translatorische Ausbildung mehr ist als ein bloßes Fremdsprachenstudium (z. B. Holz-Mänttari 1985b, Snell-Hornby 1988/1995, Hönig 1995, Freihoff 2001). Dennoch wird die Definition der professionellen translatorischen Kompetenz davon abhängig sein, was als und wie weit bzw. eng der Übersetzungsprozeß definiert wird. So hat bereits für Koller eine Übersetzerausbildung zwei Aspekte: 1. den sprachlich-übersetzerischen Aspekt und 2. den fachlich-sachlichen Aspekt (vgl. 1983, 41f). Mit Letzterem meint Koller aber nicht das fachlich-professionelle Handeln als Übersetzer, sondern allgemeines und spezielles Hintergrundwissen sowie „*Sachwissen* im Bereich eines oder mehrerer Wissensgebiete“ (1983, 42). Für ihn wird daher die Übersetzungskompetenz gebildet aus „Sprachwissen (verstanden als Wissen *über* AS und ZS, als *praktische* Beherrschung von AS und ZS und der Übersetzungsentsprechungen) und Sachwissen“ (1983, 42). Reiß dagegen stellt fest, daß die Übersetzungskompetenz „über Sprach-, Sach- und Textkompetenz weit hinausgeht“ (1988, 71). Holz-Mänttari vollzieht schließlich die Trennung von Sprachkompetenz und translatorischer Kompetenz, indem sie letztere der ersteren unterordnet und diese zum eigentlichen Kern der translatorischen Ausbildung macht:

Die sprachenübergreifende translatorische Kompetenz und die Fähigkeit zur analogen Anwendung auf neue Fälle würden den Übersetzer und den Dolmetscher auch zum Arbeiten in anderen Sprachenpaaren als seinen Studienarbeitssprachen qualifizieren. Entsprechend müßten Diplome, Zertifikate u. ä. die Kompetenz im Fachbereich Translatologie bescheinigen ... (Holz-Mänttari 1981, 3; in diesem Sinne auch Nord 1996, 319)

Doch woraus setzt sich diese translatorische Kompetenz zusammen? Ein Blick in die bereits kritisierten Übersetzungsnormen zeigt die Widersprüche in der Praxis.

6.6.2 Definitionen aus der Praxis

DIN 2345 nennt als Komponenten der professionellen translatorischen Kompetenz „muttersprachliche Kompetenz“, „fachsprachliche Kompetenz“ und „übersetzerische Kompetenz“. Die Letztere wird definiert als „Fähigkeit, einen Ausgangstext sprachlich, fachlich und idiomatisch korrekt unter Berücksichtigung der Textfunktion von Ausgangs- und Zieltext in eine Zielsprache zu übertragen“ (1998, 5). Es findet sich einerseits kein Hinweis auf die beteiligten

Kulturen und andererseits ebensowenig ein Hinweis auf die arbeitstechnischen Bedingungen, unter denen eine Übersetzung angefertigt wird.

Im Gegensatz zu dem sehr allgemeinen, sprachorientierten Kompetenzbündel von DIN 2345 zählt die ÖNORM D 1200 als „Basiskompetenzen“ neben der ähnlich definierten „Übersetzerische[n] Kompetenz“ die „Sprach- und Textkompetenz in Ausgangssprache(n) sowie Zielsprache(n)“ auf sowie den Bereich „Recherchierkompetenz, Informationsbeschaffung und -verarbeitung“, die „Kulturkompetenz“ und schließlich eine „Arbeitstechnische Kompetenz“ (2000, 6f), die definiert ist wie folgt:

Die arbeitstechnische Kompetenz umfasst die Fähigkeiten und Fertigkeiten zur professionellen Anfertigung und Gestaltung von Übersetzungen. Als Mindestanforderung hat die Fähigkeit zum Umgang mit Textverarbeitungsprogrammen und Terminologiesammlungen zu gelten. (ÖNORM D 1200 200, 7)

Bei dieser Definition könnte man voraussetzen, daß der Bereich Typographie und Layout in der „professionellen Anfertigung und Gestaltung von Übersetzungen“ impliziert ist. Die Nennung der Mindestanforderungen läßt allerdings den Verdacht entstehen, daß auch hier wieder „Gestaltung“ eher im technischen Sinne gemeint ist und man die visuelle Dimension der Übersetzung als allzu selbstverständlich empfindet und sich nicht der semiotischen Bedeutung des Zeichensystemoids Typographie bewußt ist. Daher wird eine Auflistung der translatorischen Teilkompetenzen die namentliche Aufführung einer typographischen Grundkompetenz als notwendig erscheinen lassen.

6.6.3 Das translatorische Ringen um eine translatorische Fachkompetenz

In der Auffassung von der translatorischen oder übersetzerischen Kompetenz spiegelt sich naturgemäß die jeweilige Auffassung vom Übersetzen als Substitution sprachlicher Einheiten, kommunikativem Handeln, Interpretation von (Ausgangs-)Texten oder holistischem professionellem Handeln bei der Herstellung eines Kommunikationsmittels für eine Zielkultur wider.⁵² So findet sich bei Neubert unter der Überschrift „The structure of translational competence“ eine schon praxisbezogene Dreiteilung, die jedoch noch bei weitem noch nicht alle wesentlichen Komponenten professionellen Übersetzens enthält:

Roughly, the three kinds of competence are the following: (1) *language competence*, (2) *subject competence*, (3) *transfer competence*. [...] To be precise, competence (1) and (2) are shared with other communicators, whereas competence (3) or transfer competence is the distinguishing domain of the translators. (Neubert 1994, 412)

Immerhin weist Neubert darauf hin, daß die übersetzerische Kompetenz mehr ist als eine Transferkompetenz:

The crucial question for translation studies, just as for translation practice, and for that matter, for translation teaching, is how these three competences interrelate efficiently, effectively, and adequately to form the admittedly graded translator's competence that guarantees the achievement of the highly variegated scale of tasks expected from translators in their extremely multifaceted work routines. In other words, translation competence is more than transfer competence. But in the same time language and subject competence amounts to less than transfer competence ... (Neubert 1994, 412f)

Pym versteht in einer „minimalistischen Definition“ der Translationskompetenz diese als doppelte funktionale Kompetenz: die Fähigkeit, zu einem spezifischen AT eine Reihe von brauchbaren ZT zu generieren und nur einen davon schnell und zuverlässig auszuwählen (“The ability to generate a series of more than one viable text ... for a pertinent source text ... The ability to select only one viable TT from this series, quickly and with justified confidence.” (2002). Damit bezieht sich Pym eher retrospektiv auf den AT, anstatt prospektiv auf die Funktionalität des ZT in der Zielkultur.

Für Sandrini setzt sich eine translatorische Kompetenz zusammen aus den drei Teilen *Sprachkompetenz*, *Transferkompetenz* und *Fach- bzw. Weltwissen* mit dem Hinweis, daß die translatorische Kompetenz „über das allgemeine Kommunikationsvermögen des Individuums einerseits sowie über bloße Fremdsprachenkenntnisse andererseits hinausgeht“ (1993, 55).

Umfassender definieren Kadric/Kaindl die „übersetzerische Kompetenz“, indem sie aufgrund der „semiotischen Komplexität“ der Comicübersetzung (1997, 136) prinzipiell für alle Übersetzungen neben einer „übersetzungstechnische[n] Kompetenz (ibid. 136f) und der „textsortenspezifische[n] Sprachkompetenz“ (ibid. 137f) auch eine „semiotische Kompetenz“ (ibid. 138f) postulieren und damit die soziokulturelle Dimension des visuellen Bereichs mit berücksichtigen. Außerdem fordern sie eine „ethische Kompetenz“ (ibid. 139f) und bringen so die Verantwortlichkeit des Übersetzers für sein Handeln in die Diskussion ein.

In seinem Curriculum-Modell für das Grundstudium führt Hönig vier Kompetenzbereiche an, von denen freilich nur die *Kommunikative Kompetenz in der Muttersprache und in der Fremdsprache* obligatorisch sein soll, während die *Kulturelle Kompetenz*, die *Recherchierkompetenz* sowie die *Fachkompetenz* (Betriebswirtschaft, Recht, Technik etc.) im Rahmen der Ausbildung „separat wählbar“ seien (vgl. Hönig 1995, 160ff). Was das Kenntnis- und Fertigniveau angeht, so unterscheidet Hönig zwischen *Basiskompetenz* und *Expertise*. Letztere fordert er obligatorisch für die Muttersprache:

Die Unterscheidung zwischen Basiskompetenz und Expertise ist nur beim Erwerb einer Fremdsprache relevant. [...] In der Muttersprache ... muß in jedem Fall die Kompetenz zur Expertise ausgebaut werden. (Hönig 1995, 165)

Damit kommt ein Aspekt zur Sprache, der bei Curriculumsplanung und -durchführung nicht selten aus dem Blickfeld gerät: Was kann überhaupt im Rahmen eines translatorischen Studiums vermittelt werden und was muß später im Beruf erlernt bzw. ausgebaut werden? Und wie tief müssen diese Kenntnisse und Fertigkeiten sein, bevor sinnvollerweise mit dem Übersetzungsunterricht begonnen werden kann, denn: „Übersetzen kann man erst lernen, wenn die Sprach- und Kulturkompetenz ein angemessenes Niveau erreicht hat oder punktuell auf ein solches Niveau gebracht worden ist.“ (Nord 1996, 318)

6.6.4 Entwurf zu einem Modell der translatorischen Fachkompetenz

Bei einer praxisbezogenen Definition der *translatorischen Fachkompetenz* ist also auszugehen von Fragen wie: „Welche Produkte werden dem Übersetzer heute in der Praxis abverlangt?“, „Was muß er können, um ein auftragsgerechtes, funktionsfähiges Produkt an den Auftraggeber abzuliefern?“ „Welche Arbeitsmittel und Werkzeug werden eingesetzt und müssen deshalb beherrscht werden?“ Dabei steht der Kompetenzumfang in enger Relation zum Status des Zieltexts sowie zu dessen Repräsentations- und Distributionsgrad und hängt davon ab, welche der drei Gestaltungsebenen Tektonik, Textur und Typographie vom Übersetzer bearbeitet und gestaltet werden bzw. gestaltet werden können, und in welchem Umfang dies zu geschehen hat, m. a. W. welcher der unten in Kap. 10.7 genauer beschriebenen Veredlungsstufen sich das in Auftrag gegebene Produkt zuordnen läßt.

Selbstverständlich kann es kein einheitliches Berufsprofil des Übersetzers geben. Je nach Ausbildungs-, Interessen- und Tätigkeitsschwerpunkt lassen sich verschiedene Kombinationen denken, wobei allerdings eine translatorische Grundkompetenz für professionelle Übersetzer immer vorausgesetzt wird. Das Folgende stellt einen Entwurf zu einem Modell der professionellen translatorischen Kompetenz dar. Diese setzt sich m. E. aus folgenden Teilkompetenzen zusammen (→ Abb. 77):

1. Die *translatorische Grundkompetenz*: Sie umfaßt Fertigkeiten und Kenntnisse, die für jeden professionellen Übersetzer relevant sind, bestehend aus Kenntnissen der Arbeitskulturen und Fertigkeiten in den Arbeitssprachen (vgl. Ammann/Vermeer 1990, 37), Kenntnissen und Fertigkeiten im professionellen Umgang mit Texten sowie speziell translatorischen und translationstechnischen Kenntnissen und Fertigkeiten (vgl. Ammann/Vermeer 1990, 74: „interkulturelle Rezeptions- und Produktionskompetenz“). Ihre Komponenten sind:

1.1 Die *translatorische Kulturkompetenz* (vgl. Witte 2000), denn „Translation ohne Kulturkompetenz ist nicht möglich“ (Löwe 1989, 94). Die Kulturkompetenz sei hier an erster Stelle aufgeführt, da Sprache als Teil von Kultur zu sehen ist (vgl. Humboldt 1836, XXI). Dies gilt prinzipiell sowohl für die eigene wie für

die fremde Kultur. „Kulturkompetenz äußert sich in der Fähigkeit des *bewußten* Umgangs mit kulturellen Phänomenen“ (Ammann 1995, 80): Texte sind in unterschiedlichem Grad eingebettet in das kulturelle Umfeld des Autors bzw. Redners und enthalten Anspielungen, Verweise etc. auf Geschichtliches, Volkskundliches, Kulturspezifisches, was vom Übersetzer eine Kompetenz zum Erkennen solcher Elemente im Ausgangstext bzw. Berücksichtigung von Konventionen bei der Formulierung des Zieltexts fordert:

Die kulturelle Kompetenz des Translators basiert auf einem Kulturverständnis, das im Idealfall die Gesamtheit des landeskundlich-zivilisatorischen wie soziokulturellen Hintergrundes von AS- und ZS-Gemeinschaft, die Gesamtheit der für die Kommunikation relevanten sozialen Handlungen und Vorstellungen, der kulturellen Divergenzen in den Bereichen des Alltagslebens, der sozialen Interaktion sowie des kulturell geprägten Sach- und Denotatswissens umfasst. (Kupsch-Losereit 2002, 97)

Andererseits muß die Kulturkompetenz des Übersetzers Elemente enthalten, die ihn zum interkulturellen Handeln befähigen:

„Die Fähigkeit des Abstrahierens von der eigenen Kultur für die Zwecke interkultureller Kommunikation (im Bewußtsein der Grenzen solchen Handelns) ist eine Komponente der professionellen translatorischen Kulturkompetenz ...“ (Witte 1987, 132; gesamtes Zitat im Original kursiv, Sperrungen wie im Original).

Es geht darum, „die beiden Kulturen nach bestimmten Notwendigkeiten miteinander in Beziehung zu setzen“ (Löwe 1989, 96). Hierzu gehört auch die visuelle Kulturspezifik der diversen visuell-verbale Botschaftsträger, also Kulturspezifika im Bereich Typographie und Layout,⁵³ (die verschiedentlich beim Text(sorten)-wissen bzw. textuellen Wissen oder bei der Textkompetenz impliziert ist – z. B. Kupsch-Losereit 2002, 99).

1.2 Die *translatorische Sprachkompetenz*, die zwar das wichtigste Werkzeug des Übersetzers ausmacht, allein allerdings noch kein professionelles Übersetzen gewährleistet. Sie umfaßt Komponenten sowohl für die *Mutter- oder Bildungssprache* als A-Arbeitssprache wie für die *Fremdsprache* als B- oder C-Arbeitssprache. Für die A-Arbeitssprache sei betont, daß der Übersetzer im Vergleich zum Normalsprecher (Native speaker) über eine höhere Kompetenz verfügen und daher ebenso geschult werden muß wie in allen Berufen, die sich professionell mit dem Texten befassen (vgl. Hönig 1995, 165; Lang 1994, 395), ein Aspekt, der in der Diskussion um die Sprachkompetenz häufig vergessen wird, denn man vertraut allzu sehr auf die „natürliche“ Kommunikationsfähigkeit in der Muttersprache, die im Alltag zwar ausreichen mag, nicht aber den Anforderungen gerecht wird, die im Rahmen des Text-Design an den professionellen Texter gestellt werden.

1.3 Die *translatorische Textbaukompetenz* (Text-Design): Zwar gehört zu den Grundfertigkeiten des Übersetzers eine Textkompetenz („Textrezeptions- und -produktionskompetenz“ – vgl. Ammann/Vermeer 1990, 53):

Das eigentliche Studium beginnt als Grundstudium mit der Vertiefung der Textkompetenz [...] Die „Textkompetenz“ soll von der A-Kultur und -sprache ausgehend in das Verstehen und Produzieren unterschiedlicher Textsorten einführen. (Ammann/Vermeer 1990, 62)

Diese muß jedoch im Laufe des Studiums erweitert werden, da die Aufgaben des professionellen Übersetzers mehr erfordern als eine allgemeine kommunikative Kompetenz:

Kommunikative Kompetenz läßt sich in eine textgebundene Verstehens- und Produktionskompetenz aufteilen. [...] Übersetzer (und natürlich auch Dolmetscher) sind in der mißlichen Lage, die Anforderungen an ihre Textproduktionskompetenz von außen diktiert zu bekommen. Und daraus ergibt sich zwingend, daß sie mit einer nur durchschnittlichen Textproduktionskompetenz nicht auskommen. (Hönig 1995, 167)

Die kommunikative Kompetenz besteht in der Fähigkeit zum professionellen Texten als Expertenhandlung im Sinne von Holz-Mänttari (1993a und b), also einer Handlung, die mehr umfaßt als die reine Anwendung von Sprachkenntnissen für eigene Kommunikationsbedürfnisse und somit genau den Unterschied zwischen Kulturtechnik und professionellem Handeln ausmacht (vgl. Holz-Mänttari 1988a, 156).

Die *translatorische Textbaukompetenz* besteht aus zwei Komponenten: einmal bezogen auf die kommunikative Textstruktur, die Tektonik, und zum zweiten bezogen auf die sprachliche Ausformulierung, die Textur. Freihoff spricht in diesem Fall von *translatorischer Formulierungskompetenz*, und das heißt „funktionsgerecht, musterorientiert und frei texten können“ (Freihoff 1993, 213; vgl. 2001, 195). Da besonders im Rahmen von Medienkommunikation der Text häufig Teil eines multimedialen/-modalen Textverbundes ist, muß eine *semiotische Kompetenz* Teil der Textbaukompetenz sein (vgl. Kadric/Kaindl 1997, 138f), denn Übersetzer müssen in der Lage sein, auch andere als sprachliche Zeichen in ihrer bedeutungskonstituierenden Relevanz für die Botschaft und ihrer Interdependenz zu erkennen. Als Teil dieser semiotischen Kompetenz muß eine *typographische Basiskompetenz* (Schopp 1996b, 100: „typographische Grundkompetenz“) gesehen werden, die den Übersetzer befähigt, kulturspezifische oder sonstige relevante Elemente in der visuellen Gestaltung des Textes, d. h. in Typographie und Layout, zu erkennen bzw. ein gegebenes funktionsfähiges Layout für den Zieltext zu adaptieren (dazu genauer Kap. 10.3 u. 10.4).

1.4 Die *allgemeine translatorische Handlungskompetenz* umfaßt die von Holz-Mänttari festgestellten translatorischen Grundfertigkeiten Spezifizieren, Recher-

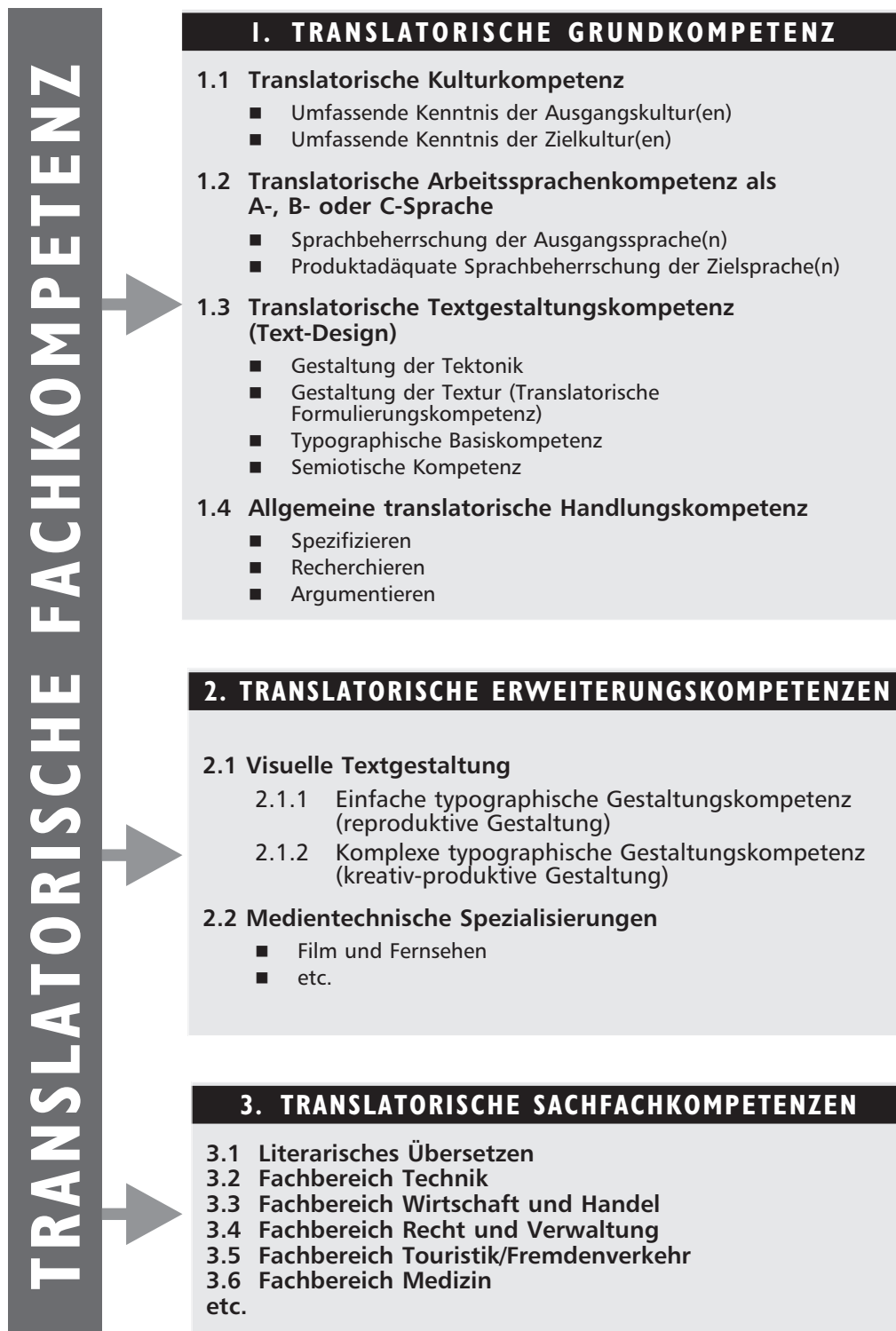


Abb. 77: Modell zum Aufbau einer translatorischen Fachkompetenz

chieren und Argumentieren (Holz-Mänttari 1984), in die jede professionelle translatorische Handlung eingebettet ist.

Da die Verbreitung und Etablierung von Rechnern den Übersetzern nicht nur allgemeine Informations- und Schreibwerkzeuge zur Verfügung stellt, sondern heute u. a. auch berufsspezifische Software wie Translation-Memory-Systeme und maschinelle Übersetzungssoftware bietet, scheint es berechtigt, von einer gesonderten „Toolkompetenz“ (Kortenbruck 2003) zu sprechen.

Außerdem gehören hierher alle „translationsbegleitende[n] Fertigkeiten“ (vgl. Ammann/Vermeer 1990, 68), wie die Anfertigung von Protokollen und Aktennotizen, schriftlichen und mündlichen Berichten, der Umgang mit dem Kunden und die in DIN 2345, Punkt 4.5 aufgezählten Tätigkeiten.

2. Zur *translatorischen Grundkompetenz* mit ihren Komponenten treten als zweiter Bereich translatorische Erweiterungskompetenzen, die sich auf die Präsentation des Translats beziehen und in der Regel Spezialkenntnisse über medientechnische Verfahren voraussetzen.

2.1 Eine Kompetenz in visueller Textgestaltung kann bestehen in:

2.1.1 einer *einfachen typographischen Gestaltungskompetenz*, die um jene Kenntnisse und Fertigkeiten erweitert ist, die für Reproduktion oder Adaption des Zieltext-Layouts erforderlich sind (eine ausführliche Darstellung hierzu erfolgt in Kap. 10.6);

2.1.2 der *komplexen typographischen Gestaltungskompetenz* als Basis für die Fähigkeit zur professionell-kreativen Gestaltung der visuellen Repräsentation von Texten; sie erfordert eine volle zweite Berufsausbildung (dazu ebenfalls Kap. 10.6).

2.2 *Weitere medientechnische Spezialisierungen* beziehen sich auf die Repräsentation des Translats und die zu seiner Realisierung benötigten Technologien, z. B. im Fernsehen, in der Dolmetschkabine etc. Sie setzen die Vertrautheit mit den durch das Medium entstehenden spezifischen Bedingungen und Problemen in der Repräsentation des Translats voraus und benötigen ebenso eine spezielle Ausbildung.

3. Den dritten Bereich translatorischer Kompetenz bilden die *Sachfachkompetenzen*, die hier nur andeutungsweise aufgeführt werden. Sie bedeuten entweder eine Vertiefung der im Kompetenzbereich 1 angeführten Fertigkeiten, wie beim Literarischen Übersetzen, oder eine Spezialisierung auf ein bestimmtes Sachfach, wie Technik, Wirtschaft und Handel, Recht und Verwaltung (Urkundenübersetzen), Medizin, Fremdenverkehr etc. Für einige Fächer scheint es fast unabdingbar bzw. ein wesentlicher Vorteil zu sein, wenn der Übersetzer über eine volle Grundausbildung im betreffenden Fach verfügt, z. B. in Medizin oder Jura.

Dies alles ist derzeit in den verschiedenen Übersetzerbildungs-Institutionen erst in unterschiedlichem Grade und mit von Institut zu Institut variierendem Schwerpunkt im Curriculum berücksichtigt. Die leider immer noch

anzutreffende einseitige Fokussierung auf die Fremdsprachenkenntnisse und die Vorstellung, man könne mit fast muttersprachlichen Kenntnissen und Fertigkeiten *in* die Fremdsprache übersetzen bzw. die muttersprachliche Kompetenz bedürfe keiner weiteren Schulung, bringt es mit sich, daß die Absolventen nicht die Qualität in ihren Produkten erreichen, die nötig wäre, um – etwas überspitzt ausgedrückt – das Ansehen des Übersetzerstandes über das Niveau eines „akademischen Hilfsarbeiters“ emporzuheben. Nicht umsonst warnt Hönig (1995, 23): „Die Chance der qualifizierten Übersetzer kann nur in der Qualität ihrer Produkte liegen – und damit aber vor allem auch in der Fähigkeit, diese Qualität nachweisen zu können.“ Es ist an der Zeit, daß Übersetzer und Übersetzerausbildungsinstitute ihre Chance wahrnehmen.

7 Literaturkritik

DIE zunehmende Nutzung des Computers als Mittel zur Erfassung und Gestaltung von Texten hat dazu geführt, daß sich heute unterschiedliche Berufsgruppen wie auch Laien mit der Herstellung von publikationsfertigen Texten beschäftigen und durch DTP mit der Berufssphäre des Typographen konfrontiert werden. Dies führt neben einer erkennbaren Polarisierung in der visuellen Qualität der Publikate einerseits zu Bedeutungsveränderungen und zur Popularisierung der Fachterminologie des graphischen Gewerbes sowie zum Aussterben der Fachtermini aus dem Bleisatz (→ Kap. 3.5.2), andererseits zur zunehmenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Materie außerhalb der engeren Fachkreise, besonders in der Sprachwissenschaft, die die materielle Seite der von ihr untersuchten Texte lange unberücksichtigt gelassen oder vernachlässigt hat. In diesem Kapitel soll aus professionell-typographischer Perspektive aufgezeigt werden, wie sich die einzelnen Wissenschaftszweige und Fachrichtungen mit dem Phänomen Typographie und Layout auseinandergesetzt haben. Dabei lassen sich ausgehend vom Gegenstand Typographie und deren Expertise sowie in Abhängigkeit von der zugrundeliegenden Definition des Typographiebegriffs grob drei Gruppen bilden: fachinterne, fachperiphere und fachexterne Literatur – in etwa entspricht dies der Klassifizierung Wichters (1994) in absolute Laien, informierte Laien und Experten, wobei mit erheblichen Differenzen in der Bedeutungsbreite des jeweiligen Typographiebegriffs zu rechnen ist.

Eine solche Darstellung kann bei der Fülle des Materials selbstverständlich nicht auf die gesamte erschienene Literatur eingehen, sondern muß sich auf exemplarische Fälle beschränken.

7.1 Zwischen Fachnähe und Fachferne

In der Literatur über Typographie und typographische Phänomene spiegeln sich teilweise recht unterschiedliche Auffassungen und Definitionen des behandelten Begriffs wider. Je mehr der betreffende Standpunkt an die Fachperipherie gerät, desto enger wird die Bedeutung gesetzt und desto eher finden sich Fehlinterpretationen und -zuordnungen. Dies ist nicht verwunderlich, da es sich bei der Typographie ursprünglich um ein so gut wie ausschließlich Fachleuten vorbehaltenes Gebiet handelte, das erst in neuerer Zeit unter dem Einfluß von DTP zum Allgemeingut und als „typographisches Schreiben“ zur allgemeinen Kultur-

technik wurde (→ Kap. 3.2). Da daneben der professionelle Bereich weiterbesteht, sind differente Auffassungen vorprogrammiert. Einzelnen Fachtermini werden vor allem in linguistischer und translatologischer Forschung abweichende oder völlig neue Bedeutungen zugewiesen und damit einer Zweiteilung der typographischen Fachsprache in eine „Fachsprache im eigentlichen Sinne“ und eine „fachliche Gemeinsprache“ (vgl. Schopp 2003 u. Kap. 3.5.2) Vorschub geleistet.

Zu unterscheiden sind Fälle, in denen typographische Einzelercheinungen genannt werden wie die Verwendung bestimmter Schriftschnitte, von Fällen, in denen allgemein über Layout und Typographie gesprochen wird und schließlich Beiträge, die das Phänomen Typographie insgesamt zum Thema haben.

7.1.1 Typographie und Layout in graphischer Fachliteratur

In der praxisorientierten berufskundlicher Literatur des graphischen Gewerbes wird der Typographie und ihren einzelnen Erscheinungsformen und Mitteln naturgemäß breiter Raum eingeräumt. Aus dieser Fülle wurden bereits ausreichend Beispiele aufgezeigt. Typisch für die deutschsprachige graphische Fachliteratur ist der dreifache Bedeutungskomplex, der Typographie als Repertoire verbal-visueller Gestaltungsmittel, als kreativen Gestaltungsprozeß und als Gestalt von Druck-Erzeugnissen bzw. elektronisch-digitalen Publikaten umfaßt. Der Nachteil von Werken dieser Art liegt darin, daß sie häufig eher normativ Regeln aufführen, aber – bedingt durch den systemoiden Charakter des typographischen Repertoires – nur vereinzelt auf die Funktion der eingesetzten Mittel und somit auf eine Begründung dieser Regeln eingehen. Gerade bei Praktikern wie z. B. Siemoneit wird die einseitige Ausrichtung auf formale Kriterien sichtbar, wenn er Typographie nur auf optimale Lesbarkeit bezieht:

In einem Lexikon wird dieser Begriff so erläutert: »Typographie ist die Umwandlung eines geschriebenen Textes in einen gedruckten Text.« Dem ist im Prinzip nichts hinzuzufügen. Man kann es aber noch treffender sagen: »Typographie ist die Lehre des Gestaltens einer Drucksache, um eine optimale Lesbarkeit zu erzielen.« (Siemoneit 1989, 7)

Auch finnische Typographen definieren Typographie als „reiches visuelles Bedeutungsnetz, das Gedanken und Gefühle sichtbar macht“¹ (Lyytikäinen/Riikonen 1995, 30), als Gestaltung (z. B. Loiri/Juholin 1998, 32) oder Gestalt eines Textes (z. B. Itkonen 2003, 150), mit der Aufgabe, dem Leser den Inhalt des Textes zu vermitteln (vgl. Hinkka 1999a).

Layout wird im graphischen Fachbereich so gut wie immer in seiner ursprünglichen Bedeutung als Arbeitstechnik und Hilfsmittel der Gestaltung angesehen: „Lay-out, englische Bezeichnung für Drucksachenentwurf“ (Davidshofer/Zerbe 1961, 420) oder „Anordnungsskizze des Auftraggebers oder Graphikers“ (Stiebner/Leonhard 1985, 277; vgl. Loiri/Juholin 1998, 202). Damit unterscheidet sich die Bedeutung des Sprachzeichens *Layout* im fachsprachlichen Bereich

erheblich von der heute vor allem im Anwendungsbereich „Typographisches Schreiben“ etablierten und auch in textlinguistischen sowie translologischen Abhandlungen üblichen Beziehung auf die visuelle Endgestalt eines Publikats.

7.1.2 Linguistik, Semiotik, Kultur- und Kommunikationswissenschaften

In der traditionellen Linguistik sind typographische Phänomene selten (vgl. Bigelow 1992, 196) oder erst spät untersucht worden und man wird in den meisten Fällen vergeblich nach dem Stichwort *Typographie/Typografie* suchen. So enthält auch die Einführung in die Linguistik („Linguistics: An Introduction“) von Radford et. al. (1999) noch keinerlei Hinweise auf die Typographie.

In der Regel wurde die typographische Form des schriftlichen Texts – trotz der Hinweise von Vachek u. a. (→ Kap. 4.1.1) – offensichtlich lange Zeit als so selbstverständlich angesehen, daß sie nicht einer Untersuchung für wert gehalten oder in Handbüchern und Lexika stillschweigend unter Stichwörtern wie *Allograph*, *Alphabetschrift*, *Buchstabe*, *Buchstabenschrift*, *Druckschrift*, *Graph*, *Graphem*, *Graphemik*, *Graphemsprache*, *Graphemsystem*, *Graphetik*, *Graphostilistik*, *Letter*, *Schrift*, *Schriftliche Kommunikation*, *Schriftlicher Text*, *Schriftsystem*, *Schriftzeichen* mitverstanden wurde.

Vereinzelt wird auf typographische Phänomene eingegangen, die entweder als solche isoliert aufgeführt werden oder unter Bezeichnungen wie „äußere Form des Textes“ oder „formale Textkriterien“ subsumiert werden. So zählt auch noch die 4. Auflage der *Rhetorik des Schreibens* von Ueding (1996, 29) einzelne typographische Erscheinungen wie Druckqualität, Zeilenabstand und Randbreite weiterhin zur „äußeren Form“ des Textes. Einer der wenigen mir bekannten frühen Hinweise auf die Funktion visueller Elemente für die Rezeption des Textes stammt von Vermeer, der in seiner *Allgemeinen Sprachwissenschaft* (1972) bei der Besprechung distinktiver Minimalzeichen bei Graphemen auch den Bedeutungs-Aspekt des gedruckten Textes und der Druckschrift aufgreift:

In der Mischung verschiedener Drucktypen in einem Text haben die Graph-Varianten *normal* : *kursiv* : *grotesk* im Gesamt (!) des Rede-Stücks offenbar bedeutungsunterscheidende (nicht: inhalts-unterscheidende) Funktion. (Vermeer 1972, 178)

Die gleichzeitige Erwähnung von Schriftschnitten (normal, kursiv) und Schriftcharakter (grotesk) zeigt die Schwierigkeiten, die selbst interessierte Laien im Umgang mit der „Schwarzen Kunst“ haben. Sie zeigt aber auch, was vom Leser wahrgenommen wird und ihm wichtig erscheint.² Im übrigen geht der Verfasser bereits auch auf den kulturellen Aspekt ein (vgl. Vermeer 1972, 179).

Wird Typographie einmal namentlich in sprachwissenschaftlichen Beiträgen genannt, dann meistens ohne zu definieren, was darunter zu verstehen ist oder es werden dem Begriff Bedeutungen zugeordnet, die mehr oder weniger vom professionellen Verständnis abweichen. So tritt im „Metzler-Lexikon Sprache“ von

Glück (1993) zwar das Stichwort auf, doch steht als erste Bedeutung: „Kunst der Gestaltung von Drucklettern“; erst als zweite Bedeutungsangabe findet sich: „Ausstattung und Gestaltung von Druckwerken“. Dies steht im Widerspruch zur professionellen typographischen Praxis, die in erster Linie das Gestalten *mit* Schriften als Typographie bezeichnet, nicht das Gestalten *von* Schriften.

Die Unsicherheit im Umgang mit dem Typographiebegriff zeigt sich auch an der Duden-Grammatik. Während die 3. Auflage von 1973 noch kaum über die Satzgrenze hinausblickt und somit auch keinerlei Verweis auf gedruckte Texte und ihre Typographie enthält, stellt die 4. Auflage von 1984 den prosodischen Elementen des mündlichen Textes die „Typographie“ des schriftlichen Textes an die Seite (Augst 1984, 61), allerdings mit unklarem Bedeutungsumfang, da neben dem Begriff „Typographie“ weitere typographische Elemente wie „Zeilenordnung“, „Absätze“, „Spalten“ gesondert aufgeführt werden (ibid.). In der 5. Auflage von 1995 (= Eisenberg 1995) wie auch in der 6. Auflage von 1998 (= Eisenberg 1998) werden wieder nur allgemein Unterschiede von gesprochener und geschriebener Sprache und Fragen des Gebrauchs verschiedener Schriftsysteme erörtert, das Stichwort Typographie kommt weder im Inhaltsverzeichnis, noch in den Registern vor. Das gleiche gilt für Engels „Deutsche Grammatik“ (Engel 1991) wie auch für die 1993 erschienene „Textgrammatik“ von Weinrich.

Als einer der ersten fundierten Beiträge – in der Folge leider oft unberücksichtigt (so bei Stöckl 2004) – kann das Buch von Jegensdorf (1980) angesehen werden, in dem er die Phänomene typographische Schrift und visuelle Textgestaltung unter linguistischem, zeichentheoretischem, wahrnehmungspsychologischem und textwissenschaftlichem Aspekt untersucht. Jegensdorfs Buch gewinnt neue Aktualität durch das Medium DTP, denn die Etablierung typographischer Gestaltung als allgemein verbreitete Kulturtechnik und der dadurch hervorgerufene starke laientypographische Einfluß auch im Bereich der öffentlichen Print- und digitalen Medien verlangt, daß möglichst frühzeitig – also bereits in der Schule – der verantwortungsvolle und bewußte Umgang mit (typographischer) Schrift gelernt wird. Dazu finden sich Vorschläge bei Jegensdorf, der zusammen mit Bodmann eine Didaktik der visuellen Kommunikation durch Schrift entwickelt (vgl. Jegensdorf 1980, 89ff).³

Viele der Untersuchungen, die sich mit typographischen Fragestellungen befassen, zeugen nicht selten von einem mehr oder weniger reduzierten Verständnis von Typographie oder nehmen eine Ausweitung des Typographiebegriffs auf alle publizierte schriftliche Texte vor – einschließlich skriptographischer. Typisch ist außerdem eine selektive Sichtweise, die in erster Linie Auffälliges – vor allem aus dem Bereich der Werbetypographie – wahrnimmt, die unauffälligeren (und hauptsächlich) typographischen Einsatzbereiche aber unberücksichtigt läßt. Damit verbunden ist nicht selten auch eine Abwertung der professionellen typographischen Praxis auf das rein Handwerkliche und der

Anspruch, nach dem Untergang des Schriftsetzerberufes nun selbst für visuelle Textgestaltung zuständig zu sein.

Die auf einer Dissertation beruhende Abhandlung von Faber (1998) zeigt deutlich wie schwierig es ist, sich von außen oder einem Nachbarbereich (Faber ist gleichzeitig Publizistin) mit typographischen Fachinhalten zu beschäftigen. Faber scheint von einem statischen Fachsprachenbegriff mit genau definierter Terminologie⁴ und einem sehr reduzierten Verständnis von Expertenhandeln auszugehen, da sie das von ihr untersuchte Sprachwissen mit Fachwissen gleichsetzt. Zudem erhält sie ihre Untersuchungsdaten, indem sie u. a. Lehrlingen den Status von Vollexperten zuweist und ihre Bewertung vom Fokus der von ihr offensichtlich bevorzugten „DTPler“ vornimmt. So kommt sie zu dem Ergebnis, daß autodidaktisch in das „Fach Typographie“ eingearbeitete Laien, eben die DTPler, heute die besseren Experten seien, da sie über ein größeres Fachwissen (lies: terminologisches Wissen) verfügten. Unberücksichtigt bleibt dabei, daß Fachwortwissen selbst noch kein fachliches Handeln ist. Diese Entwicklung hat negative Folgen, wenn solche Leute als Verlagslektoren auf den graphischen Herstellungsprozeß Einfluß nehmen und mit ihrem Verständnis von Typographie willkürlich Regeln aufstellen (z. B. die Setzung von " " als „internationale“ Anführungszeichen statt der typographischen Anführungszeichen „“⁵).

Ähnlich argumentiert der schwedische Textlinguist Lars Melin (1998), der aufgrund seiner Untersuchungen mit einem Textkorpus meint voraussagen zu dürfen, daß sich aus der „Schreibmaschinennorm“ und der „Bleinorm“ eine dritte Norm, die „DTP-Norm“, bilden werde. Was Melin dabei übersieht, ist die Tatsache, daß Schreibmaschine und Bleisatz (von Norm kann übrigens hier im Gegensatz zur Schreibmaschine mit DIN 5008 keine Rede sein) in sehr unterschiedlichen Kommunikationsfeldern (→ Kap. 3.2) zum Einsatz kamen und aufgrund der technologischen Gegebenheiten unterschiedliche Konventionen herausbildeten, die im DTP, das nun in allen diesen Kommunikationsfeldern eingesetzt wird, selbstverständlich weiterhin gelten müßten. Das Resultat solcher sprachwissenschaftlich-textlinguistischer Beschäftigung mit Typographie sind z. B. Anweisungen für die Abfassung wissenschaftlicher Publikationen, in denen absolute Regeln aufgestellt werden (vgl. z. B. Schött/Melin/Strand/Moberg 1998, 126: „Eine Zeile sollte nicht länger als 55–65 Zeichen sein – Zwischenräume und Trennzeichen eingeschlossen.“⁶), ohne daß reflektiert wird, ob und in welchem Umfang die meist aus dem belletristischen Werksatz stammenden Empfehlungen sinnvoll für das akademische Kommunikationsfeld sind, d. h. ohne zu berücksichtigen, daß akademisch gebildete Leser als „Berufsleser“ eine andere Typographie benötigen als der Leser belletristischer Literatur (vgl. Willberg/Forssman 1997, 29: „Zeilenlänge bis zu 80 Zeichen pro Zeile möglich, ausreichenden Zeilenabstand vorausgesetzt.“).

Stellvertretend für die – letzten Endes ebenfalls aus laientypographischer Sicht – erfolgreiche linguistische Beschäftigung mit dem Thema Typographie sei hier der Beitrag von H. Stöckl (2004) in der *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* genannt.⁷ Stöckl zufolge kann „linguistische Reflexion helfen“ da sie „die typographischen Mittel mit Blick auf ihre Funktionsweise im Text typologisiert und ordnet und so die Strukturen bereitstellt, in denen Typographen und Designer systematisch über Softwareoptimierung nachdenken können.“ (2004, 6). Dieses anerkennenswerte Ziel wird leider nicht erreicht, da aus Unkenntnis der typographischen Berufspraxis bestimmte Tatsachen und Umstände nicht berücksichtigt, andere wiederum – da sie leicht ins Auge fallen – überbewertet und -interpretiert werden (ein Beispiel hierfür ist Abb. 34 in Kap. 4.6.2).⁸

So werden kreative Lösungen einzelner Gestalter oder typographische Gestaltungsmoden wie die z. B. bei Berger (1979, 15ff) und Stöckl (2004, 36f u. 41) erwähnte ikonische Funktion – eine sekundäre Anwendung des typographischen Repertoires – als „auffällig“ registriert und über deskriptive Beobachtungen verallgemeinert und „primarisiert“. Im Gegensatz zur deskriptiven linguistischen Beschäftigung mit Typographie geht die professionelle Typographie aber nicht von fertig gestalteten Produkten aus, sondern plant und schafft kreativ die Gestaltung von Drucksachen bzw. Publikaten.

Einen Hinweis zum Verhältnis von Translation und Typographie gibt aus linguistisch-typographischer Sicht Walker: Durch wechselnde Schriftgröße, Zeilenabstand etc., die dadurch bedingt sind, daß in der Zielsprache ein größeres Textvolumen im Layout untergebracht werden muß, entsteht eine unterschiedliche Gewichtung im Status der jeweiligen Textelemente (2001, 48–52; → Kap. 9.1.4).

* * *

Auch die Graphostilistik, ein Bereich der Textforschung, beschäftigt sich mit typographischen Zeichen, ihrer wissenschaftlichen Beschreibung, Morphologie, Funktion und Bedeutung. Sie nennt dabei an erster Stelle Typographie und Satzhandwerk als „Zulieferer“ (vgl. Pfeiffer-Rupp 1984, 102). Allerdings ist auch hier nicht selten eine Unsicherheit im Umgang mit graphischen Fachtermini festzustellen⁹ und es besteht ebenso die Gefahr, daß es aus Unkenntnis des gesamten Herstellungskomplexes eines typographischen Textes durch die Fixierung auf auffällige visuelle Stilmittel zu Über- und Fehlinterpretationen kommt.

7.1.3 Kommunikationspraxis: Typographische Nutz- und Nachbarbereiche

Der Kontakt textschaffender Berufe, m. a. W. von Berufen, die Texte für breitere Rezipientenkreise professionell gestalten, legt es nahe, daß Grundlagen der typographischen Textgestaltung und Berufswissen des graphischen Gewerbes auch in

berufskundlicher Literatur von Redakteuren, Werbefachleuten u. a. aufgenommen werden müssen. Die Beschäftigung mit der Typographie dient allerdings weniger dem Ziel, die Absolventen zu einem professionellen visuellen Gestalten von Texten zu befähigen, will also nicht Fertigkeiten im typographischen Gestalten vermitteln, sondern vielmehr dazu, den Blick für den Text als Gesamtheit aus sprachlichen und visuellen Mitteln zu schärfen und die Grundkenntnisse zu vermitteln, die die Absolventen in die Lage versetzen, mit den an der Gesamtproduktion des Textes beteiligten Experten aus den graphischen Berufen zu kommunizieren. So findet sich in einem Handbuch zur Katalog- und Prospektgestaltung die folgende Erklärung von Layout im ursprünglichen Sinne:

Die beste Deutung des Begriffes »Layout« ist vielleicht der Vergleich mit einer Lage- oder Planskizze, aus der für alle an der Gestaltung des Werbemittels Beteiligten die jeweils wichtigen Angaben ersichtlich sind: für den Graphiker die Bildgestaltung und Bildgröße, für den Texter Textumfang und Textanordnung, für Setzer und Drucker die Schriftgrößen, die gewünschte Schrift, Format und Umfang, sowie die zu verwendenden Farben. [...]

Das Layout vermittelt den Gesamteindruck der endgültigen Gestaltung und soll klar und exakt die Stellung jeder einzelnen Illustration, deren Größe und Raumanordnung zeigen und ferner bestimmen, wohin Text, Slogan und Firmenname auf jeder einzelnen Seite placiert werden müssen. (Rudolph 1976, 142)

Ähnlich heißt es bei Meyer:

Der Redakteur muß jedoch, will er die typographischen Mittel sinnvoll einsetzen, das Bild der Seite schon vor Augen haben, wenn er die Manuskripte auszeichnet. Noch besser, wenn er dieses Bild auch aufs Papier malt. Und das ist dann das Layout – der Bauplan der Seite, ein Schnittmusterbogen für typographische Maßschneiderei, eine gezeichnete Kommando-Folge für die Technik. (Meyer 1988, 63)

Für den Bereich *Schrift im Fernsehen* sei hier vertretungsweise Ivarsson (1992, 53-72) genannt, wo unter der Überschrift "The appearance of subtitles" die Eignung typographischer Schriften für den Fernsehschirm diskutiert und unter "Layout" die Anordnung der Textelemente besprochen werden.

Ein weiterer Bereich, der sich zunehmend mit Typographie und Layout befaßt, ist der der Technischen Dokumentation, zu der hier auch einfachheitshalber der EDV-Bereich gezählt wird. Rupietta (1987, 94) unterscheidet unter *Layout* zwei Aspekte:

Die **Seitenaufteilung**, d. h. die Anordnung der Elemente, die auf einer Seite vorhanden sind, und die **Typografie**, die die Gestalt der Buchstaben behandelt, aus denen sich Texte zusammensetzen.

Es wird deutlich, daß damit *Layout* in der sich immer mehr verbreitenden Bedeutung „Ergebnis des Gestaltungsprozesses“ verwendet wird.

Als Kehrseite der praxisbezogenen Beschäftigung mit Typographie und Layout läßt sich ein Forschungsdefizit im Hinblick auf den Beitrag des Visuellen

zur Bedeutungskonstituierung bzw. Informationsvermittlung im Kommunikationsprozeß feststellen: „Überhaupt ist der Informationswert visueller Gestaltung weitgehend unerkannt und unerforscht“ (Lutz 1989, 83). Den Grund dafür sieht Lutz in der einseitigen Ausrichtung der Kommunikationswissenschaft auf kommerzielle Zwecke. So heißt es in einer Fußnote zum obigen Zitat:

Linguisten, Semiologen und Kommunikationsforscher arbeiten vornehmlich mit der Sprache. Auch ihre Untersuchungen im visuellen Bereich sind verbal gedacht und weitergegeben. Bei aller Intelligenz und Brillanz der Gedankengänge ist die visuelle und gestalterische Dimension unterentwickelt und von oft rührend naiver (bis empörend schwacher) Qualität. Über den Informationswert visueller Gestaltung wissen die in der Werbung tätigen Verkaufspsychologen und Marktanalytiker am meisten. Sie verwenden ihr Wissen aber ausschliesslich im Dienste eines Zweckes: etwas zu verkaufen. Dies schränkt den Wert ihrer Forschung ein. (Lutz 1989, 82 – Fußnote 2)

Der Hauptgrund für diese Schwäche dürfte gerade darin liegen, daß zu sehr von der verbalen Dimension ausgegangen wird und die visuelle nicht in ihrer Eigenart erkannt und gewürdigt wird.

7.1.4 Typographie und Layout als Kulturtechnik

Die durch den Computer (Computer-Publishing, Electronic Publishing, Desktop-Publishing, Multimedia) verursachte Entwicklung im Medienwesen hat zur Folge, daß die Arbeitsmittel und das Fachwissen des graphischen Gewerbes nun einem größeren Kreis der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Einerseits sind es typographische Laien, z. B. Diplomingenieure, die zwar viel von Hard- und Software verstehen, in Sachen Typographie und Layout aber falsch oder halb Verstandenes als typographische Regel anführen.¹⁰ Andererseits sind es Typographen (z. B. Luidl, Spiekermann, Hochuli, Siemoneit), die versuchen, das einschlägige Fachwissen Laien zugänglich zu machen. Erschwert wird ihre Aufgabe durch die nicht selten fehlerhaften Übersetzungen der DTP-Handbücher, die Fachtermini falsch verwenden oder Pseudotermini konstruieren.¹¹

Als Reaktion auf diese Entwicklung entstand die Artikelserie von Krebs im *Desktop Dialog* (4/94–9/95) über die Grundlagen visuellen Designs, in der der Verfasser Verfall und Untergang der Schriftsetzerkultur und deren negative Folgen für die Schriftkultur beklagt (vgl. Krebs 1995b, 64). Krebs berücksichtigt freilich nicht den Umstand, daß visuelle Textgestaltung mit den professionellen Mitteln des Schriftsetzers am Computer dabei ist, zur allgemeinen Kulturtechnik wie Lesen und Schreiben zu werden und daß solcherart gestaltete Texte für manche – vornehmlich privatere – Kommunikationsaufgaben durchaus ihren Zweck erfüllen (vgl. Kroehl 1989, 210). Recht zu geben ist den Befürchtungen von Krebs insofern, als derartige Texte aber auch häufig dort zum Einsatz kommen, wo ein voll professionell gestaltetes Produkt erwartet wird. Wenn in solchen Fällen defekt gestaltete Produkte zum Rezipienten gelangen, ist zwangs-

läufig die Folge, daß damit die Vorstellungen und Erwartungen von professionell gestalteten Texten negativ beeinflußt werden. Bei der zunehmenden Konkurrenz der neuen, am Bild orientierten Medien besteht dann durchaus die Gefahr, daß es im Laufe der Zeit zu einer Abwertung des typographisch präsentierten Textes kommt.

7.2 Translatorische und translatorische Literatur

In übersetzungswissenschaftlicher Literatur wurde seit jeher hin und wieder auf die visuelle Seite des Textes verwiesen, vornehmlich mit Formulierungen wie „Verstehenshilfen nicht-verbaler Art“ (Reiß/Vermeer 1984, 151), „optische Gestaltung des Textes“ (Königs 1986, 6), „Form der Übersetzung“ (Freibott 1989, 6), „para- und nonverbale Phänomene“ (Vermeer 1989b, 11), „Mittel der Aufmachung und der äußeren Gestaltung des Textes“ (Nord 1991, 125), „graphisches Erscheinungsbild“ (Sager 1986, 333), „graphisch-gestalterische Stufe“ des Textes (Göpferich 1993, 51) etc. Andererseits finden sich Aufzählungen bzw. Anführungen einzelner auffälliger typographischer Mittel wie „Interpunktion, Fett oder Kursivdruck“ (Reiß/Vermeer 1984, 151), „graphische Mittel der Hervorhebung wie Unterstreichung, Sperr-, Fett- oder Kursivdruck, Anführungszeichen etc.“ (Nord 1991, 143), „Schriftarten (Art, Größe)“ (Stolze 1997b, 597), „Schriftfont“ (Stolze 2002, 24).

Erst seit den 80er Jahren werden *Layout* und *Typographie* in translatorischer Literatur expressis verbis als mit zu berücksichtigende Größe aufgeführt. Zunächst nur *Layout*, allerdings nicht in der fachsprachlichen Bedeutung, sondern sekundär als „Gestalt des Textes“.¹² In neuester Zeit tritt dann schließlich – etwa zeitgleich mit der Einführung von DTP – anstelle von *Layout* der Begriff *Typographie* auf (z. B. Skyum-Nielsen 1992, Holz-Mänttari 1993b). In einigen Beiträgen werden beide Begriffe gleichzeitig gebraucht, so z. B. bei Arntz (1993) und Oittinen (1993). Doch beginnt sich derzeit die Verwendung von *Layout* für die äußere Gestalt eines vorwiegend visuell-verbale Publikats und *Typographie* für das Textbild verbaler Texte in typographischer Gestalt abzuzeichnen.

Doch gilt auch hier die bereits getroffene Feststellung: Es wird meist nicht definiert, was die Verfasser unter *Typographie* verstehen.¹³ Außerdem entsteht nicht selten der Eindruck, daß die Verfasser Typographie und Layout bereits als Ergebnis einer allgemein verbreiteten Kulturtechnik sehen, die wie selbstverständlich beim Schreiben am Computer entsteht, sofern nur die entsprechende Software zur Verfügung steht. Unberücksichtigt bleibt dabei, daß in vielen Fällen – besonders bei Publikaten mit hohem Repräsentationswert und langer Lebensdauer – ein oft sehr komplexes professionelles Handeln vorauszusetzen ist. Unberücksichtigt bleibt auch, daß die Verwendungsfrequenz bestimmter typographischer Mittel (wie z. B. Fettdruck und Versalien) in Laien-

und Expertentypographie unterschiedlich ist und beide Typographiearten in zwei Kulturen kommunikationsfeldspezifisch repräsentiert sind (→ Kap. 9.5.2).¹⁴

Zum Teil findet sich der Begriff *Typographie* in translatologischer Literatur für typographische Teilbereiche wie Interpunktion (Hannula 1999) oder in Bezug auf spezifische Textsorten (Kaindl 2004: Comicübersetzung) und Kommunikationsfelder (Schmitt 1999a: Technik). Dies zeigt, daß man auch in der Translationswissenschaft erkannt hat, daß ein Translat nicht nur aus sprachlichen Elementen, sondern dazu noch aus sichtbaren „Zeichen“ besteht, die wesentlich zu einem erfolgreichen Rezeptionsvorgang und der damit verbundenen Informationsaufnahme und somit schließlich zur Erreichung des Kommunikationsziels beitragen.

7.2.1 AT-Analyse – Typographie und Layout als Translationsproblem

Im Rahmen der AT-Analyse sollten die kulturspezifische Ausprägung oder Verwendung von Elementen des AT-Layouts (→ Kap. 9.3–5) bzw. deren intendierte autorenspezifische Wahl (→ Kap. 9.6) erkannt und in Bezug auf das ZT-Layout zielkulturadäquate Lösungen vorgeschlagen werden. So spricht Vermeer (1989b, 11f) von „den Einwirkungen des Lay-out etc. auf die von der Rezeption des Ausgangstextes in seiner Situation notwendiger- und logischerweise verschiedene Rezeption des Zieltextes in den Situationen der Zielrezipienten“. Ausdrücklich geht Nord im Rahmen ihres Analysemodells an mehreren Stellen auf Layout und Typographie des AT ein; das Layout rechnet sie neben Absätzen, Drucktypenwechsel und Auslassungspunkten zu den nonverbalen Textelementen (vgl. 1991, 123-127), während sie typographische Erscheinungen wie Sperr- und Kursivdruck, Anführungsstriche, Gedankenstriche, Paranthesen, Interpunktion und Abstände – gelegentlich auch das Layout – den suprasegmentalen Textelementen zurechnet (vgl. 1991, 137–145). Tabelle 11 soll eine Übersicht geben, welche typographischen Mittel Nord in ihrem Modell berücksichtigt hat:

Tabelle 11

	Suprasegmentale Textelemente	Nonverbale Textelemente
mündlich	Kontrastbetonung Hervorhebung (Intonation)	Gestik (nichtsprachl. Kode)
schriftlich („typo“graphisch)	Sperr- und Kursivdruck Anführungszeichen Gedankenstriche Paranthesen Interpunktion Abstände gelegentlich: Layout	Layout Typographische Mittel: – Absätze – Drucktypenwechsel – Auslassungspunkte Tabellen Emblemsignale Bildsignale

Nicht unproblematisch ist die Unterscheidung von suprasegmentalen und non-verbale Textelementen sowie die Zuordnung einzelner typographischer Mittel zu einer der beiden Kategorien, da die aufgezählten Mittel multifunktional sind und außer den suprasegmentalen Funktionen gesprochener Sprache in der Schrift weitere „Bedeutungen“ vermitteln können (→ Kap. 4.6). Bei „Drucktypenwechsel“ zeigt sich eine terminologische Unschärfe, da damit sowohl ein Wechsel in der Schriftart (also Nutzung individualisierender peripherer graphischer Merkmale) als auch im Schriftschnitt und im Schriftgrad gemeint sein kann. Außerdem handelt es sich bei den unter „Nonverbale Textelemente“ aufgeführten typographischen Mitteln nach meiner Definition um visuell-verbale Textelemente (→ Kap. 2.3.2).

Skyum-Nielsen und Jakobsen (1992, 35-46) haben in ihrem *Übersetzungsmodell in 13 Phasen* [Übersetzung aus dem Dänischen JS] in der Phase 4 („Der Übersetzer liest und versteht, extra- und intratextuelle Beobachtungen“) unter dem Stichwort „Textebenen“ und dem untergeordneten Begriff „Teiltex-te“ die Punkte „Typographische Abschnitte oder Absätze“ sowie „Typographische Gestaltung“ und „Hervorhebungen“ angeführt. Was genau darunter zu verstehen ist, wird dann nicht weiter ausgeführt. Das gleiche ist der Fall bei Arntz (1993, 164).

Der kulturspezifische Aspekt von Schrift, Typographie und Layout wird in der Literatur nur vereinzelt angedeutet:

Auf der Gesamt-Ebene eines Druckes als Einheit (und nur auf ihr) – also auf »Text«-Ebene – ist der gewählte Drucktypus als solcher signifikant. Aber seine »Bedeutung« unterscheidet nun keine graphischen Oppositionen innerhalb der Schrifttypen allein [...], sondern wird auch ohne letztere als persönliches Werturteil vom betroffenen Menschen (Autor, Redakteur, Leser) getroffen; es handelt sich hier nicht um eine graphische Opposition, sondern um eine kulturelle. (Vermeer 1972, 179; vgl. auch Vermeer 1986, 304)

Auf die Kulturspezifik des Layout-Elements *Bild* gehen Ammann (1990) sowie Schmitt ein, der kulturspezifische Darstellungsformen und kulturspezifische Inhalte von Abbildungen in technischen Texten unterscheidet (1999a, 167ff: „Art und Ausführung nonverbaler Textelemente“). Die Anpassung von Bild-information an die kulturellen Normen der Zielkultur fordert u. a. Resch (1999, 166).

Relativ breiten Raum – allerdings mehr aus laientypographischer Perspektive – widmet P. A. Schmitt in seiner Abhandlung *Translation und Technik* (1999a) den Phänomenen Layout (170-178) und Typographie (179-181), die er aufgrund einer Korpusanalyse als relevante Größen beim Übersetzen technischer Texte erkannt hat. Auch er verwendet *Layout* in der fachextern üblichen, eingeschränkten Bedeutung, indem er es z. B. parallel zum *Format* (das eigentlich Teil des Layouts ist) behandelt. Unter der Rubrik *Typographie* stellt er u. a. fest,

daß sich amerikanische und europäische Gestaltungskonventionen in technischen Texten durch die Gebrauchsfrequenz von Versalien sowie Bevorzugung unterschiedlicher Schriftarten unterscheiden. Schmitt berücksichtigt allerdings nicht, daß gerade im technischen Bereich durch DTP der laientypographische Einfluß im amerikanischen Raum stärker ist als im mitteleuropäischen.

* * *

Anhand von literarischen Beispielen nennt Oittinen (1993) Typographie und Layout als Größen, die beim Übersetzen in Betracht zu ziehen sind:

It is generally agreed that the visual message of a book affects the verbal message, and vice versa ... The visual appearance of a book always includes not only the illustrations but also the actual print, the shape and style of letters and headings, and the book's entire layout; all these features influence the reader emotionally. (Oittinen 1993, 114)

Als Beispiel bringt sie einen Vergleich der finnischen, schwedischen, englischen und deutschen Varianten eines Buches von Tove Jansson:

In Tove Jansson's picture books, for instance, the texts in the Swedish original ... and its Finnish version ... are written in cursive and look more "home-made," bringing "closeness" to the reading situation. The cursive letters complement the stylized paper-cut technique used in the illustrations. Yet, for some reason, the publisher of the English and German versions decided to use ordinary typeface, which, on every page, emphasizes the linearity of the text blocks. In this way, the text is more clearly separated from the illustrations: there is no rhythmic fluctuation of hard and soft lines, and the texts and illustrations do not live side by side in a dialogic relationship as they do in hand-written texts in the original and the Finnish translation. (Oittinen 1993, 114)

Allerdings können die von ihr angeführten Beispiele nicht ganz überzeugen, weil die Verwendung von Schreibschrift auch kulturspezifisch gewertet werden kann und daher die typographischen Konventionen der Zielkultur mitbeachtet werden müssen. Möglicherweise wird eine Schreibschrift in der Art des schwedischen Originals von Tove Jansson und seiner finnischen Übersetzung im englischen und deutschen Kulturraum anders interpretiert als in der Ausgangskultur.¹⁵ Wahrscheinlicher ist aber, daß der Grund in der größeren Textmenge der englischen bzw. in der Prosaform der deutschen Übersetzung zu suchen ist, die einen kleineren Schriftgrad erfordern würde: Die längste Zeile des finnischen Textes umfaßt 46 Zeichen, der englischen Übersetzung dagegen 74 Zeichen (zum Vergleich: das schwedischsprachige Original geht immerhin mit 60 Zeichen unter dem Aspekt der Lesbarkeit an die Grenze des Maximums). Eine Schreibschrift aus der Gruppe der Handschriftlichen Antiqua, wie die in der finnischen und schwedischen Fassung von Janssons Buch verwendete, erfordert aber eine bestimmte Mindestgröße, die nicht unterschritten werden kann, ohne daß der handschriftliche Charakter unglaublich wird bzw. verlorengeht. Außerdem

wären solche Schriften in kleinen Größen nur noch schwer lesbar (→ Kap. 5.1.5, Beispiele 20 u. 21).

Von einem Typographiebegriff als *Gestalt* des Textes (nicht als *Gestaltung*), geht Kaindl (2004) aus, der einer der wenigen ist, die den von ihnen verwendeten Typographiebegriff definieren. Allerdings bezieht Kaindl jede Art von Schrift, auch skriptographisch gestaltete, in seinen Typographiebegriff mit ein und setzt ihn so mit *Graphie* gleich. Dies steht im Gegensatz zur professionellen typographischen Praxis, die nach dem „typographischen Prinzip“ (Brekle 1997) als wesentliches Merkmal typographischer Schrift das mehrfache identische Auftreten eines Zeichens in ein und demselben Publikat versteht, nicht die z. B. photomechanische Vervielfältigung skriptographischer Texte. Werden aber – wie es neuere DTP-Software, z. B. InDesign, erlaubt – Textelemente in einem Comic nicht Buchstabe für Buchstabe von Hand ins Original gezeichnet (vgl. Schmitt 1999c, 266: „Handlettering“), sondern mittels eines pseudohandschriftlichen Fonts eingefügt, dann sind die Voraussetzungen voll erfüllt, auch in diesem Zusammenhang von Typographie sprechen zu können.

7.2.2 ZT-Produktion

Bei der Zieltextproduktion sind mehrere Teilaspekte zu unterscheiden: einmal die beratende Funktion und Kontrolle des Übersetzers bei der Konzipierung des ZT-Layouts, zum zweiten die reproduktive Realisierung des ZT-Layouts durch den Übersetzer, drittens die zielkulturadäquate Adaption einer AT-Layoutdatei und viertens schließlich die kreative Planung des ZT-Layouts durch den Übersetzer (vgl. Kapitel 9.5).

Bereits 1984 stellt Holz-Mänttari die Mit-Verantwortung des Übersetzers für das ZT-Layout fest:

Das Layout ist Teil der optischen Textgestalt und kann sogar wesentlichen Einfluss auf andere Textelemente haben. Darum fällt es in die Mit-Verantwortung des Translators (Botschaftsträger-Verband). (Holz-Mänttari 1984, 115)

Daher zählt Holz-Mänttari (1984, 116) in ihrer Checkliste der „Faktoren der Bedarfserfassung“ unter Punkt 3 „Ausführungs-Bedingungen“ auch die „Layout-Gestaltung“ auf, doch ohne darauf einzugehen, wie und woher sich der Übersetzer das nötige Fachwissen angeeignet hat.

Bedingt durch den technischen Standard besteht heute die Möglichkeit, das Translat direkt als Druckvorlage publikationsfertig zu gestalten. So nennt Freigang (1990, 162) in seinem Modell zur Typologisierung der Arbeitsabläufe beim Übersetzen: „Schreiben des zielsprachlichen Textes in Rohfassung, Überprüfung, Korrektur, Erstellung der endgültigen Fassung mit endgültigem Layout“, während Freibott (1989, 1) im Zusammenhang mit DTP als Arbeitsmittel des Übersetzers von „typographischer Bearbeitung des Textes“ spricht. Allerdings

bleibt ungeklärt, was unter „endgültigem Layout“ zu verstehen ist, die visuelle Form des Translats oder des zielkulturellen Druck-Erzeugnisses. Bei genauerer Differenzierung lassen sich unterscheiden: a) die Reproduktion eines gegebenen Layouts und seine Adaption auf den Zieltext zur Herstellung einer *druckfertigen Übersetzung* (→ Kap. 3.4) und b) die kreative Layout-Gestaltung für das Translat.

Der in Kap. 6.1.3 anhand des *Erhebungsbogens zur Honorarumfrage 1993/1994* bereits demonstrierte translatorische Umgang mit den Begriffen Typographie und Layout ist kein Einzelfall. Auch in dem *Fragebogen zur Vorbereitung für Tagung équivalences 97* des Schweizerischen Übersetzerverbandes wird u. a. die Frage gestellt „Welche Software nutzen Sie bei der Vor- und Nachbereitung einer Übersetzung sowie während des Übersetzens selbst?“ und darunter steht zum Ankreuzen: „Software zur Erstellung des endgültigen Layouts“ (Hieronymus 2/1996, 24). Und in einem finnischen Fragebogen zur Auswirkung der finnischen EU-Mitgliedschaft auf die Nutzung von Übersetzungsdiensten wird nach Leistungen des graphischen Gewerbes wie Seitenumbruch und Satzherstellung gefragt, die der Übersetzer als zusätzliche abzurechnende Leistung erbringt (vgl. Könönen 1995, unveröffentlicht).

In all diesen Fällen scheint in Unkenntnis oder Ignoranz des professionellen Charakters typographischer Gestaltung stillschweigend vorausgesetzt zu werden, daß typographische Gestaltung von jedermann ausgeübt werden kann, der über die entsprechende Hard- und Software verfügt – und daß dies voll ausreichend ist, entsprechende Leistungen auf dem Translationsmarkt anbieten zu können.

* * *

Wird der Übersetzungsprozeß als eine Handlungskette verstanden, die von einem Auftrag ausgehend zum Produkt Zieltext führt, läßt sich das Phänomen Typographie und Layout unter dreifachem Aspekt untersuchen:

1. als Eigenschaft des AT und damit als potentiell Übersetzungsproblem (darauf wurde in der hier referierten translato-logischen Literatur nur pauschal eingegangen);

2. als Eigenschaft des ZT (integriert in ein Publika-t), so z. B. wenn das Layout für den ZT bzw. das zielkulturelle Publika-t in der Ausgangskultur hergestellt wird (auch dies wurde mehr pauschal abgehandelt);

3. als Fertigkeit des Übersetzers bei der Herstellung einer *publikationsfertigen Übersetzung*. Dies erfordert den Einsatz von DTP als translatorisches Arbeitsmittel und die dadurch gegebene Möglichkeit, die Übersetzung als *integralen Text* zu gestalten. Auf das Translat bezogen, bedeutet dies allerdings professionelle Gestaltung sowohl der sprachlichen Textform als auch der visuellen Textgestalt, der Typographie. Auf diesen Aspekt geht die vorliegende translato-logische Literatur so gut wie gar nicht ein.

8 Typographie und Layout kontrastiv

UM das Problem der Kulturspezifität im visuellen Bereich und damit die Relevanz von Typographie und Layout für den Übersetzungsprozeß an konkreten Fällen nachweisen zu können, bedarf es der Untersuchung eines geeigneten Textkorpus. Eine empirische Forschung, die sich auf ein Textkorpus stützt, sollte allerdings berücksichtigen, daß jede Arbeit mit einem Korpus retrospektiv ist, gewissermaßen einen Ausschnitt in Momentaufnahme bildet und somit strenggenommen bei der Veröffentlichung der Ergebnisse u. U. schon zumindest teilweise veraltet ist. Im vorliegenden Fall tritt ein weiteres Problem hinzu: Graphikdesign ist bis zu einem gewissen Grad immer auch individuell geprägt, was sich bei einem kleinen Land insofern stärker auswirken kann, als eine relativ kleine Zahl von Werbeagenturen und ähnlichen Institutionen über die bei ihnen tätigen Graphischen Designer mit ihren Gestaltungsvorlieben das Erscheinungsbild der Publikate bestimmen. Aus diesem Grund kann die folgende Untersuchung lediglich Tendenzen aufzeigen.

Dieses Kapitel beschreibt die kontrastive Untersuchung eines Korpus von 120 deutschsprachigen Reiseprospekten, von denen die eine Hälfte in Finnland hergestellt wurde, die andere Hälfte in Deutschland. Anhand dieser Untersuchung läßt sich aufzeigen, welche Relevanz Typographie- und Layoutkenntnissen im Übersetzungsbereich zukommt, woraus sich schließlich die Forderung nach Integration entsprechender Studieninhalte in das Curriculum ableitet.

8.1 Das Material

Es dürfte kaum einen Bereich geben, in dem mehr Kulturspezifisches in der fremden Sprache dargestellt wird als in Touristik-Texten, gilt es doch, Angehörige einer fremden Kultur über sein eigenes Land zu informieren und für dieses zu werben. Außerdem ist es üblich, daß diese Informations- und Werbeträger in der Ausgangskultur hergestellt werden, d. h. daß dort vor allem das Layout konzipiert und die Druckvorlagen angefertigt werden. Bei Reiseprospekten handelt es sich um sog. Image-Broschüren (vgl. Kristensen 2002, 194), die ein Land, eine Region, eine Stadt etc. repräsentieren. Daher sollte von ihnen jener Grad an (sprachlicher und visueller) Qualität verlangt werden, der für repräsentative Texte in der respektiven Kultur üblich ist, d. h. sie sollten die typographischen Merkmale aufweisen, die dort für „Qualitätssatz“ erwartet

werden. Aus diesem Grund eignen sich Touristikprospekte besonders gut, das in den vorigen Kapiteln Gesagte zu verifizieren.

Unter dem Begriff *Reiseprospekt* subsumieren sich freilich die unterschiedlichsten Textsorten, jeweils in unterschiedlichster Aufmachung und Ausstattung, angefangen vom Umfang, über das Format, die Farben bis hin zur typographischen Ausstattung. Neben repräsentativen, anspruchsvoll aufgemachten Orts- und Landschafts- bzw. Regionalprospekten in Broschürenform finden sich Faltblätter unterschiedlichen Formats mit Stadtplänen, Panoramadarstellungen ganzer Regionen sowie anspruchslos gestaltete Prospekte kleinerer Ortschaften.

Was die Beschaffenheit des Materials betrifft, so blieb die Auswahl dem Zufall überlassen. Hauptkriterium war, daß der Prospekt über einen Textumfang und eine Texthierarchie verfügte, die eine ausreichende Zahl von Daten zur Verfügung stellte (s. u.). Daher fielen Prospekte weg, bei denen der Bildanteil gegenüber dem Text unverhältnismäßig groß war. Andererseits war es nicht möglich – und auch nicht nötig – die Auswahl nach dem Kriterium absolut gleicher Texthierarchie (= gleicher Anzahl unterschiedlicher Textteile wie Slogan, Haupttitel, Untertitel, Vorspann, eigentlicher Text, Bildlegende, Hinweise etc.) vorzunehmen. Bei umfangreicheren Broschüren, die in der Regel zahlreiche Anzeigen, lange Listen von Unterkunftsmöglichkeiten und Übersichtstabellen enthalten, wurde lediglich der eigentliche Textteil bei der Analyse berücksichtigt.

Kern des Untersuchungsmaterials bildet hier ein Korpus von 60 in Finnland übersetzten, gesetzten und gedruckten¹ deutschsprachigen Orts-, Regions- und Landschaftsprospekten aus den Jahren 1981 bis 1998. Diese Beleggruppe trägt das Kürzel RFD (R steht für die Belegart, also Reiseprospekt, F für die Herstellungskultur, in diesem Fall also Finnland und D für die Sprachversion, hier also Deutsch). Für den größten Teil dieser Prospekte (über zwei Drittel) existieren finnischsprachige Versionen, wobei es offensichtlich wurde, daß in der Regel die typographischen Merkmale der ausgangssprachlichen Fassung und das Seitenlayout unverändert für die deutschsprachige Version übernommen wurden. Ein kleinerer Teil des RFD-Korpus bestand aus bi- oder multilingualen Prospekten, von denen Deutsch eine der Sprachen war. Für dieses Korpus wurde mittels des im Anhang 15.2 abgedruckten Erhebungsbogens das typographische Profil erfaßt. Die so gewonnene Daten wurden mit denen eines Parallelkorpus von 60 original deutschen Reise- und Ortsprospekten (Beleggruppe RDD) verglichen, für die auf gleiche Weise das typographische Profil festgestellt worden war (s. u.).

Der untersuchte Zeitraum ist insofern nicht unproblematisch, als sich in ihm die Herstellungstechniken grundlegend verändert haben: Während die Prospekte der 80er Jahre fast noch durchweg professionell-graphische Gestaltung und Herstellung (sowohl Bleisatz als auch Fotosatz) erkennen lassen, tritt ab Mitte der 80er und Anfang der 90er Jahre die Herstellung mittels DTP in den Vordergrund. Dies bedeutet, daß zunehmend fachfremde oder semiprofessionelle Insti-

tutionen (Werbeagenturen u. ä.) für die Gestaltung verantwortlich zeichnen. Dies gilt für Finnland wie für Deutschland. Die DTP-Phase läßt sich noch grob unterteilen in DTP der ersten Generation (DTP₁, etwa bis Mitte der 90er Jahre) und DTP der zweiten Generation (DTP₂, ab Mitte der 90er Jahre). Zwar ging es bei der ersten Generation vor allem noch darum, das professionell-graphische Element zu simulieren bzw. sich an professioneller (typo-)graphischer Gestaltung zu orientieren, doch traten gleichzeitig in das Textbild softwaretypische Merkmale wie der zeilenspezifische erzwungene Blocksatz und Elemente der Schreibmaschine wie Unterstreichungen, die Verwendung von Zollzeichen anstelle von Anführungszeichen und von Bindestrichen anstelle von Gedankenstrichen etc.

DTP₁-Kennzeichen sind von Linien eingerahmte und inverse Textelemente, erzwungener Blocksatz, Aufzählungen mit „Bullet“ (sog. Spiegelstrichen bzw. -punkten), Initialen und im Gegensatz zur Schreibmaschine typographische Zeichen anstelle des Zollzeichens (") und des Divis (-): „ — —. DTP-Programme der zweiten Generation (DTP₂) nutzen weitere softwaretypische Gestaltungsmöglichkeiten, was sich in der zunehmenden Verwendung von Farben bei gleichzeitig stark bildbetonter Gestaltung unter Zurückdrängung des verbalen Texts, der Manipulation von Textelementen (Wellenform, Schrägstellung etc.) zeigt; außerdem findet sich in Verbindung mit Bildelementen häufig die automatische Erzeugung von „Konturen-“ oder „Silhouetten-Satz“ (Willberg/Forssman 1997, 89: „Formsatz“) sowie die Platzierung von Textelementen auf Bildflächen.

8.2 Untersuchungs-Design zum »typographischen Profil«

Für die vorliegende Untersuchung ist es weder sinnvoll noch nötig, *alle* typographischen Daten, wie z. B. die genaue Schriftvariante, den Schriftgrad, das Verhältnis von Textfläche zu Bildfläche etc., exakt zu erfassen, da diese häufig fall- bzw. herstellungsspezifisch bedingt und nicht selten von „Gestaltungsmoden“ geprägt sind. Wichtig sind Daten, die kulturspezifisch das Textbild beeinflussen. Wenn die Zahl der Belege zuweilen 60 überschreitet, so ist dies darauf zurückzuführen, daß manchmal in einem Publikat für eine Funktion mehrere Darstellungsweisen vorkamen.

Was die Schrift betrifft, genügt eine Zuordnung der Schriftklasse (hier nach DIN 16518), um eventuelle kulturspezifische Vorlieben festzustellen. Ansonsten sind es vor allem Daten, an denen sich die typographische Qualität unter dem Aspekt der Lesbarkeit feststellen läßt.

Nach einer probeweisen Erstanalyse einiger in Finnland hergestellter Prospekte wurde vor dem Hintergrund professioneller Gestaltungsregeln und -konventionen, die in deutschen Lehrbüchern des graphischen Gewerbes (Davidshofer/Zerbe 1961, Siemoneit 1989, Hochuli 1987, Luidl 1989, Spiekermann 1986 und 1989, Forssman/de Jong 2002 etc.) sowie im Kapitel *Textverarbeitung*

des Rechschreibduden für die deutsche Orthotypographie und in finnischer Fachliteratur (Lyytikäinen/Riikkonen 1995, M. Itkonen 1999, T. Itkonen 2000 u. a.), ihren Niederschlag finden, eine „Erhebungsbogen“ mit relevanten typographischen Daten und Daten zum Layout zusammengestellt.

Der Erhebungsbogen bestand aus vier Teilen, um ein möglichst vollständiges typographisches Profil relevanter typographischer Mittel zu erhalten: Im ersten (*0. Drucktechnische Daten*) wurden allgemeine Herstellungsdaten erfasst, soweit sie sich feststellen ließen. Um einen eventuellen Zusammenhang zwischen Satz-/Drucktechnik und Gestaltung bzw. Aufmachung der Publikate aufzeigen zu können, wurde das Material aufgrund äußerer Merkmale und seiner Herstellungszeit in drei Gruppen geteilt: traditionelle Technik (Blei- bzw. Fotosatz), DTP₁ und DTP₂, wobei allerdings die Grenzen nicht immer genau auszumachen waren. Dazu wurde die Art der Drucksache notiert (Broschüre bzw. Faltblatt und für erstere der Umfang. Im zweiten Komplex (*1. Layout allgemein*) ging es um allgemeine Angaben zum Layout (Format, Verwendung von Farbe, Papierqualität, die Integration von Textelementen in Bildern und farbigen Flächen sowie die Anzahl der Sprachen innerhalb des gleichen Druckproduktes). Als dritter Komplex (*2. Mikrotypographie*) folgten mikrotypographische Daten: die Verwendung der Schriften nach DIN 16518 sowie der Gebrauch einzelner typographischer Zeichen (Anführungszeichen, Gedankenstriche, Spatium, Groß- und Kleinbuchstaben vs. Versalien, SS/ß) und von Hervorhebungsmitteln. Schließlich wurden im 4. Teil (*3. Makrotypographie*) Daten zur Gestaltung des Mengentextes² (Verwendung von Schriftschnitten, Setzen von Einzügen, Umbruch, Zeilenabstand, Initialen und erzwungener Blocksatz) und von Überschriften (Zeilenabstand innerhalb der Überschrift, Abstand zum Mengentext) erfasst. Außerdem wurde hier für die einzelnen Textelemente des Textteils: Titelzeile/Headline, Untertitel, Mengentext und Bildlegende die Satzart (Blocksatz, Rauhsatz/ linksbündiger Flattersatz, Mittelachsensatz, rechtsbündiger Flattersatz, Konturen-satz und freier Zeilenfall) notiert. Schließlich wurde untersucht, ob das Layout einem Gestaltungsraster folgte; außerdem wurden die Abstände zwischen Text und Bild sowie der Kontrast von Text und Hintergrund bewertet.

8.3 Auswertung und Ergebnisse

Der Versuch *allgemeine drucktechnische Daten* eindeutig zu erfassen, erwies sich im Rahmen dieser Untersuchung als kaum durchführbar, da einerseits ein Großteil der Prospekte keinen Druckjahrvermerk³ enthielt und andererseits vor allem bei DTP-Produkten der ersten Generation nicht immer von der Ausführung des Layouts auf die Herstellungstechnik geschlossen werden kann. Doch lassen die im Punkt 01 des Fragebogens erfassten Daten erkennen, daß wie erwartet hinsichtlich der *Satztechnik* in beiden Kulturen keine wesentlichen

Unterschiede bestehen. Das gleiche gilt für die *Art der Drucksache*: Bei beiden Teilkorpora herrschte die Broschürenform (51 RFD, 48 RDD) gegenüber dem Faltblatt (9 RFD, 12 RDD) vor.

Was das Layout betrifft, so wurde zunächst das Endformat erfaßt, das *Format* also, in dem die Drucksache dem Adressaten vorliegt. Die Zuordnung zu einem bestimmten Format umfaßt sowohl die genauen Formate der DIN-Reihe, als auch die durch Beschnitt daraus entstandenen Formate, bei denen in der Regel eine der Seitenlängen dem Ausgangsformat entspricht.⁴ In der Verwendung des DIN-A4-Formats als Hochformat und quadratischer Formate (exakt metrischer wie optischer Natur) lassen sich keine deutlichen Unterschiede zwischen beiden (Druck-)kulturen feststellen. Es zeichnet sich lediglich eine leichte Tendenz zu häufigerer Verwendung des DIN-A5-Formats (5 RFD, 0 RDD) in Finnland ab, während in Deutschland entsprechend häufiger das „halbierte Quadrat“ bevorzugt wird (5 RFD, 11 RDD). Deutlich dagegen wird bei beiden Korpora über den erfaßten Zeitraum hinweg die allmähliche Bevorzugung des DIN-A4-Formats zuungunsten quadratischer Formate.

In Bezug auf die *Farbe* wurden Umschlag und Innenteil der Druck-Erzeugnisse getrennt erfaßt. In beiden Korpora scheint für beide Teile Mehrfarbigkeit die Regel zu sein, Einfarbigkeit tritt so gut wie nie auf, Zweifarbigkeit nur vereinzelt (RFD-37, RFD-49).⁵ Bei einigen Broschüren ist der Bildteil oder der Umschlag mehrfarbig, der Textteil aber einfarbig bzw. wird der Zweifarbeffekt durch die Papierfarbe erzielt (RDD-11, RFD-07). Einmal wurde zwischen die mehrfarbigen, mehrsprachigen Seiten einer Broschüre zusätzlich ein einsprachiger, schwarzgedruckter Text auf getöntem Papier eingefügt (RFD-07).

Die *Papierqualität* (1.3) wurde unter dem Aspekt der Lesbarkeit in 3 Kategorien geteilt: Hochglanz,⁶ Halbglanz/halbmatt und matt. Umweltpapier, unter dem im allgemeinen ein mattes, graues Recyclingpapier verstanden wird, kann nicht mehr als eindeutige Kategorie verstanden werden, da es heute eine Reihe von Halbglanzpapieren gibt, die umweltschonend hergestellt werden. Insgesamt gesehen zeigen sich auch hinsichtlich der Wahl der Papierqualität zwischen den beiden Kulturen kaum signifikante Unterschiede; zumindest scheint die zuweilen auftauchende Behauptung, in Finnland würden häufiger als in Deutschland Hochglanzpapiere verwendet, für diese Textsorte nicht zuzutreffen. In einigen der Prospekte werden sogar zwei Papiersorten verwendet: in RFD-07 Halbglanz für den Umschlag und die mehrfarbigen Bildseiten, matt für reine Textseiten (ebenso in RDD-11, RDD-31, RDD-32).

Die Lesbarkeit des Textes wird u. a. stark vom Farbkontrast zwischen der Schrift (dem Text) und dem *Hintergrund* beeinflußt. Deshalb wurde in dieser Untersuchung (gesondert für Umschlag und Innenteil) die Platzierung von Textelementen auf Farbton- oder Bildflächen untersucht. Auch die wenigen Fälle, bei denen der Text auf einem getönten, nichtweißen Papier steht, werden hierunter

gezählt, da die Farbe des Papiers als Hintergrund für die Lesbarkeit den gleichen Effekt aufweist wie eine Farbtonfläche. Problematisch war die Zuweisung zur Kategorie Umschlag bzw. Innenteil bei Faltblättern (z. B. RFD-51). In solchen Fällen wurden die sich bei der fertig gefalzten Drucksache außen befindlichen Seiten als Umschlag gezählt, alle anderen Teile als Innenseiten. Was die Art des Hintergrunds betrifft, so wurden folgende Fälle unterschieden: 1. kein Hintergrund, d. h. ausgehend vom „Normalfall“ schwarze Schrift auf weißem Hintergrund; 2. Farbton, d. h. weiße oder hellgraue Schrift auf einem schwarzen oder einheitlich farbigen, dunkleren Hintergrund (auch die im DTP oft verwendeten „inversen“ Textdarstellungen wurden zu dieser Kategorie gerechnet); 3. bildartige und gemusterte Tonflächen, d. h. Bilder oder geometrische u. a. Muster in Pastellfarben, auf denen schwarzer Text meist noch relativ gut lesbar ist (kennzeichnend für DTP-Produkte der jüngeren Generation)⁷; 4. schließlich Vollbilder (meist Fotografien), die für Textintegration sehr problematisch sind, da aufgrund des stark wechselnden Kontrastes innerhalb des Bildes häufig Textelemente zwangsweise in Bildsektoren geraten, in denen ein ausreichender Kontrast zur Schrift nicht mehr gegeben ist. Es wurden nur solche Fällen notiert, bei denen ganze Wortteile oder Wörter aufgrund mangelnden Kontrastes erschwert lesbar waren, nicht aber Fälle, bei denen nur einzelne Buchstaben oder Buchstabenteile betroffen waren. Wie die Ergebnisse zeigen, finden sich Beispiele für alle Fälle in beiden Korpusanteilen –, es läßt sich also auch hier keine deutliche Kulturspezifität feststellen, sondern lediglich leichte Tendenzen (s. u.).

Beim Umschlag treten Farbtonflächen als Texthintergrund etwas häufiger im RFD-Korpus auf (38 RFD : 30 RDD). Was den Inhalt betrifft, haben weniger RFD-Belege keinen Texthintergrund (18 RFD : 24 RDD), dazu korrespondierend haben finnische Belege häufiger eine Farbtonfläche als Hintergrund für den Text (40 RFD : 28 RDD), während deutsche Prospekte etwas häufiger eine bildartige Tonfläche (8 RFD : 16 RDD) bzw. ein Bild als Hintergrund (8 RFD : 13 RDD) bevorzugen.

Erfasst wurden auch die Daten zur Anzahl der Sprachen in einer Drucksache. Der überwiegende Teil in beiden Teilkorpora war – in Übereinstimmung mit den Erkenntnissen des Fremdenverkehrsmarketings (vgl. Zolles/Ferner/Müller 1981, 184) – einsprachig. Einige der finnischen Prospekte waren mehrsprachig ohne AT (6),⁸ ein geringer Teil mehrsprachig mit AT (3); z. T. bestand die Mehrsprachigkeit darin, daß auf einen mehrsprachigen Vorspann der Haupttext in der Ausgangssprache folgte (z. B. RDD-41). Einen Sonderfall bildete RFD-07: hier wurde ein mehrsprachiger und -farbiger, bebildeter Grundprospekt mit eingehafteten Blättern ergänzt, auf denen in einer Zielsprache spezifischere Informationen geboten wurden.

Was das *Verhältnis von AT-Layout und ZT-Layout* betraf, so lagen für 35 Exemplare des RFD-Korpus finnischsprachige Parallelen mit voll oder größten-

teils identischem Layout vor; 3 Belege zeigten teilweise Übereinstimmung. Für den Großteil des restlichen RFD-Korpus läßt sich somit annehmen, daß auch hier voll oder teilweise layoutidentische finnischsprachige Ausgaben den deutschsprachigen Versionen zugrundeliegen. Dies spiegelt die weltweit vorherrschende Praxis wider, aus Kostengründen aufgrund einer ausgangssprachlichen und -kulturellen Fassung sämtliche Versionen in mehreren Zielsprachen mit identischem Layout (Bildauswahl, Bild- und Textplatzierung etc.) anzufertigen. In keinem der Fälle war nachweisbar, daß für die Zielkultur ein eigenes, adäquates Layout geschaffen worden war.

Da die Schriftwahl für eine Drucksache von einer ganzen Reihe von Faktoren abhängt wie Art der Software, Zahl und Umfang der verfügbaren Fonts, persönliche Vorlieben des Gestalters oder Auftraggebers, erscheint es sinnvoll, eventuelle kulturspezifische Verwendungen am ehesten in der *Schriftklasse* zu suchen. Daher wurden die Daten zur *Schriftverwendung* nach der DIN-Klassifikation 16518 geordnet, mit zwei Ausnahmen: 1. Die Klassen I-III (Venezianische Renaissanceantiqua, Französische Renaissanceantiqua und Barockantiqua) wurden in einer Gruppe als „serifennormale Antiquaschriften“ zusammengefaßt, da Laien ohnehin kaum Unterscheidungen treffen können. 2. Für die Klasse VI (Serifenlose Linearantiqua) wurden die Daten differenziert nach „abgeleiteter Grotesk“ und „geometrisch konstruierter Grotesk“, da sich bei Verwendung letzterer die Lesbarkeit des Textes reduziert.⁹ Da Eignung und Verwendung einer Schrift auch stark von der Stellung des betreffenden Textelementes bzw. Textteils in der Hierarchie des Textgesamts abhängt, wurde die Schriftverwendung für 7 Textteilkategorien gesondert erfaßt: 1) Titel bzw. Slogan auf dem Umschlag oder der Titelseite; 2) Haupttitel des Innenteils; 3) Untertitel des Innenteils; 4) Mengentext₁ (Vorspann); 5) Mengentext₂ (Fließtext); 6) Mengentext₃ (Aufzählungen, Listen u. ä.); 7) Bildlegenden. Grundsätzlich ist noch anzumerken, daß in den RDD-Belegen wesentlich seltener Untertitel vorkamen als in den RFD-Belegen – ein Indiz für kulturspezifische Tektonik bei dieser Textsorte?

Für alle Textteile zeigte sich bei den RFD-Belegen eine deutlich stärkere Bevorzugung von Renaissance- und Barockantiqua. Klassizistische Antiquaschriften wurden dagegen in beiden Teilkorpus so selten verwendet, daß sich keine signifikanten Unterschiede feststellen ließen. Komplizierter gestalten sich die Verhältnisse bei der Serifenlosen Linearantiqua. Abgesehen von Untertiteln im Innenteil zeigt sich beim RDD-Korpus eine deutliche Bevorzugung der „abgeleiteten Grotesk“ bei allen anderen Teiltextkategorien,¹⁰ während im RFD-Korpus für Titel und Untertitel eher „geometrisch konstruierte Groteskschriften“ verwendet wurden. Selten – und zwar ausschließlich im RFD-Korpus – kamen serifenbetonte Schriften zum Einsatz. Keine wesentlichen Unterschiede waren bei den Antiquavarianten festzustellen. Im RDD-Korpus wurde in den Titelzeilen und Slogans des Umschlags dafür wieder auffallend häufiger

handschriftliche Antiqua verwendet (3 RFD : 13 RDD). Bei Schreibschriften läßt sich dagegen im RFD-Korpus eine Bevorzugung beim Haupttitel im Innenteil ablesen (10 RFD : 2 RDD), diese Tendenz findet sich auch bei den Untertiteln wieder (6 RFD : 1 RDD). Frakturschriften kommen nur ganz vereinzelt und ausschließlich für Haupt- und Untertitel im RDD-Korpus vor.

Als dritter größerer Bereich wurde kontrastiv die *Verwendung einzelner typographischer Zeichen* untersucht. Hier zeigte sich deutlich, daß es bei der Herstellung einer zielsprachlichen Drucksache in der Ausgangskultur fast die Regel ist, ausgangskulturelle Visualisierungskonventionen in das zielkulturelle Publikat zu übernehmen, was in gewissen Grade zu einem Verfremdungseffekt führt, der die Informationsaufnahme zwar nicht gerade verhindert, aber doch erschwert und u. U. die Ästhetik des Textbildes beeinträchtigt.

Bei der Verwendung von Anführungszeichen (Abb. 78) – meist als Hervorhebungsmittel, s. u.) – folgen die Belege des RFD-Korpus häufig der finnischen Konvention "...“ (27) oder es stehen die durch semiprofessionelle DTP-Anwender zu verantwortenden Zollzeichen "...“ (22). An dritter Stelle finden sich die ebenfalls auf das Konto der eben genannten Gruppe gehenden englischen Anführungszeichen "...“ (14). Der deutschen Konvention „...“ folgen lediglich 5 RFD-Prospekte, während einer überhaupt keine Anführungen enthält. Die überwiegende Zahl der Drucksachen im RDD-Korpus verwendet die ursprüngliche deutsche Anführungsweise (43)¹¹ oder die in deutschen Texten ebenfalls zugelassenen französischen Anführungszeichen (11), die – anders als in der

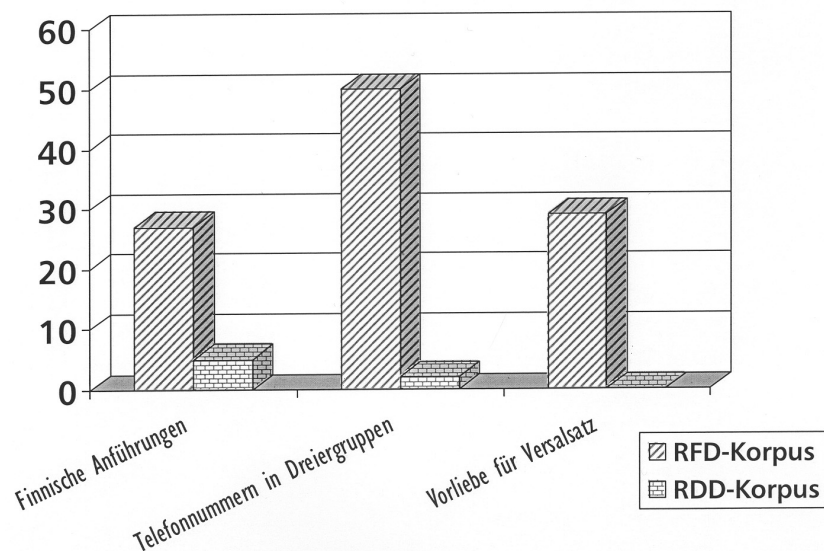


Abb. 78: Typographische Gestaltungskonventionen der Ausgangskultur (1)
Mikrotypographische Elemente im ZT nach Gestaltungskonventionen der Ausgangskultur (RFD, links) und der Zielkultur (RDD, rechts)

Schweiz – nach der deutschen Konvention andersherum gesetzt werden (also »...« statt «...»). Der eine Fall, bei dem die finnische Konvention auftritt (RDD-38), dürfte auf Probleme mit der Softwarebenutzung zurückzuführen sein. Auch die Verwendung englischer Konventionen (14 RFD : 6 RDD) ist ein Zeichen für unreflektierten Einsatz von DTP. Wesentlich geringer als im RFD-Korpus ist im RDD-Korpus das Vorkommen von Zollzeichen (22 RFD : 2 RDD), ein Indiz dafür, daß in der deutschen Druckkultur mehr Wert auf die visuelle Ästhetik des Textes gelegt wird? Laientypographische Unsicherheit beim Umgang mit DTP-Software zeigt sich auch in der unmotivierten Verwendung mehrerer Markierungsarten in ein und derselben Drucksache (RFD-46, RDD-45) oder „falsch herumgedrehter“ Zeichen (” statt “).

Bei der Setzung von Gedankenstrichen zeichnet sich ein ähnliches Bild ab. Im RFD-Korpus wird wesentlich häufiger das Diviszeichen (also der Binde-/Trennstrich „-“) verwendet (31), in älteren Texten tritt der das Satzbild aufgrund seiner Länge zu stark unterbrechende Geviertstrich „—“ (13) auf; letzterer ist zwar in beiden Kulturen prinzipiell zugelassen (vgl. Maamies 1998, 40ff sowie Duden 1973, 33f), doch wird auf dessen Verwendung von Typographen (vgl. Willberg/Forssman 1997, 224) und in der neuesten Ausgabe des Rechtschreibduden (Duden 2000, 40f sowie 94) zugunsten des Halbgeviertstrichs verzichtet. Vereinzelt kommen auch zwei verschiedene Zeichen als Gedankenstrich zum Einsatz (RFD-25: Divis „-“ und Halbgeviertstrich „—“).¹² Die Verwendung des Halbgeviertstrichs als Binde- und Trennstrich (RFD-27) ist wieder ein sicheres Indiz für laientypographische DTP-Anwendung.

Hinsichtlich der Setzung des Spatiums als Gliederungszeichen bei Komposita und Telefonnummern lassen sich ebenfalls deutliche Unterschiede feststellen (→ Kap. 9.3.1). So behält über die Hälfte der RFD-Belege (31) die im Finnischen übliche Setzung eines Wortzwischenraums vor dem mit einem Bindestrich anschließenden letzten Glied eines Kompositums, das einen aus mehreren Teilen bestehenden Namen enthält, bei. Im Deutschen sollten derartige Komposita durchgehend mit Bindestrichen und ohne Zwischenräume gekoppelt werden (Duden 2000, K 137 sowie K 146). Dieser Konvention folgt die kleinere Hälfte der RFD-Belege (27), während im RDD-Korpus ausschließlich die deutsche Konvention zu finden ist (60). Zuweilen wird die Trennung auch dann vorgenommen, wenn Einwortnamen in das Kompositum eingehen oder allgemein ein mehrgliedriges Kompositum vorliegt:

Bsp 35: Gestaltung von mehrgliedrigen Komposita in RFD-39

Kuru -Festwoche
 Ruovesi -Hexenprozeß
 Sata-Hämeen -Skiwanderungen
 24-Stunden -Sportveranstaltung

Auch hinsichtlich der Gliederung von Telefonnummern (Abb. 78) wird im RFD-Korpus meist die finnische Konvention realisiert (50), die mehrere Alternativen zuläßt, vor allem Dreier- und Vierergruppen, seltener die im deutschen Schriftsatz durchweg gängigen Zweiergruppen (vgl. Maamies 1998, 19 sowie Duden 2000, 95). Die in beiden Teilkorpora fast gleichhäufigen Fälle (9 RFD : 8 RDD), in denen überhaupt keine Gliederung vorgenommen wird, dürften wieder auf laientypographischen Umgang mit DTP zurückzuführen sein.

Ein Merkmal für Qualitätssatz ist die der *amtlichen Regelung der deutschen Rechtschreibung* (vgl. Duden 1996, 870) folgende Setzung von SS im Versalsatz, wo im gemischten Satz ß stehen muß. Dabei können natürlich nur solche Fälle mitgerechnet werden, bei denen eine echte Entscheidung getroffen werden konnte, d. h. daß dort, wo schon durchgehend im gemischten Satz ss gesetzt wurde, SS im Versalsatz zu Nullvorkommen (42 RFD : 51 RDD) gerechnet wurde wie in RFD-24. Beim RFD-Korpus tritt immerhin siebenmal ß im Versalsatz auf, beim RDD-Korpus nur einmal.

Die unter dem Aspekt der Lesbarkeit ungünstige Verwendung von Versalsatz für größere Textmengen (in dieser Untersuchung ab zwei aufeinander folgende Zeilen) kommt im RDD-Korpus nicht vor, im RFD-Korpus dagegen in fast der Hälfte der untersuchten Prospekte (29).

Die bei fremdkultureller Herstellung deutschsprachigen Satzes in anderen Textsorten zu beobachtende Setzung eines Betazeichens aus dem Symbolfont anstelle von ß (oder von Akzentzeichen aus anderen Schriften) war im RFD-Korpus nicht festzustellen, was aber nicht unbedingt heißen muß, daß dies völlig auszuschließen wäre. In relativ vielen Exemplaren (24) stand dagegen ss statt ß, was nur akzeptiert wird, wenn das ß nicht zur Verfügung steht (das war zwar beim Bleisatz oft der Fall, kann aber nicht mehr für DTP gelten) oder wenn der Text in der Schweiz hergestellt wird (vgl. Duden 1996, 870).

Kulturspezifisch unterschiedliche Tendenzen zeigen sich auch in Art und Verwendung unterschiedlicher Hervorhebungsmittel, die für Mengentext₁₊₂ gemeinsam und Mengentext₃ gesondert untersucht wurden. Bei Mengentext₁₊₂ wird im RFD-Korpus wesentlich häufiger ein fetterer Schriftschnitt¹³ (20 RFD : 6 RDD) verwendet, auch ließ sich eine etwas größere Vorliebe für Versalien feststellen (7 RFD : 3 RDD). Die gleiche Tendenz zeigte sich, nur noch deutlicher, bei Mengentext₃: hier wurde überwiegend ein fetterer Schriftschnitt verwendet (33 RFD : 15 RDD), relativ häufiger Versalien (12 RFD : 1 RDD), und die Kombination aus Versalien und fetterem Schriftschnitt (7 RFD : 0 RDD). In manchen Belegen finden sich mehrere Hervorhebungsmittel gleichzeitig (z. B. RFD-44, RDD-27, RDD-41) und zwar für die gleiche Hervorhebungsfunktion (z. B. Kennzeichnung eines Namens). Hier sei auch darauf hingewiesen, daß gerade für diese Hervorhebungsfunktion sehr häufig – man könnte fast sagen regelhaft – Anführungszeichen verwendet werden (55 RFD : 55

RDD in Mengentext₁₊₂; 19 RFD : 18 RDD in Mengentext₃), obwohl Anführungszeichen in typographischer Fachliteratur gewöhnlich nicht zu den Hervorhebungsmitteln gezählt werden. Aus dem Rahmen fällt etwas RFD-39, bei dem an den entsprechenden Stellen finnische Anführungszeichen stehen, obwohl im finnischsprachigen Ausgangstext keine Anführungen verwendet werden.

Im 4. Teil der Untersuchung wurde die *typographische Gestaltung des Mengentexts* erfaßt, d. h. der Schriftschnitt, der Schriftgrad (die Schriftgröße), die Absatzmarkierung durch Einzug, der Umbruch, der Zeilenabstand, die Verwendung von Initialen und die Laufweite.

Bei dem für den Mengentext verwendeten *Schriftschnitt* zeigen sich keine allzu großen Unterschiede. Das einerseits etwas häufigere Auftreten des Normalschnitts beim RFD-Korpus (45 RFD : 39 RDD) und andererseits von mageren Schnitten beim RDD-Korpus (6 RFD : 14 RDD) läßt sich in Relation zur angewendeten Schriftklasse setzen. Vereinzelt häufiger als im RDD-Korpus finden sich im RFD-Korpus die schlechter lesbaren Schriftschnitte schmal/condensed (7 RFD : 4 RDD) und kursiv (9 RFD : 6 RDD). Für die Verwendung schmal laufender Groteskschriften finden sich im RFD-Korpus Beispiele über alle Drucktechniken hinweg (von RFD-07 aus dem Jahr 1984 bis zu RFD-52 von 1998), während im RDD-Korpus erst mit der Etablierung von DTP zu solchen Schriften gegriffen wurde (ab RDD-20 aus dem Jahr 1993).

Sehr große und unter translatorischem Blickwinkel relevante Unterschiede sind bei der *Schriftgröße* für Mengentext₂ festzustellen, die hier in den Kategorien *Konsultationsgröße* (bis 8 Punkt), *kleine Lesegröße* (9–10 Punkt) und *mittlere bis große Lesegröße* (ab 11 Punkt) eingeteilt wurde (→ Kap. 5.1.5). In den finnischsprachigen Ausgangstexten zeichnet sich gegenüber deutschen Reiseprospekten eine Tendenz zu größeren Textmengen und damit zu kleineren Lesegrößen ab. Daraus folgt, daß in den RFD-Texten, deren Umfang sich in der Regel durch die Übersetzung vergrößert, aus Platzmangel ein kleinerer Schriftgrad genommen wird, wodurch z. T. die Grenze zur Konsultationsgröße überschritten und so die Lesbarkeit des Textes herabgesetzt wird (besonders bei RFD-10, S. 12f; RFD-15, S. 3; RFD-59). Allerdings können „groß“ und „klein“ nicht exakt bestimmt werden, da erstens die Größenwirkung des Schriftbildes für einzelne Schriften aus mehreren Gründen sehr unterschiedlich ist (→ Kap. 5.1.6, Bsp. 18 u. 19) und zweitens die Größenwirkung in Relation zum Papierformat gesetzt werden muß (eine Neunpunktschrift wirkt im Format DIN-A6 größer als im Format DIN-A4). Es zeigte sich, daß bei RFD-Texten deutlich häufiger als im RDD-Korpus kleinere Lesegrößen (25 RFD : 13 RDD) oder gar Konsultationsgrößen auftraten. Dies korrespondiert mit den finnischen Typographieanweisungen, die als „Norm“ für Lesegrößen 10 Punkt angeben und bei schmalen Spalten (wie sie bei Reiseprospekten fast die Regel sind) kleiner Größen empfehlen (vgl. Lyytikäinen/Riikonen 1995, 46). Zuweilen werden auch ausgeprägte Konsultations-

größen für den Mengentext genommen (13 RFD : 3 RDD) wie z. B. bei RFD-41, das im Format DIN-A4 den deutschen Text in 8 Punkt *Garamond kursiv* bietet.

Es sollte als selbstverständlich und als Merkmal für Qualitätssatz gelten, daß innerhalb einer Drucksache für Textteile mit gleichem Hierarchiestatus bzw. gleicher Funktion die Schriftgröße konstant gehalten wird. Abweichungen von diesem Prinzip finden sich auffallend häufiger im RFD-Korpus (14) als im RDD-Korpus (3), z. B. in RFD-15, RFD-21 und RFD-26.

Was den *Einzug zur Markierung von Absätzen* betrifft, fallen zwei Beobachtungen auf: RDD-Texte kommen häufiger ohne Einzug aus (37 RFD : 48 RDD); bei einigen RFD-Texten liegt der Einzug wesentlich unter dem von Typographen empfohlenen Richtwert des optischen Gevierts (5 RFD : 0 RDD).

Unter *Umbruch* wurden natürlich nur die Fälle gezählt, bei denen Fließtext die Spalten- oder Seitengrenze überschritt. Hier zeigt sich deutlich, daß in der deutschen Druckkultur wesentlich mehr Aufmerksamkeit auf die ästhetische Textgestalt gelegt wird als in der finnischen: korrekt umbrochen waren fast alle RDD-Texte (21 RFD : 36 RDD), während in RFD-Texten häufig sog. „Hurenkinder“ (14 RFD : 1 RDD) oder „Schusterjungen“ (16 RFD : 2 RDD) auftraten.

Für die Lesbarkeit eines Textes spielt auch der *Zeilenabstand* eine Rolle. Er wurde in dieser Untersuchung nach den Kategorien kompreß/eng, ausreichend/optimal und weit eingeteilt. Dabei zeigte sich, daß die RFD-Texte deutlich häufiger und analog zum kleineren Schriftgrad kompressen Satz aufwiesen (30 RFD : 19 RDD), während bei über der Hälfte der RDD-Texte der Zeilenabstand

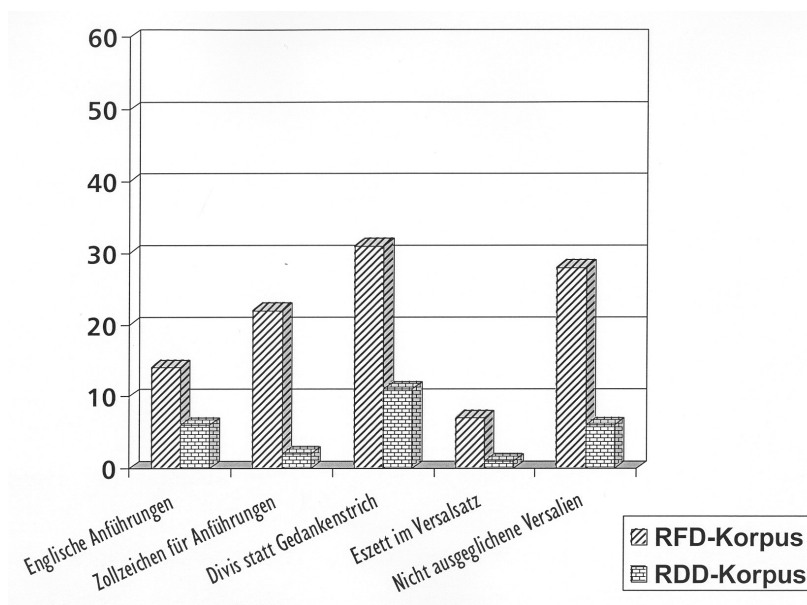


Abb. 79: *Typographische Gestaltungskonventionen der Ausgangskultur (2)*
Orthotypographisches Qualitätsniveau im Kulturvergleich (RFD links, RDD rechts)

ausreichend bis optimal war (27 RFD:35 RDD). Bei RFD-21 und RFD-38 kamen auf den verschiedenen Seiten trotz gleicher Textfunktion unterschiedliche Zeilenabstände vor.

Schließlich wurde noch untersucht, ob und in welchem Umfang die *Laufweite*, also der Abstand der einzelnen Buchstaben voneinander, konstant gehalten wurde, was bei Qualitätssatz ebenfalls verlangt wird. Im RFD-Korpus betrug das Verhältnis konstant:variierend 44:16, im RDD-Korpus dagegen 54:6, wiederum ein Indiz dafür, daß die ästhetische Textgestalt in der deutschen typographischen Kultur höher gewertet zu werden scheint als in der finnischen.

In Punkt 5 der Untersuchung ging es um *Abstand und Durchschuß von Überschriften* im Vergleich zum Mengentext. Gerade beim laientypographischen Umgang mit DTP kommt es häufig vor, daß im Default gespeicherte Werte des Mengentextes für Überschriften übernommen werden, wodurch ein proportional zu großer Zeilenabstand entsteht, d. h. der Eindruck erweckt wird, die Zeilen fielen auseinander. Bei mehrzeiligen Überschriften entsteht dabei oft gleichzeitig ein optisch kleinerer Abstand zum Mengentext als zur vorhergehenden Überschriftenzeile. Auch hier läßt sich beobachten, daß diesen Punkten unter dem Aspekt der visuellen Textästhetik in der deutschen Druckkultur mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. So war die Zahl der Textbeispiele mit angemessenem Abstand im RDD-Korpus leicht höher (38 RFD : 42 RDD), beim RFD-Korpus traten dagegen mehr als doppelt so viele Fälle auf, bei denen der Zeilenabstand zu groß war (19 RFD : 8 RDD) und über viermal häufiger Fälle, bei denen der Abstand zum Mengentext optisch kleiner erschien (21 RFD : 5 RDD).

Im 6. Untersuchungsbereich wurde die Ausrichtung der Zeilen, die Satzart aller Textelemente im Innenteil der Broschüren und Faltblätter erfaßt und zwar gesondert nach ihrer Funktion im Textgesamt: 1. *Titelzeile*, 2. *Untertitel*, 3. *Mengentext₁*, 4. *Mengentext₂*, 5. *Mengentext₃* und 6. *Bildlegenden*. Da nicht alle analysierten Reiseprospekte alle Textteile enthielten, soll hier nur exemplarisch Titelzeile und Mengentext₂ untersucht werden. Bei Titelzeilen wiegt in beiden Teilkorpora linksbündiger Flattersatz vor (42 RFD:44 RDD). Für den Rest zeigt sich im RFD-Korpus eine leichte Bevorzugung von zentriertem Satz/Mittelachse (21 RFD:11 RDD), während im RDD-Korpus entsprechend häufiger rechtsbündiger Flattersatz (4 RFD:13 RDD) oder freier Zeilenfall (4 RFD:9 RDD) auftritt. Beim Mengentext₂ weist rund die Hälfte der Belege in beiden Teilkorpora Blocksatz auf (32 RFD:30 RDD), und etwas über die Hälfte linksbündigen Flattersatz (37 RFD:34 RDD)¹⁴ Bei einem Teil der Belege wechselt der Blocksatz aufgrund von integrierten Abbildungen in „Konturensatz“ (13 RFD:12 RDD). Jedenfalls werden insgesamt gesehen die unterschiedlichen Satzarten für Mengentext₂ in beiden Kulturen in etwa gleich häufig eingesetzt.

Eine Folge der auf rechnerischen Grundlagen beruhenden Gestaltungsgewohnheiten von DTP-Programmen ist die leichte Realisierung mehrerer

Satzarten: per Mausclick wird aus linksbündigem Satz zentrierter Text, aus Blocksatz linksbündig etc. Aus gestalterischer Sicht ist die unmotiviertere Verwendung unterschiedlicher Satzarten für gleiche Teiltextfunktionen (wie z. B. in RFD-15) abzulehnen. Das gleiche gilt für die Kombination von linksbündigem Flattersatz als Mengentext und rechnerisch auf Mittelachse gestellten Überschriften oder Zwischenüberschriften wie in RFD-29 (S. 2), RFD-54 (S. 15–19) und RFD-58, da durch den unregelmäßigen rechten Rand eine Art „asymmetrischer Symmetrie“ entsteht, die sich unter gestalterischem Aspekt nicht begründen läßt (→ Kap. 5.4.1).

Schließlich wurden unter Punkt 7. *Sonstiges* noch einige Layoutelemente untersucht, wie z. B. die Verwendung eines *Gestaltungsrasters* auf mehreren Seiten (5 RFD:9 RDD) oder in der gesamten Drucksache (4 RFD:21 RDD), immerhin bei der Hälfte des RDD-Korpus zu finden, während im RFD-Korpus kaum ein Sechstel dieses Gestaltungsmittel einsetzt. Die *Abstände zwischen Text* (vor allem Bildlegenden) *und Bild* waren häufiger im RFD-Korpus zu gering (20 RFD:14 RDD), was wiederum die Ästhetik der gesamten Drucksache beeinträchtigt.

Beim Kontrast zwischen Text und Hintergrund (vgl. oben) zeigt sich in beiden Kulturen die Tendenz, im DTP Textelemente auf einen farbigen oder bildartigen Hintergrund so zu plazieren, daß sie schwer lesbar sind (17 RFD:17 RDD). Doch rührt dies bei Übersetzungen häufig davon her, daß sich durch laienhafte oder semiprofessionelle Übersetzungsverfahren größere Textmengen ergeben, die dann in Bildbereiche hineinreichen, obwohl dies im AT-Layout nicht vorgesehen war (z. B. RFD-47, S. 8). Zum Teil findet sich in den unterschiedlichen Sprachversionen eines Reiseprospekts unterschiedlicher Farbkontrast: bei RFD-60 steht schwarz gedruckter Text auf farbigem Hintergrund, was einen schlechten Kontrast ergibt, während die finnischsprachige Version weiße Textelemente aufwies.

* * *

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß trotz aller gemeinsamen kulturellen Traditionen im Druckbereich sich so etwas wie eine visuelle Kulturspezifik für die typographische Textgestaltung herausgebildet hat, die sich im translatorischen Bereich vor allem durch die Wahl der Schriftgröße und im Einsatz bestimmter typographischer Zeichen sowie in der unterschiedlichen Gewichtung der visuellen Textästhetik und damit im typographisch-qualitativen Niveau äußert (Abb. 79). Die Ursachen für letzteres mögen zumindest z. T. in unterschiedlich starker Nutzung von DTP durch Kräfte liegen, die ohne Fachausbildung typographisch tätig sind und ihre Dienstleistungen auch auf dem Translationsmarkt anbieten. Eine systematische Darstellung visueller Kulturspezifik und der daraus entstehenden Translationsprobleme erfolgt im nächsten Kapitel.

9 Typographie und Layout als Translationsproblem

TYPOGRAPHISCHE Mittel können – wie bereits mehrfach festgestellt – Zeichencharakter annehmen. In diesem Fall ist damit zu rechnen, daß sie kulturspezifisch eingesetzt werden bzw. daß kulturspezifische typographische Mittel existieren. Damit aber besteht die Möglichkeit, daß sie prinzipiell als Übersetzungsproblem auftreten können, sei es aufgrund ihrer kulturspezifischen Ausprägung und ihrer Gebrauchsfrequenz oder aufgrund einer kultur- bzw. autoren-spezifischen Verwendung. Dies soll im folgenden anhand der Analyse von Beispielen nachgewiesen werden, die zeigen, wie solche Elemente im Layout des ausgangskulturellen und/oder zielkulturellen Publikats ein „latentes Übersetzungsproblem“ (P. A. Schmitt 1989, 53f) bilden.¹

Treten Typographie und Layout als Translationsproblem auf, dann versteht sich von selbst, daß die Berücksichtigung der visuellen Dimension des Translats immer schon Aufgabe des Übersetzers gewesen wäre, auch wenn erst DTP und die reproduktive visuelle Gestaltung des Zieltextes diese Problematik in größerem Umfang hat bewußt werden lassen. Die Einbeziehung der visuellen Dimension des Translats in den Übersetzungsprozeß setzt jedoch voraus, daß die Übersetzer für Fragen der Typographie und des Layouts sensibilisiert sind und eine typographische Basiskompetenz besitzen, die folglich als Teil der translatorischen Grundkompetenz des professionellen Übersetzers zu gelten hat (→ Kap. 10.6).

Im allgemeinen geschieht es – außer vielleicht im Bereich des literarischen Übersetzens, und da meist nur partiell – noch nicht allzu häufig, daß man sich beim Übersetzen Gedanken macht, ob sich das ausgangskulturelle Layout überhaupt für die Zielkultur eignet. In der Regel wird stillschweigend vorausgesetzt, daß ein in der Ausgangskultur konzipiertes Layout auch in der Zielkultur funktioniert. Außerdem kam es bei den konventionellen Druckverfahren wesentlich billiger, wenn man z. B. für sämtliche Sprachvarianten einer Broschüre die Abbildungen vordruckte und dann gesondert die entsprechenden zielsprachlichen Textelemente eindruckte. Hier bahnt sich durch den Digitaldruck eine Änderung an, da dieser eine zielgruppenorientierte, ja individualisierte bzw. personalisierte Drucksache ermöglicht (vgl. Merzdorf/Wenke 1996, 253).

Durch die technischen Voraussetzungen und Gegebenheiten besteht zweifellos auch im Layoutbereich die Tendenz zur Internationalisierung bzw. Globalisierung; dies zeigt sich in der zunehmenden translatorischen Arbeitstechnik des „Übersetzens durch Überschreiben der layoutformatierten AT-Datei“. Allerdings

wird dabei kaum in Frage gestellt, ob eine solche Entwicklung u. U. der visuellen Gestalt der Übersetzung Gewalt antut und sie von vornherein als „fremdartig“ stigmatisiert. Dieses Phänomen zeigte sich (und zeigt sich weiterhin) vor allem bei Satz und Druck der Übersetzung in der Ausgangskultur, zunehmend aber auch seit der Einführung von DTP und der damit verbundenen Layoutgestaltung durch typographische Laien (hierzu zähle ich auch den Großteil der mit DTP arbeitenden Übersetzer), die – wie es meist Usus ist – unreflektiert die Vorgaben der ausgangskulturellen Drucksache für den ZT übernehmen.

Um zu einer Systematik potentieller Übersetzungsprobleme visueller Art zu gelangen, werden folgende Bereiche einer näheren Betrachtung unterzogen:

- die wechselseitige Beziehung zwischen den in AT und ZT präsenten Sprachsystemen und ihre Auswirkung auf die Typographie der Texte (z. B. Laufweite, Wortlänge und Satzart);
- die am Übersetzungsprozeß beteiligten Schriftsysteme und ihre unterschiedlichen Transkriptionsprinzipien in jenen nationalsprachigen Schriftsystemen, die sich des lateinischen Schriftsystems bedienen;
- sprach- bzw. kulturspezifische typographische Zeichen (sprachspezifische Graphe), die einen wesentlichen Teil der Orthotypographie einer Schreibkultur bilden oder sich u. U. auf die Les- und Sprechbarkeit des Textes auswirken;
- die kulturspezifische Verwendung einzelner typographischer Zeichen:
 - Zeichen in suprasegmentaler und tektonischer Funktion
 - Schriftcharakter und assoziative Bewertung von peripheren graphischen Merkmalen der Schrift
 - kulturspezifische Distribution von Allographen
 - kulturspezifischer Einsatz von Hervorhebungsmitteln;
- kulturspezifische makrotypographische Elemente (Layout-Elemente):
 - einspaltiger vs. mehrspaltiger Satz
 - Satzspiegel und Ränder
 - Gestaltungsraster vs. freie Anordnung
 - Verwendung der Satzarten
 - symmetrische vs. asymmetrische Satzanordnung
 - Verwendung von Linien und Unterstreichungen
 - Papierformate und Papierqualität
 - Verwendung von Farben und Farbkombinationen
 - Auswahl und Interpretation von Bildinhalten
 - Ausführung bzw. Art der Abbildung;
- die funktionale Layoutgestaltung für den ZT:
 - Platzierung von Bild- und Textelementen
 - Gewichtung von Bild- und Textelementen und schließlich

- die u. U. textsortenspezifisch unterschiedliche qualitative Realisierung des Layouts in den beteiligten Translationskulturen.

Außerdem wird an einem Fall autorenpezifischer Textgestaltung demonstriert, wie die visuelle Textgestalt integraler Bestandteil eines literarischen Werkes sein kann.

9.1 Schrift und Sprachsystem

Wie sehr sich das Sprachsystem auf die Gestalt eines Textes – das Textbild bzw. Satzbild – auswirkt, wird von Laien kaum bewußt wahrgenommen – nur so läßt sich die kritiklose, unreflektierte Übernahme von Layoutvorgaben und Software-Einstellungen aus dem amerikanischen Raum erklären. Man ignoriert, daß es eine Reihe von typographischen Größen gibt, die sprachspezifisch eingestellt werden müssen, wenn ein Text nach den in Kap. 5.5.2 beschriebenen, für die Lesbarkeit optimalen Werten gesetzt sein soll.

9.1.1 Sprachspezifisches Satzbild – »Nationalschriften«

Es gab Zeiten, als Schriftformen an bestimmte Sprachen gebunden waren. So wurde in Irland bis ins 7. Jh. für irische Texte die Ogham-Schrift verwendet, für lateinischsprachige Werke aber die lateinische Schrift (vgl. Haarmann 1990, 468). Ebenso wurden im 10. Jh. in England nach dem Eindringen der karolingischen Minuskel in ein und derselben Urkunde sprachspezifisch unterschiedliche Schriften verwendet: für den lateinischen Text die Karolina, für angelsächsische Namen aber die nationale Schrift (vgl. Bischoff 2004, 125) – ein Usus, dessen Pendant sich in Mitteleuropa mit der Verwendung von Antiqua im Fraktursatz bis in das vorige Jahrhundert gehalten hat. Ein Relikt aus dieser Zeit bietet immer noch der Rechtschreibduden. Im Kapitel *Textverarbeitung* der 22. Auflage findet sich auch weiterhin der Abschnitt *Antiqua im Fraktursatz*, in dem ausdrücklich festgestellt wird: „Fremdsprachige Wörter und Wortgruppen, die nicht durch Schreibung, Beugung oder Lautung als eingedeutscht erscheinen, müssen im Fraktursatz in Antiqua gesetzt werden“ (Duden 2000, 90):

Bsp. 36

Als der Pfarrer beim Agnus Dei angelangt war, ...

Auch die Bindung an kulturelle Phänomene tritt auf: Das Neuarabisch der katholischen Malteser bedient sich der lateinischen Schrift (vgl. Haarmann 1990, 117f) und nicht der arabischen; ebenso ist die Verwendung der lateinischen Schrift für das Vietnamesische auf die Abgrenzung des Christentums vom chinesischen Buddhismus zurückzuführen (ibid. 119). Hier sei auch nochmals daran erinnert, daß Luther bewußt die gebrochenen Schriften Fraktur und

Schwabacher für den Druck seiner Werke nahm, „um sich auch visuell vom römischen Katholizismus der Renaissance-Päpste abzusetzen“ (vgl. Jegensdorf (1980, 35), was in der Folgezeit zur Opposition von Fraktur (= deutsch) und Antiqua (= römisch, romanisch, fremd) führte, die bis in die 40er Jahre des 20. Jahrhunderts galt (→ Kap. 4.3.8).

* * *

Jede Sprache prägt das Textbild,² einmal durch die durchschnittliche Häufigkeit der Buchstaben bzw. Graphie³ im Text, dann durch die sprachspezifischen Graphkombinationen sowie das Vorkommen und die Frequenz sprachspezifischer Zeichen (Akzentbuchstaben, Sonderzeichen), durch die durchschnittliche Wortlänge, durch orthographische Eigenheiten (z. B. die große Frequenz von Versalien durch Groß- und Kleinschreibung im Deutschen, die das Unterscheiden von Wortbildern erleichtert und sich somit günstig auf die Lesbarkeit des Textes auswirkt) und schließlich durch graphematische Besonderheiten wie die Markierung von Längen durch Verdopplung des Buchstabens im Finnischen.⁴ In der typographischen Praxis schlug sich das in sprachspezifischer Einteilung der Sätzkästen „nach dem Prinzip der Praktikabilität“ (Füssel 1999, 11) nieder, indem diejenigen Buchstaben, die für die Sprache am häufigsten benötigt wurden (z. B. im Deutschen die Buchstaben „e“ und „d“), der Hand des Setzers am nächsten lagen.

Die enge Verbindung von Sprache und Schriftbild veranlaßte den Schweizer Typographielehrer Ruder zur Prägung des nicht ganz unproblematischen Begriffs der „Nationalschriften“:

Bald nach der Erfindung des Buchdrucks, dessen Wiegendrucke noch in lateinischer Sprache verfaßt sind, wurde in den sich voneinander abgrenzenden europäischen Kulturzentren in verschiedenen Nationalsprachen und mit verschiedenen Nationalschriften gedruckt. Parallel zur Verschiedenheit der Nationalsprachen verläuft die Entwicklung der Nationalschriften. Die Garamond ist mit der französischen Sprache verwachsen, die Caslon mit der englischen Sprache und die Bodoni mit der italienischen Sprache. Wird eine dieser drei Schriften für die fremde Sprache eingesetzt, so kann sie eine empfindliche ästhetische Einbuße erleiden. (1967/1996, 42)

Schriften mit „ausgeprägtem Nationalcharakter“ möchte Ruder durch eine „neutrale, über dem Nationalen stehende Schrift“ ersetzt wissen (ibid. 12). Ihm zufolge war seinerzeit die erste internationale Schrift der Typus der dicktengleichen Schreibmaschinenschrift (ibid. 45). Typographische Schriften mit internationalem Charakter – d. h. für unterschiedliche Sprachen geeignet – sind für ihn die Serifenschrift *Méridien* und die Groteskschrift *Univers* von Adrian Frutiger (ibid. 44). Man mag diese Auffassung, aus heutiger Perspektive und zu einer Zeit, in der die Zeitungsschrift *Times* als Universalschrift für alle Medien

und Kommunikationsfelder erhalten muß, für übertrieben halten. Die Entstehung der genannten Schriften geschah ja nicht isoliert, sondern folgte gesamteuropäischen Tendenzen und nahm Vorbilder aus anderen Ländern auf (vgl. Tschichold 1952/1965, 22f). Tatsache ist allerdings, daß – wie oben erwähnt – sowohl der Sprachbau als auch die Graphematik einer Sprache wesentlichen Einfluß auf das Schriftbild und damit auf den Grauwert eines Textes haben. Wenn dann in einem multilingualen Layout Laufweite und Zeilenabstand für alle Sprachen beibehalten werden, kann u. U. die für das Gesamtlayout in der vorgesehenen Schrift intendierte Wirkung beim zielkulturellen Publikum verlorengehen bzw. von Sprache zu Sprache stark wechseln.

Die Anatomie von Zusatzzeichen des lateinischen Alphabets ist ein weiterer Faktor, der sich u. U. auf das Gesamtlayout auswirkt. So findet sich bei den skandinavischen Sprachen durch das Graph Å eine weitere Versalhöhe, in der schwedischen Typographie *Å-Höhe* genannt. (Dies gilt prinzipiell auch für die deutschen Umlaute und französischen Akzentzeichen). Da in englischsprachigen Texten in der Regel nur Buchstaben nach dem Vierliniensystem vorkommen, läßt sich z. B. ein Layout, das Textelemente als eng zusammengedrückter (kompresser) Versalsatz in Schaugröße vorsieht, in den entsprechenden Sprachen nicht realisieren. In einem solchen Fall muß der Zeilenabstand bei kompresser Satz splendor gehalten werden als der Schriftkegel, d. h. der „vertikale Raumbedarf“ bzw. „fiktive Kegel“ (Sommer 1998, 9) ist größer als der Schriftkegel bzw. die hp-Höhe (Bsp. 37).

Bsp. 37: Sprachspezifische Schrifthöhen als visuelles Übersetzungsproblem

INTERPRETING AND TRANSLATION	DOLMETSCHEN UND ÜBERSETZEN	DOLMETSCHEN UND ÜBERSETZEN
---	---	---

Durch Erhöhung des Zeilenabstandes wird zwar das Problem der sprachlichen Korrektheit gelöst, die Gesamtwirkung des Layouts jedoch erheblich verändert. Die einzige Lösung hier besteht in Formulierungsversuchen, bei denen keine Buchstaben mit Zusätzen anfallen und die dennoch den Sinn treffen.

9.1.2 Sprachspezifische Eignung der Schriftart und sprachspezifische Laufweite

Grundsätzlich ist die Frage zu stellen, wie gut geeignet eine bestimmte Schrift für Texte einer spezifischen Sprache ist. So entstehen z. B. aufgrund des phonographischen Prinzips des Finnischen (vgl. Glück 1993, 232) einerseits buchstabenreiche Wörter mit schwierigen, unübersichtlichen Wortbildern, andererseits

bei Verwendung von Schriften, deren Mittellänge im Vergleich zur Oberlänge relativ groß wirkt – wie dies der Fall bei der *Times* ist – im Text Nester („Cluster“) von Strichen, die die Vertikale betonen. Damit rückt die *Times* trotz ihrer Verwandtschaft zur Barockantiqua in die Nähe der klassizistischen Schriften, für die Frick (1997, 20) feststellt: „Schriften mit starker senkrechter Führung (klassizistische Schriften) brauchen mehr Zeilenabstand.“ Eine starke Betonung der Senkrechten wirkt sich also vor allem bei enger Laufweite und engem Zeilenabstand störend auf den Lesefluß aus (Abb. 80, Bsp. ①). Dies kann z.T. nur durch eine Vergrößerung von Laufweite und Zeilenabstand ausgeglichen werden (Bsp. ②). Die Beispiele ③ und ④ zeigen die *Times* mit den gleichen Werten bei einem deutschen Text, die Beispiele ⑤ und ⑥ einen englischen Text. Solche sprachspezifisch „heiklen“ Schriften stammen besonders aus der Schriftklasse *Klassizistische Antiqua*, z. B. die Bodoni (vgl. Willberg/Forssman 1997, 80), bei der aufgrund des extremen Strichkontrastes von horizontalen Haarstrichen und kräftigen vertikalen Grundstrichen die Vertikale sehr stark hervortritt (Bsp. ⑦ und ⑧ mit finnischem Text). Dennoch scheint diese Schrift im romanischen Raum gerne verwendet zu werden. Auch die russische Leseschrift trägt klassizistische Züge – ein Beweis, daß Lesegewohnheiten nicht unbedingt auf optimale Lesbarkeit Rücksicht nehmen.

Es mag verlockend erscheinen, übersetzungsbedingte größere Textmengen bei „Flächenrestriktion“ (Schmitt 1999a, 310ff) durch Reduzierung der Schriftgröße, oder – wie es Freibott (1989, 5) sowie Esselink (2000, 331) vorschlagen – durch Verringerung der Laufweite und kleineren Durchschuß unterbringen zu können. Solche Verfahren sind angesichts der in der Software vorgegebenen Werte für viele Sprachen oft eine fragwürdige Lösung. Außerdem ist zu berücksichtigen, daß für Sprachen mit relativ langen Wörtern die Laufweite erhöht werden muß, soll die optische Lesbarkeit des Zieltextes gegenüber dem Ausgangstext konstant gehalten werden. Die Begründung hierfür mag darin liegen, daß bei wenigen Buchstaben auch noch bei geringer Laufweite das Wortbild eindeutig feststellbar bleibt, während bei langen Wörtern eine enge Laufweite durch die notwendigerweise häufigeren Sakkaden eher zur Ermüdung des Auges führt.

9.1.3 Dependenz von Wortlänge, Satzart und Laufweite

Ein zweites Mal wirkt sich die Laufweite der Schrift in Bezug auf die Wortlänge aus. Die durchschnittliche Wortlänge ist sprachspezifisch und somit von Einfluß auf die Einsatzmöglichkeiten der verschiedenen Satzarten. So kommt z. B. der im Englischen häufige und unter dem Aspekt der Lesbarkeit optimale *Flattersatz ohne Trennungen* für Texte mit relativ großer Wortlänge – wie das Finnische (vgl. Loiri/Juholin 1998, 42f) oder textsortenspezifisch (z. B. in den Kommunikationsfeldern Technik und Wissenschaft) das Deutsche – nicht in Frage (Willberg/Forssman 1997, 90⁵), da ohne Trennungen Zeilen entstehen, die nicht

①

Typografian laadinnan tärkein asia on kirjaintyyppin valinta. Paras lopputulos syntyy yleensä silloin, kun käytetään vain muutamaa kirjaintyyppiä. Liian monen tyyppin käyttö synnyttää sekavuutta ja vaikeuttaa lukemista. Kirjaimen valinta on vaativa tehtävä, sillä maailmassa on tarjolla tuhansia kirjaintyyppiä ja niiden kymmeniä tuhansia versioita. Muutama kymmenen tyyppiä on vakiinnuttanut asemansa leipätekstityyppeinä ja satakunta otsikkotyyppinä. (Loiri/Juholin 1998, 34)

③

Es kommt nicht darauf nur an, für eine bestimmte Aufgabe eine schöne Schrift zu wählen. Sie muß auch dem Zweck und der Umgebung der Schrift angemessen sein. Vor allem ist zwischen Schriften für die Dauer und solchen für kurze Dienstfristen zu unterscheiden. Viel zu oft müssen wir heute Schriftformen, die ihrer flüchtigen, kursiven Art nach sich nur für kurzlebige und billige Schilder eignen, in der Architektur verwendet sehen ... (Tschichold 1952/65, 35)

⑤

The traditional virtues of strength, dignity, warmth, etc. have been shown to be associated with certain typestyles and abstract tests of typestyles and their connotations have been carried out since the 1920s. Connotations in German or Italian would not necessarily translate into English as connotations are clearly culture-specific. In almost all research, the varieties of letterforms have been investigated by testing styles of alphabets against associations with emotive words. (Swann 1991, 57)

⑦

Typografian laadinnan tärkein asia on kirjaintyyppin valinta. Paras lopputulos syntyy yleensä silloin, kun käytetään vain muutamaa kirjaintyyppiä. Liian monen tyyppin käyttö synnyttää sekavuutta ja vaikeuttaa lukemista. Kirjaimen valinta on vaativa tehtävä, sillä maailmassa on tarjolla tuhansia kirjaintyyppiä ja niiden kymmeniä tuhansia versioita. Muutama kymmenen tyyppiä on vakiinnuttanut asemansa leipätekstityyppeinä ja satakunta otsikkotyyppinä. (Loiri/Juholin 1998, 34)

②

Typografian laadinnan tärkein asia on kirjaintyyppin valinta. Paras lopputulos syntyy yleensä silloin, kun käytetään vain muutamaa kirjaintyyppiä. Liian monen tyyppin käyttö synnyttää sekavuutta ja vaikeuttaa lukemista. Kirjaimen valinta on vaativa tehtävä, sillä maailmassa on tarjolla tuhansia kirjaintyyppiä ja niiden kymmeniä tuhansia versioita. Muutama kymmenen tyyppiä on vakiinnuttanut ...

④

Es kommt nicht darauf nur an, für eine bestimmte Aufgabe eine schöne Schrift zu wählen. Sie muß auch dem Zweck und der Umgebung der Schrift angemessen sein. Vor allem ist zwischen Schriften für die Dauer und solchen für kurze Dienstfristen zu unterscheiden. Viel zu oft müssen wir heute Schriftformen, die ihrer flüchtigen, kursiven Art nach sich nur für kurzlebige und billige ...

⑥

The traditional virtues of strength, dignity, warmth, etc. have been shown to be associated with certain typestyles and abstract tests of typestyles and their connotations have been carried out since the 1920s. Connotations in German or Italian would not necessarily translate into English as connotations are clearly culture-specific. In almost all research, the varieties of letterforms have been investigated by testing styles of alphabets ...

⑧

Typografian laadinnan tärkein asia on kirjaintyyppin valinta. Paras lopputulos syntyy yleensä silloin, kun käytetään vain muutamaa kirjaintyyppiä. Liian monen tyyppin käyttö synnyttää sekavuutta ja vaikeuttaa lukemista. Kirjaimen valinta on vaativa tehtävä, sillä maailmassa on tarjolla tuhansia kirjaintyyppiä ja niiden kymmeniä tuhansia versioita. Muutama kymmenen tyyppiä on vakiinnuttanut asemansa leipätekstityyppeinä ...

ausreichend gefüllt werden und so in einem „lückenhaften“ Textbild mit „Pseudoabsätzen“ resultieren. Hier wäre also bei der Übernahme elektronischer Layoutvorlagen eine Änderung der Voreinstellung notwendig. Ebenfalls nicht optimal ist Flattersatz für Sprachen mit Ein-Letter-Wörtern (Englisch, Spanisch, die skandinavischen Sprachen), da solche Elemente am Ende einer langen Zeile isoliert aus dem Text hervorragen. Beim Blocksatz führt die durchschnittliche Wortlänge des Englischen mit 5 Zeichen einschließlich Zwischenraum (vgl. Swann 1991, 34) bei der empfohlenen Zeichenmenge von 60–70 Zeichen pro Zeile zu einer Wortmenge von 10–12 Wörtern pro Zeile, was ausreichend Spielraum zur Erzielung erträglicher Wortabstände bietet, während die in deutscher typographischer Literatur aufgeführten, wohl aus der englischsprachigen Lesbarkeitsforschung übernommenen Empfehlungswerte für Zeilenlänge und Zeichenmenge pro Zeile je nach Kommunikationsfeld und Textsorte zu Zeilen mit 5–7 Wörtern führen, was auffällige Weißflächen innerhalb des Textes in Form von vertikal verlaufenden „Gassen“ zur Folge hat und damit die visuelle Kohäsion des Textes auflöst (→ Kap. 5.3.4, Abb. 55). Im Italienischen

Englische Version

*1997 European year
against racism*

Deutsche Version

*1997 Europäisches Jahr
gegen Rassismus*

Finnischer Entwurf

*1997 Euroopan vuosi
vastainen rasismin*

Finnische Schlußversion



Abb. 81: Sprachsystembedingte Probleme bei der Realisation eines EU-Layouts (Logo zum „Europäischen Jahr gegen Rassismus“)

sind dagegen bei Blocksatz auch schmalere Spalten möglich, da in dieser Sprache viele kurze Wörter mit ein, zwei oder drei Buchstaben vorkommen (vgl. Frick 1997, 40).

9.1.4 Sprachbau

Nicht zuletzt kann der Sprachbau von Einfluß sein, z. B. wenn ein Layout auf wenigen Textelementen in Schaugrößen beruht und sich die Anordnung aufgrund des Sprachbaus nicht durchführen läßt. Dies zeigte sich bei der Formulierung des Logos für das von der EU proklamierte „Europäische Jahr gegen Rassismus 1997“, das aus vier Textelementen und zwei Abbildungselementen bestand, die aufeinander bezogen waren.⁶ Während z. B. bei der englischen und deutschen Version aufgrund des Sprachbaus keine Schwierigkeiten auftauchen, paßte sich der finnische Entwurf im Layout an, verstieß aber gegen die finnische Grammatik. Die sprachlich korrekte finnische Schlußversion (Abb. 81, SFF-07) kann die Layoutvorgaben nur teilweise realisieren⁷ und läßt zudem durch die visuelle Trennung der semantischen Einheit „rasismin vastainen“ die Interpretation „Jahr gegen den europäischen Rassismus“ in den Vordergrund treten.

Eine andere Art von Problem kann die Textmenge verursachen. Wenn der ZT sprachbaubedingt länger als der AT wird entstehen bei seiten- und flächenorientiertem Layout Unterbringungsprobleme, die sich oft nur durch Eingriffe in den Text (z. B. unter Ausnutzung von sprachlichen Verdichtungsstrategien)⁸ und nur ganz selten und dann bis zu einer gewissen – durch den Faktor Lesegröße bestimmten – Grenze, durch Reduzierung der Schriftgröße bzw. der Laufweite lösen lassen (Vorbehalte siehe im vorigen Punkt). Eine Reduzierung der Schriftgröße kommt nur in Frage, wenn sich diese innerhalb der Lesegrößen und der

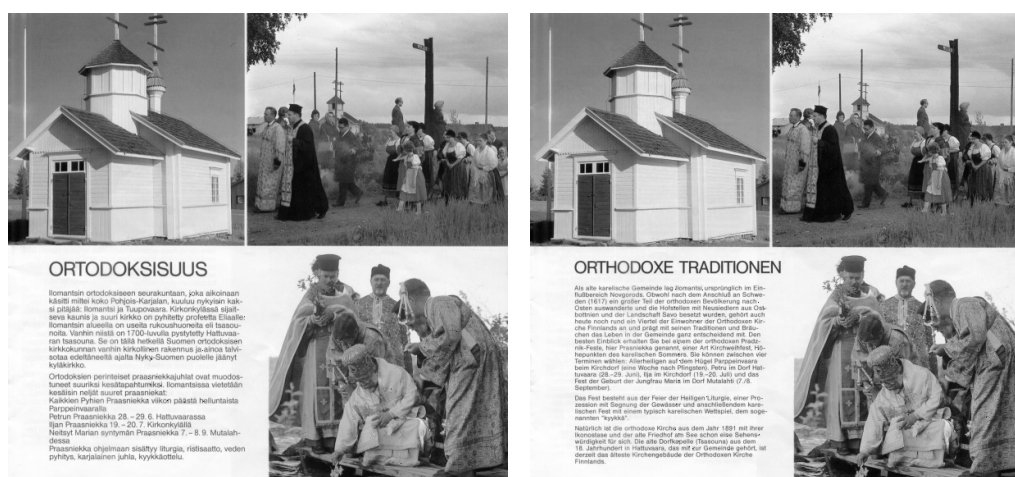


Abb. 82: Eine Seite eines Reiseprospekts der Gemeinde Ilomantsi (links) mit deutscher Übersetzung (rechts).

durch den Faktor *optimale Lesbarkeit* gesetzten Grenzen hält. Im Prospekt der Gemeinde Ilomantsi aus dem Jahr 1986 wies der AT auf Seite 3 (Abb. 82, links: SFF-08) eine Schriftgröße von 9 Punkt auf – eine für diese Textsorte noch akzeptable Lesegröße. Dies änderte sich bei der deutschen Übersetzung (RFD-15): Offensichtlich wegen der größeren Textmenge wurde der Text in einer Größe von 7,5 Punkt, also einer typischen Konsultationsgröße gesetzt (Abb. 82 rechts).

Ist aus drucktechnischen und/oder Layoutgründen gegen eine größere Textmenge nichts einzuwenden (z. B. weil akzeptiert wird, daß mehr Seiten anfallen), können bei vorgedruckten Abbildungen durch die feste Platzierung der Abbildungen Zuordnungsprobleme entstehen und der Text-Bild-Bezug verlorengehen, indem z. B. der auf die Abbildung verweisende Text erst auf der nächsten Seite oder in einer anderen Spalte folgt.

9.2 Schriftsysteme und ihre Spezifik

Aufgrund der weltweiten wirtschaftlichen Verflechtung ist der Bedarf an multilingualen Drucksachen bzw. Publikaten stark gestiegen, und es treten vor allem bei produktbegleitenden Drucksachen immer häufiger Schriften nebeneinander auf, die unterschiedliche Schriftsysteme bzw. graphische Zeichensysteme und Schreibprinzipien repräsentieren. Man denke an die geltenden EU-Bestimmungen und Produktpackungen, auf denen sich Hinweise in lateinischer, griechischer, arabischer und japanischer Schrift befinden. Dies bringt für das Übersetzen mehr Probleme mit sich als auf den ersten Blick wahrzunehmen ist.

9.2.1 Repräsentation mehrerer Schriftsysteme in einem Publikat

Die Unterschiede betreffen sowohl den *Schrifttypus* (hängend, stehend, schwebend – vgl. Luidl 1988, 30f) wie auch die *Schreibrichtung*, in der Regel rechtsläufig oder linksläufig. Damit wird eine konsequente Layoutgestaltung erschwert bzw. unmöglich, doch akzeptiert man aus kommerziellen Gründen bei einigen Textsorten dieses Verfahren. So kommen Schriftsysteme zum Einsatz, die auf unterschiedlichen Prinzipien der Wiedergabe sprachlicher Zeichen beruhen, vom konsonantischen Prinzip ausgehend über das phonetische und syllabische bis zum ideographischen bzw. logographischen (vgl. Jensen 1969/1984, Haarmann 1990). Zu unterscheiden ist dabei grundsätzlich zwischen sprach- bzw. kulturspezifischen graphischen Zeichensystemen⁹ zur Visualisierung sprachlicher Zeichen (wie die chinesische, arabische, kyrillische, griechische und lateinische Schrift) und der sprach- bzw. kulturspezifischen Anwendung von Zeichen, deren Zeichenkörper zwar in vielen Sprachen bzw. Kulturen verwendet wird, jedoch mit unterschiedlicher Bedeutung versehen ist – eine Art visueller *faux amis* also.

Beim unterschiedlichen Charakter der Schriftsysteme kann nicht damit gerechnet werden, daß ihre typographischen Präsentationsformen analog ausgebildet sind, indem sie z. B. über gleiche Art und Anzahl von Schriftschnitten oder einen doppelten Zeichensatz (Groß- und Kleinbuchstaben) wie bei den Schriften des griechischen Schriftenkreises verfügen. So entstehen bei der Übersetzung europäischer Texte ins Arabische u. U. Probleme durch den Charakter der arabischen Schrift, die weder Großbuchstaben noch kursiven Schriftschnitt kennt (vgl. Emery 1989, 2).¹⁰ Andererseits können z. B. in japanischen Texten neben den drei einheimischen Schriftsystemen (*Kanji*, *Hiragana* und *Katakana*) Textelemente in lateinischer Schrift (*Romaji*)¹¹ auftreten, um Modernität, westlichen Lebensstil etc. zu signalisieren (vgl. Ziegler 1992).

9.2.2 »Ferne Verwandte« des lateinischen Schriftsystems

Die lateinische Schrift bildet zusammen mit der griechischen und kyrillischen den griechischen Schriftenkreis. Trotz der nahen Verwandtschaft hat jede dieser Schriftgruppen ihre eigenen, charakteristischen Merkmale. Besonders die kyrillische Druckschrift fällt im Vergleich zur lateinischen und griechischen aufgrund ihres Kapitälchencharakters und anderer Eigenheiten aus dem Rahmen. Während lateinische Buchstaben oft aus einem einzigen Grundstrich bestehen (f, i, j, l, t) sind es bei den kyrillischen in der Regel zwei oder drei Grundstriche und erheblich mehr Serifen, was der Schrift insgesamt einen optisch breiteren Charakter verleiht; außerdem tritt zum Vierliniensystem der griechischen und der lateinischen Schrift bei der kyrillischen eine fünfte optische Linie in der Mitte der Buchstaben hinzu (vgl. Rommel 1997, 245).

Doch auch die unterschiedliche Gebrauchsfrequenz von Schriften einer bestimmten Klasse läßt sich am Beispiel der kyrillischen Druckschrift aufzeigen: „Die typischen russischen Gebrauchsschriften in Zeitungen und Büchern sind spätklassizistische Formen“ (ibid. 234).¹² Weiter läßt sich beobachten, daß in Rußland hergestellte lateinische Schriften kyrillische Proportionen aufweisen (ibid. 247) und so auf westliche Leser einen fremdartigen Eindruck machen, und daß andererseits kyrillische Ergänzungen westlicher Lateinschriften wie Fremdkörper wirken (ibid. 234 u. 245). Aus diesen Erkenntnissen leitet sich ein Projekt her, das sich die Schaffung einer neuen Schrift zum Ziel gesetzt hat, die im Rahmen einer Großfamilie (→ Kap. 5.1.7) kyrillische und lateinische Varianten mit einem möglichst einheitlichen Erscheinungsbild vereint (ibid. 248–253). Bis eine solche Schrift zur Verfügung stehen wird, bleibt das Problem, daß bei multilingualen Drucksachen, die Schriften verschiedener Buchstabenalphabete verwenden, eine der Schriftversionen optisch etwas aus dem Rahmen fällt. Bei kyrillischen Schriften, die als Ergänzung westlicher Lateinschriften entstanden, läßt sich dieser Eindruck durch passende Erhöhung der Laufweite etwas korrigieren.

9.2.3 Sprachspezifische Transkriptionen in lateinischer Schrift

War die Schrift ursprünglich als Ideenschrift (z. B. die Hieroglyphen und die chinesischen Schriftzeichen) eine Art Grapho-Übersetzung, indem die Botschaft mittels Ideogrammen von Angehörigen verschiedener Sprachen eines Staatswesens „gelesen“ werden konnte, so hat sich durch die unterschiedliche Verknüpfung von Lauten mit bestimmten Buchstaben (s. u.) bei den alphabetischen Schriften die Situation ergeben, daß z. B. das Wortbild eines Personen- oder Ortsnamens in einzelnen Kulturen stark voneinander abweichen kann. Als Beispiel sei hier die Schreibung kyrillischer Namen erwähnt, die in den einzelnen nationalsprachigen Subsystemen der lateinischen Schrift sehr unterschiedlich aussehen kann. Dies ist streng genommen kein typographisches Phänomen, sondern ganz allgemein ein graphisches; da heutzutage aber so gut wie jedes Schreiben für die Öffentlichkeit in typographischer Form erfolgt, sei es hier mit behandelt.

Das Übersetzungsproblem besteht in diesem Fall darin, daß für diese Sprachen unterschiedliche Transkriptions- bzw. Transliterationsprinzipien gelten und somit Namen u. a. Realien in unterschiedlicher Form auftauchen, wie sich am Beispiel des ehemaligen sowjetischen Politikers **Хрущёв** zeigen läßt (Abb. 83); dies gilt sogar für nah verwandte Sprachen wie das Schwedische und das Dänische. Bei Übersetzungen aus einer dieser Sprachen in eine andere, muß diesem Umstand Rechnung getragen werden. Das gleiche Problem tritt auch bei antiken Namen auf (vgl. Itkonen-Kaila 1985, 18f).

Original:

Kyrillisch

Хрущёв

Transkriptionen:

Deutsch

Chruschtschow

Englisch

Khrushchev

Französisch

Khrouchtchev

Spanisch

Jruschev

Schwedisch

Chrusjtjov

Dänisch

Khrusjtjov

Finnisch

Hruštšev

Abb. 83: Ein Beispiel für sprachspezifische Transkriptionen

Ein weiterer Punkt, der sich hier anführen läßt, ist die Aufführung von Namen der Ausgangskultur im zielkulturellen Text, z. B. in Urkunden. Da es sich um fremdsprachige Elemente handelt, muß das graphische Erscheinungsbild eindeutig sein, d. h. daß hier keine Schriften verwendet werden dürfen, deren periphere graphische Merkmale eine eindeutige Lesart der betreffenden Textelemente verhindern, indem z. B. das T als J oder das J als S gelesen werden kann, wie das bei manchen Schreibschriften der Fall ist (→ Kapitel 4.3.4, Bsp. 5).

9.2.4 Sprachspezifische Graphie in nationalen Alphabeten der lateinischen Schrift

Auch innerhalb der lateinischen Druckschriften finden sich durch nationalsprachliche Graphematik Problemquellen. Wer erinnert sich nicht an die Schwierigkeiten, die Fernseh- und Radiosprecher mit dem Namen des polnischen Gewerkschaftsaktivisten und späteren Präsidenten Walesa hatten, weil das polnische »ł«, das im Zeichensatz der deutschen Version der lateinischen Schrift nicht vorhanden ist, einen bilabialen [w]-Laut repräsentiert. Das lateinische Basisalphabet mit seinen 21 Buchstaben (vgl. Jensen 1969, 512) reicht bei weitem nicht aus, die vielen Nationalsprachen Europas phonetisch wiederzugeben, geschweige denn „exotischere“ Sprachen wie z. B. das Vietnamesische (Abb. 84¹³), die sich der lateinischen Schrift als Kommunikationsmedium bedienen.

Einen interessanten Einblick in diese Problematik gibt uns ein anonymes isländisches Gelehrter, der in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Kontext der einsetzenden Alphabetisierung Überlegungen anstellte, wie das Isländische phonetisch möglichst genau geschrieben werden sollte:

[D]a das Schreiben und Lesen, das jetzt auch hier zu Lande eingebürgert ist, von Gesetzen und Stammbäumen oder geistlicher Übersetzungsliteratur oder jener scharfsinnigen Geschichtswerke, die Ari, Thorgils Sohn, mit feinem Verstand zu Pergament gebracht hat, bequemer werden muß: so habe ich für uns Isländer ein Alphabet entworfen, einerseits aus allen den lateinischen Buchstaben, welche mir unserer Sprache gut angemessen zu sein schienen, indem sie ihre Laute richtig wiedergeben, andererseits aus solchen andern Buchstaben, welche mir außerdem nötig zu sein schienen, während solche weggeblieben sind, die unserm Lautsystem nicht entsprechen. (Der grammatische Traktat 1966, 334f)

Seine Beobachtungen der altisländischen Phonetik demonstriert er in der Anwendung von Minimalpaaren. Unter Berücksichtigung sowohl der Klangfarbe (offen/geschlossen, nasal) als auch der Kürze bzw. Länge stellt er ein Inventar von 36 Vokalzeichen und 28 Konsonantzeichen, also insgesamt 64 Graphemen, auf. Zwar hat sich dieses System in der Praxis nicht durchsetzen können (abgesehen vom Prinzip, lange Vokale durch Akzent zu markieren), doch verwenden die Isländer heute noch einige in der lateinischen Schrift ursprünglich nicht beheimatete Buchstaben wie ð/Ð und þ/Þ, die es ursprünglich auch in der angelsächsischen Minuskelschrift gab (vgl. Bischof 2004, 125f).

Auch für die meisten anderen Sprachen ist das phonetische Prinzip „ein Phonem – ein Buchstabe“ in der lateinischen Schrift nur mehr oder weniger konsequent verwirklicht. Am genauesten ist die Graphem-Phonem-Korrespondenz in einer so jungen Schriftsprache wie dem Finnischen, das ein „phonologisch flaches“ Schriftsystem (vgl. Glück 1993, 231) repräsentiert. Weniger genau ist sie es im Deutschen und am wenigsten im Französischen und Englischen. Was das Deutsche und das Finnische betrifft, so zeigt sich der stärkste Unterschied bei der Kennzeichnung von Längen bzw. Kürzen. Die Verdopplung des Graphs bedeutet im Finnischen stets einen langen Laut, im Deutschen dagegen einen kurzen. Damit bilden die unterschiedlichen graphematischen Prinzipien der einzelnen Sprachen und das Vorkommen sprachspezifischer Grapheme in einem Text ein Übersetzungsproblem eigener Art, das besonders bei schriftlichen Texten, die später gesprochen werden sollen, ins Gewicht fällt.

Sieht man sich das Zeicheninventar der lateinischen Schrift in den unterschiedlichen Sprachkulturen an, so finden sich einerseits sprachspezifische Grapheme innerhalb eines Alphabets zur Abbildung sprachspezifischer Laute (Phoneme) und andererseits (sprach-)kulturspezifische Zeichen als Allographe innerhalb eines Alphabets zur Wiedergabe von Phonemen. Daher stellt die Graphematik vieler Nationalsprachen, die die lateinische Schrift als Kommunikationsmittel nutzen, beim Übersetzen mehr Probleme dar, als in der Regel bewußt wahrgenommen wird. Aktuell wird diese Problematik bei Übertragung textueller Einheiten wie Namen, Produktbenennungen, Markenbezeichnungen etc. von einer Sprache in die andere. Nicht nur, daß bestimmte Buchstaben in verschiedenen Sprachen unterschiedliche Lautwerte/Phoneme repräsentieren, auch sprachspezifische Modifikationen lateinischer Buchstabenformen und die Erweiterung des lateinischen Buchstabeninventars mit sprachspezifischen Zeichen führen u. U. zu Kommunikationsstörungen. Insgesamt handelt es sich um ein wenig bewußt wahrgenommenes und dementsprechend kaum untersuchtes Phänomen. Bei genauerem Hinsehen lassen sich die folgenden Fälle unterscheiden:

LS935

Vietnamese

À Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ø Ù Ú Û Ü Ý Þ ß à á â ã ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö ø ù ú û
 u ABCDEFGHIJKLMNOPQR

Abb. 84: Erweiterung des lateinischen Basialphabets – Der Zeichensatz für Vietnamesisch (Quelle: FontShop International 1991)

1. Identischer Zeichenkörper – unterschiedliche Lautung/Phoneme, z. B. o = dt. [o] vs. norw. [u].
2. Ein Phonem – verschiedene Graphe, z. B. [o:] = dt. oo, schwed./norw. å
3. Unterschiedliche Graphkombinationen für ein Phonem, z. B. /i :/ = dt. ie oder ih und finn. ii.
4. Sprachspezifische Erweiterung lateinischer Grundzeichen (dän./norw. ø, schwed./dän./norw. å/Å, poln. ł, span. ñ etc.).
5. Sprachspezifische Modifikationen bzw. Zusatzzeichen (isl. þ, ð).

Solche Graphe bzw. Allographe stellen u. U. Probleme bei der Rezeption eines Textes dar und können daher nicht automatisch und kommentarlos in den ZT übernommen werden, denn es besteht die Gefahr, daß die entsprechenden Graphe mißdeutet werden; z. B. indem das skandinavische „å“ als „ä“ gelesen wird und so aus der südschwedischen Landschaft Småland ein „Småland“ wird.

Eine der wenigen Ausnahmen, in denen fremde Namen graphisch der eigenen Sprache angeglichen werden, dürfte das Lettische darstellen. Hier ist es die Regel, nicht nur die Kennzeichnung des Maskulinums bzw. des Femininums anzufügen, sondern den gesamten Namen der lettischen Graphematik anzupassen (vgl. Zandersone 2004, 89–94):

Bsp. 38	FI	Sirikka Hämäläinen	LV	Sirka Hemeleinena
	EN	David H. A. Hannay	LV	Deivids H. A. Henijs
	FR	André Burgeois	LV	Andrē Buržuā
	DE	Hans Otto Bräutigam	LV	Hanss-Oto Broitigāms

Das extreme Gegenstück erlebte ich anlässlich einer Gastdozentur in Griechenland im Frühjahr 2005: Bei Buchtiteln und Konzertankündigungen waren die Namen der Verfasser und Komponisten in lateinischer Schrift wiedergegeben, während der übrige, griechische Text sich selbstverständlich der griechischen Schrift bediente.

Ein anderes Problem tritt bei der Herstellung des zielkulturellen Publikats in der Ausgangskultur auf, wenn in der Druckerei die Regeln für die Verwendung zielkultureller typographischer Zeichen nicht bekannt sind bzw. die entsprechenden Zeichen im Zeichensatz der Druckerei nicht vorhanden sind (was im Computersatz freilich immer seltener der Fall ist). So finden sich im Korpus der in Finnland hergestellten deutschsprachigen Reiseprospekte immerhin 7 Fälle, in denen das deutsche ß als Großbuchstabe auftritt (Abb. 85), ein eindeutiger Verstoß gegen die Regeln (vgl. Duden 2000, 1113, Forssman/de Jong 2002, 63), der bei Qualitätssatz für repräsentative Drucksachen nicht vorkommen dürfte.

Lösungsmöglichkeiten für das Problem sprachspezifischer Zeichen hängen vom konkreten Fall ab; oft mag die Beibehaltung (sofern das Zeichen in seiner Originalität erkannt wird) mit Aussprachehinweisen eine tragbare Lösung sein. Bei Texten, die gesprochen werden sollen (z. B. Filmsynchronisationen) empfiehlt sich u. U. eine möglichst genaue, sprechbare Schreibung.

Auf einen weiteren Fall sei hier noch aufmerksam gemacht:¹⁴ Die niederländische Ligatur IJ/ij (= ei), entstanden aus ii zur Unterscheidung von u und n, wird im Niederländischen in Initialfunktion in beiden Teilen großgeschrieben (IJsselmeer). Im Deutschen dagegen wird IJ/ij nicht als Ligatur behandelt, was zur Folge hat, daß niederländische Namen und Begriffe, die mit IJ beginnen, mit Ij geschrieben werden wie z. B. „Ijsselmeer“ (Duden 2000, 490).

9.3 Kulturspezifische Anwendung typographischer Zeichen

Der Problembereich der kulturspezifischen Anwendung typographischer Zeichen umfaßt Zeichen bzw. Graphie, die international zum Zeichensatz typographischer Schriften bzw. der Computerfonts gehören, in einzelnen Kulturen aber unterschiedlich eingesetzt und/oder mit divergenter Bedeutung versehen werden. Darunter fallen vor allem die sogenannten Interpunktionen (→ Kap. 4.4.6), die zwar im allgemeinen als Universalien gesehen und verwendet werden, bei denen



Abb. 85
»B« als Großbuchstabe (RFD-22)

es aber bei genauerem Hinsehen erhebliche kultur- bzw. sprachspezifische Differenzen gibt. Dies betrifft zum einen ihre Verwendung als Alternative zu lexikalischen Einheiten und zur typographischen Markierung suprasegmentaler und anderer tektonischer Textfunktionen. Zum anderen ist davon die sprachspezifisch u. U. unterschiedliche Frequenz im Gebrauch bestimmter Zeichen betroffen (vgl. Markstein 2000). Des Weiteren läßt sich hier die unterschiedliche Verwendung des Leerraums (Spatiums) zur Gliederung von Komposita und Nummern etc. anführen. Insgesamt ist damit also größtenteils der Bereich „Orthotypographie“ angesprochen (vgl. Willberg/Forssman 1997, 219ff), dessen Funktion es ist, die optimale Lesbarkeit des Textes und das unbehinderte Verstehen des Inhaltes zu sichern. Es ist häufig dieser typographische Teilbereich, der in translatorischen Kreisen am ehesten unter dem Stichwort „Typographie“ bekannt zu sein scheint:

Punctuation is one area where different countries have different conventions for historic reasons. While Americans (and many Latin-American countries) use the *curly* quotation marks "...", the French use *guillemets* («...») with a *fine space* equal to about the width of the letter "i" after the opening and before the closing guillemets. Italians, Spaniards (but not Latin Americans), Portuguese (but not Brazilians), Russians, and Swiss also use *guillemets*, but without the extra space. Germans use „...“ or inverted guillemets (»...«), and Swedes use "...". In many countries the *m-dash* (—), rather than quotation marks, is used to mark dialogs; the spacing between the m-dash (or n-dash) and the text before and after it also varies from one country to another. The period or comma are, as a rule, placed after the quotation marks in most countries outside the U.S. The French use extra fine spaces before colons, semicolons, exclamation points, and question marks. The use of inch marks for quotation marks, foot marks for apostrophes, or hyphens for m-dashes is poor typography in any language; so is double spacing after a period. (Bokor 1998/2000)

Schließlich gehören in dieses Kapitel noch jene Fälle, in denen eine spezifische Schrift oder ein Schrifttypus durch periphere graphische Merkmale in einem bestimmten Kontext kulturspezifische Assoziationen hervorruft, damit dem Text eine nonverbale Informationsebene hinzufügt und so zu einem primären Zeichen wird. Akut werden diese Probleme in der Regel dann, wenn das zielkulturelle Publikum in der Ausgangskultur visualisiert wird oder wenn unbewußt beim Übersetzen – z. B. durch das Überschreiben der layoutformatierten AT-Datei – die typographischen Konventionen des AT in den ZT übernommen werden.

9.3.1 Kulturspezifische Bedeutung und Funktion typographischer Einzelzeichen

Einzelnen typographischen Zeichen – meist handelt es sich um Interpunktionen – kann abgesehen davon, daß sie schon innerhalb ihres Schriftsystems „polysem“ sind (→ Kap. 4.6), in den verschiedenen nationalsprachigen Schriften kontextabhängig und auf verschiedenen Sprachebenen eine unterschiedliche Bedeutung oder Funktion zukommen. So wird z. B. die Funktion *Auslassung im Wortinnern*

im Deutschen durch einen Apostroph gekennzeichnet (vgl. Duden 1996, 24). Das Finnische dagegen verwendet neben dem Gedankenstrich als Auslassungszeichen in manchen Fällen – veraltend – den Doppelpunkt (vgl. Itkonen 2000, 20):

Bsp. 39	de	D'dorf	=	Düsseldorf
	fi	T:mi	=	Toiminimi (dt.: Firmenname)

Ein gutes Beispiel für Polysemie eines (typo)graphischen Zeichens ist der Halbgeviertstrich »–«, engl. *en-dash*, oft nicht korrekt einfach als *Gedankenstrich* bezeichnet (vgl. hierzu Duden 2000, 40f, 94 u. 102 sowie Maamies 1998, 40–43). Auf lexikalischer Ebene hat er mehrere Bedeutungen: Zusammen mit Zwischenraum bedeutet er z. B. in Sportberichten *gegen*. Für *bis* wird er ohne Zwischenraum gesetzt. Allerdings gibt es Beschränkungen: So darf der Bis-Strich nicht mit anderen Strichen zusammentreffen (Bsp.: nicht *vier- – fünfmal*, sondern *vier- bis fünfmal*). Auch am Zeilenanfang und Zeilenende soll statt des Strichs das Wort *bis* gesetzt werden. Textsortenspezifisch (in technischen und naturwissenschaftlichen Texten) werden im Finnischen anstelle des Halbgeviertstrichs in der Bedeutung „bis“ drei Punkte gesetzt (Bsp. *Lämpötila on –2...+2 °C* – vgl. Maamies 1998, 33). Weiter findet der Halbgeviertstrich ohne Zwischenraum im Deutschen wie im Finnischen als *Streckenstrich* Verwendung. Als paralinguistisches Zeichen dient er, zusammen mit Zwischenräumen, im Deutschen und in vielen anderen Sprachen als Gedankenstrich. In den skandinavischen Sprachen, im Russischen, im Finnischen und im Englischen ist er, im allgemeinen zusammen mit Absatzbeginn, als „Replikenstrich“ eine Alternative zur graphischen Markierung von direkter Rede (vgl. Maamies 1998, 44f sowie Bokor 1998).¹⁵ Innerhalb von Fließtext dient er auch im Deutschen als Markierung des Sprecherwechsels in Dialogen; vgl. Duden 2000, 40). Schließlich zeigt der Halbgeviertstrich noch bei Währungseinheiten anstelle der Nullen hinter dem Komma glatte Beträge an. Bei untereinandergestellten Aufzählungen fungiert er als Aufzählungs- oder „Spiegelstrich“;¹⁶ im Amerikanischen dagegen wird dafür in der Regel ein kräftiger Punkt (*bullet*) verwendet (vgl. Schmitt 1999a, 180f), der sich durch DTP-Software zunehmend auch im europäischen Raum ausbreitet. Im Finnischen (und anderen Sprachen?) dient der Gedankenstrich – auch verdoppelt – in vielen Fällen als Auslassungszeichen (Itkonen 2000, 22), in denen im Deutschen die *Auslassungspunkte* »...« verwendet werden (Duden 1996, 907). Letztere können textsortenspezifisch, besonders in belletristischer Literatur (Maamies 1998, 32f), auch im Finnischen auftreten.

Auch in der Verwendung des Punkts zeigt sich ein Fall von Kulturspezifität: Bei römischen Zahlen, die als Ordnungszahl verwendet werden, steht im Deutschen ein Punkt (Duden 2000, 81), während z. B. im Finnischen kein Punkt folgt (Itkonen 2000, 37):

Bsp. 40	de	Erich XIV.
	fi	Eerik XIV

Typisch für das Finnische ist, daß bei Verwendung von Ziffern als Zahlwörter im Fließtext die Deklinationsendungen mit einem Doppelpunkt angehängt werden (Maamies 1998, 8ff), während im Deutschen die Kasusform (bei anderen Teilen der Nominalphrase) nicht markiert wird:

Bsp. 41	de	5.	= der fünfte	5.	= des/dem/den fünften
	fi	5:s	= viide-s	5:nnen	= viide-nnen

Sprachspezifisch ist in gewissem Umfang auch die Gliederung von Nummern. Finnische Telefonnummern werden in der Regel in Dreier- oder Vierergruppen gegliedert, wenn es der Merkbarkeit dient, können auch Zweiergruppen gebildet werden (Maamies 1998, 19). Für das Deutsche bestehen dagegen strikte Regeln: Von rechts beginnend werden Zweiergruppen gebildet. Dabei kann es durchaus vorkommen, daß die erste Ziffer allein steht. Nur in der Schweiz werden bei siebenstelligen Telefonnummern die ersten drei in eine Gruppe zusammengefaßt (Duden 1996, 68). Als Gliederungselement dient dabei nicht der normale (bei Blocksatz *variable*) Wortzwischenraum, sondern der kleinere *Festabstand* im Wert eines Achtelgevierts (Siemoneit 1989, 251).

Bsp. 42	de	Tel. 23 45 67
	fi	Puh. 234 567

Komposita werden im Deutschen bekanntlich ohne Bindestrich geschrieben (Duden 1996, 27). Ausnahmen sind nach der *amtlichen Regelung der deutschen Rechtschreibung* z. B. Begriffe, die aus einem Grundwort und einem mehrteiligen Namen bestehen (Duden 1996, 882). In diesem Fall werden gewöhnlich alle Bestandteile mit Bindestrichen verbunden.¹⁷ Im Finnischen bleiben dagegen die Namenteile unverbunden und das Grundwort wird nach einem normalen Wortzwischenraum mit einem Bindestrich angehängt (Bsp. 42; vgl. Skog-Södersved 1993, 128, Anm. 9). Übernimmt man die finnische Darstellungsart bei einer Übersetzung, so leidet die Lesbarkeit des Textes, da die z. T. graphisch sehr ungewohnten Wortbilder ohne vorausgehende deutsche Gattungsbezeichnung für unnötige Regressionsakkaden und somit Stockungen im Lesevorgang sorgen.

Bsp. 43 de Johannes-Gutenberg-Gymnasium
 fi Alvar Aalto -museo

Auch der Bindestrich innerhalb von „normalen“ Komposita wird in beiden Schreibkulturen unterschiedlich verwendet: Im Deutschen dient er erstens dazu, bei komplexen Komposita die Fuge zwischen den Hauptelementen sichtbar zu machen (Bsp. *Quecksilberdampf-Lampe*); zweitens kann damit eine aktuelle, nicht lexikalisierte Wortbedeutung bzw. Hervorhebung eines Teils des Kompositums angezeigt werden (Bsp. *Hoch-Zeit* vs. *Hochzeit*), und drittens kann fakultativ damit das Zusammentreffen von drei gleichen Buchstaben vermieden werden (Bsp. *Kaffee-Ersatz*).¹⁸ Im Finnischen dagegen dient der Bindestrich innerhalb eines Kompositums bei gleichen Vokalen zur Verdeutlichung der Fuge und Kennzeichnung, daß es sich nicht um einen langen Vokal handelt (Bsp. *linja-autoasema*, dt. *Omnibusbahnhof*).¹⁹ Es gibt im Finnischen sogar Fälle, in denen innerhalb eines Kompositums sowohl Halbgeviert-/Gedankenstrich als auch Bindestrich eingesetzt werden: Es handelt sich hier um mehrgliedrige Zusammensetzungen, bei denen zwei parallele Elemente als Bestimmungswort durch den Halbgeviertstrich miteinander verbunden werden und das Grundwort mit dem Bindestrich angehängt wird (Bsp. 44 aus: Itkonen 2000, 22).

Bsp. 44 Suomi–Venäjä-seura [Finnland-Rußland-Gesellschaft]

Eine relativ neue Erscheinung ist international das Auftreten von Versalbuchstaben bei Komposita als Markierung des Beginn des Grundworts. Obwohl in der amtlichen Rechtschreibung nicht zugelassen, erfreut sich diese Darstellungsart seit Einführung des Computers besonders im kommerziellen Bereich großer Beliebtheit. Die Deutsche Bahn AG verwendet u. a. *InterCityExpress*, *EuroCity*, *InterCity*, *InterRegio*, *CityNightLine*, *EuroNight*, *BahnCard*, *NetzCard*, *TwenTicket*, *RailPlus*. Doch kommen auch Mischformen vor: *DB AutoZug*, *DB ShowTrain*, *DB NachtZug*, *ScanRail-Pass*, *BahnCard-Ermäßigung*, *KurierGepäck-Service*, *ICE-Bord- und ZugRestaurant*.²⁰ Offensichtlich gehören Bildungen dieser Art zur Corporate Identity bzw. zum Corporate Design des Konzerns und sollen zusammen mit der hohen Frequenz englischer Elemente dem Unternehmen ein modernes, dynamisches Gesicht geben.

Als weiteres Beispiel sei hier noch die *Unterführung* erwähnt, die sogar im deutschen Sprachraum unterschiedlich gehandhabt wird. Während in Deutschland dafür das etwas höhergestellte Anführungszeichen (») genommen wird (vgl. auch Gulbins/Kahrman 1993, 271), benutzt man in der Schweiz für den gleichen Zweck „das schließende Anführungszeichen der Schweizer Form (»)“ (Duden 1996, 72). Es gilt dabei der Grundsatz, daß bei Unterführung mehrerer nebeneinanderstehender Wörter für jedes Wort ein eigenes Unterführungszeichen mitten unter das betreffende Wort gesetzt wird (ibid.). In Finnland

dagegen setzt man das hochgestellte Anführungszeichen (”) unter den Anfang des unterführten Wortes (vgl. Maamies 1998, 46). Handschriftlich verwendet man auch die Zeichengruppe – für ein Wort oder eine Wortgruppe.

9.3.2 Kulturspezifisch tektonisch verwendeter Interpunktionen

Mit am häufigsten beachtet ist in translatologischer Literatur die kulturspezifische Verwendung jener Interpunktionen, die tektonische Textfunktionen (kommunikative Einzelhandlungen, „Sprechakte“, Sprecherwechsel etc.) visualisieren. Zuweilen entsteht fast der Eindruck, die Autoren betrachteten solche Fälle als typographische Kulturspezifika per se.

Zwei Aspekte sind hier voneinander zu trennen: Zum einen die in den einzelnen nationalsprachigen Schriften unterschiedliche *Bedeutung* bzw. Verwendung des betreffenden Zeichens und zum andern die kulturspezifische *Frequenz* eines Zeichens im Text. So kann z. B. in finnischer, norwegischer, schwedischer und russischer Literatur, in Zeitungen etc. anstelle der im Deutschen üblichen Markierung der direkten Rede durch Anführungszeichen diese durch einen Absatzbeginn (Alinea) und dem sog. „Replikenstrich“ gekennzeichnet werden (s. o.). Die im Russischen gegenüber dem Deutschen wesentlich häufigere Frequenz von Ausrufezeichen wird bei der Übersetzung reduziert (Markstein 2000). Auch die in russischen literarischen Texten häufiger und in anderer Bedeutung als im Deutschen auftretenden Gedankenstriche stellen ein (typo-)graphisches Übersetzungsproblem dar, das in Übersetzerkreisen durchaus bekannt ist: „Beim Übersetzen müssen sie hinterfragt werden und wenn nötig z. B. durch Auslassungspunkte oder sogar lexikalisch ersetzt werden“ (Markstein 2000).

Für die Probleme, die – abgesehen von der sprachkulturspezifischen Ausformung (vgl. Bsp. 45) – Anführungszeichen beim Übersetzen verursachen können, gibt Snell-Hornby ein gutes Beispiel: Wo im englischsprachigen Text Anführungszeichen lediglich zur Kennzeichnung eines deutschen Wortes verwendet werden, entsteht bei Übernahme der Zeichen in die deutsche Übersetzung eine unbeabsichtigte Aussage, da die Leser diese Zeichen als Kennzeichnung einer distanzierten Haltung oder Ironisierung interpretieren (vgl. 2001, 161).

Bsp. 45 Sprachkulturspezifische Anführungszeichen (Beispiele; vgl. Kap. 4.4.6)

	Gänsefüßchen	Guillemets
en	“XXXXXXXXX”	
de (DE)	„XXXXXXXXX“	»XXXXXXXXX«
de (CH)	„XXXXXXXXX“	« XXXXXXXXXXX »
fr		« XXXXXXXXXXX »
fi	”XXXXXXXXX”	»XXXXXXXXX»

Auch auf die bedeutungstragende Rolle von Leerräumen ist zu achten. So gibt Hannula ein Beispiel aus einem literarischen Werk, in dem ca. zwei Cicero breite Leerräume innerhalb von Textzeilen auftreten, die bei einem Telefongespräch die Redephasen des „unsichtbaren“ Gesprächspartners und somit „silence“ (1999, 100) repräsentieren sollen. Allerdings handelt es sich in dem zitierten Fall nicht um konventionalisierten Gebrauch von Leerraum und damit nicht um eine typographische Norm, sondern um eine autorenspezifische, okkasionelle Lösung.

9.3.3 Kulturspezifische Distribution von Allographen

Für einige Zeichen, die als stellungsbedingte Allographe aufgefaßt werden können, gelten besondere Distributionsregeln. Bekannt ist die Opposition von »ss« und »ß« im Deutschen (→ Kap. 4.4.1), die sich nach der neuen Rechtschreibung darauf beschränkt, daß »ß« für den stimmlosen s-Laut nach langem Vokal oder Diphthong steht, wenn im Wortstamm kein weiterer Konsonant folgt (vgl. Duden 1996, 58). In diesem Zusammenhang muß daran erinnert werden, daß das »ß« in deutschen Texten – abgesehen von den aufgeführten Ausnahmen – nicht als Großbuchstabe im Versalsatz verwendet werden darf (ibid.). Texte, die dies dennoch tun, wie z. B. RFD-22, vermitteln einen laientypographischen Eindruck und können nicht den Status einer Qualitätsdrucksache und den damit verbundenen Repräsentationswert in Anspruch nehmen.

Ein zweites Beispiel ist die Opposition von langem »ſ« und rundem »ſ« (»Schluß-ſ«) bei Frakturschriften,²¹ die allerdings immer weniger beachtet zu werden scheint, was dadurch unterstützt wird, daß heute im Computer in der Regel nur das runde Schluß-s zur Verfügung steht. Diese Tendenz, die ihr Pendant in der Antiqua hatte, stammt freilich schon aus der Vor-Computerära und muß als logische Fortsetzung einer jahrhundertealten Entwicklung gesehen werden (→ Kap. 4.1.4). Das nach der Neuregelung auftretende Doppel-s am Wortende soll „aus ästhetischen Gründen“ als **ſſ** gesetzt werden (Duden 2000, 101; Bsp. 46).

Bsp. 46 Langes und rundes s sowie ß in Fraktur und Antiqua nach alter (oben) und neuer (unten) Rechtschreibung

daß die Schlußszene
daß die Schlußszene

daß die Schlußszene
dass die Schlussszene

Im Finnischen gelten z.T. andere Regeln. Während im Deutschen von der Hauptregel, das lange »ſ« stehe stets im Anlaut einer Silbe (Duden 1996, 70), beim Zusammentreffen zweier »s« im Wortinnern eine Ausnahme gemacht und

»fj« gesetzt wird, verfährt man im finnischen Fraktursatz streng nach der Regel, das lange »f« habe stets am Silbenanfang zu stehen. Das hat zur Folge, daß in Suffixen wie -ssa/-ssä beide Allographe vorkommen: -**ssa**/**ssä** (Abb. 86, ①).

Als Allographe können interkulturell auch die beiden unterschiedlich langen Gedankenstriche gelten: In der deutschen (und europäischen) Typographie wird die Verwendung des Halbgeviertstriches mit vorausgehendem und folgendem Leerraum (Wortabstand) empfohlen (Duden 1996, 68), während in amerikanischen Texten oft der Geviertstrich steht, der ohne Wortabstand eingefügt wird.



Abb. 86: Verwendung von langem f und Schluß-ß in Deutschen und Finnischen: oben jeweils die kulturspezifisch korrekte Anwendung (SFF-09 links, SDD-21 rechts), unten die »moderne« vereinfachte Anwendung (SFF-10 oben, SDD-22 unten)

Bsp. 47 Der Gedankenstrich in Mark Twains *A Connecticut Yankee* (Twain 1984, 323) und in der deutschen Übersetzung (Twain 1985, 342)

and leave unhonored the creators of this world—after
God—Gutenberg, Watt ...

und sah auch, wie die Schöpfer dieser Welt – nach Gott – leer
ausgingen: Gutenberg, Watt ...

Die in England gedruckten Penguin-Ausgaben verwenden bei amerikanischer Literatur den in der europäischen Typographie etablierten Halbgeviertstrich mit Wortzwischenräumen.

9.3.4 Figurensatz (Versalien und Gemeine)

Wie die Untersuchung in Kap. 8 gezeigt hat, kann kulturspezifisch eine Tendenz zum häufigeren Gebrauch von Versalien vorkommen. Dies meint auch Schmitt zumindest für den technischen Bereich feststellen zu können: „Großschreibung ist im Englischen generell und im Amerikanischen speziell signifikant häufiger als im Deutschen, wo man andere Hervorhebungen bevorzugt.“ (1999a, 179) Der Grund hierfür wird wohl in erster Linie in der unterschiedlichen „Schreibtradition“ liegen. Denn es darf zum einen nicht vergessen werden, daß DTP gerade im amerikanischen Raum entstanden ist, und daß außerdem derartige Dokumente häufig von typographischen Laien erstellt und gestaltet werden, die ihre von der Schreibmaschine stammenden Schreibgewohnheiten im neuen Medium beibehalten haben. Da Versalien im Gegensatz zur Kleinschreibung bzw. zur gemischten Verwendung von Groß- und Kleinbuchstaben keine typische Wortsilhouette ergeben, sind sie lesephysiologisch gesehen für größere Textmengen ungeeignet (→ Kap. 5.5.1.2). Dies ist in Fachkreisen seit langem bekannt und gilt prinzipiell für alle Sprachen.

Beim Übersetzen ins Deutsche bedeuten Ausgangstextelemente in Versalien insofern kein Problem, als durch die deutsche Konvention u. U. der für anfallende längere Übersetzungslösungen benötigte Raum gewonnen wird (vgl. auch Schmitt 1999a, 312). In der anderen Richtung sollte in diesem Fall anstelle einer unreflektierten Übernahme zielkultureller Konventionen (d. h. Umsetzung in Versalien) durchaus mit dem Hinweis auf die bessere Lesbarkeit und die Möglichkeiten anderer typographischer Darstellungsmittel (größerer Schriftgrad, anderer Schriftschnitt, Auszeichnungsschriften) argumentiert werden.

9.3.5 Schriftcharakter: textsortenspezifische Frequenz und kulturspezifischer Anmutungswert

Bei aller Tendenz der softwarebedingten Internationalisierung im Gebrauch typographischer Schriften sind auch bei gängigen Druckschriften – möglicherweise textsortenspezifisch – kulturspezifische Präferenzen durchaus vorhanden:

Neue Technologien haben neue Anforderungen an unsere Schriften gebracht. Dazu kommen ästhetische Erwartungen, die weitgehend von unseren Lese- und Sehgewohnheiten geprägt und deshalb auch von Kulturkreis zu Kulturkreis verschieden sind. (Spiekermann 1993, 62)

So meint Schmitt, für technische Texte im englischen Kulturraum die Neigung zur Antiqua und im deutschen die zur Grotesk feststellen zu können (vgl. 1999a, 179). Dies rechtfertigt freilich nicht unbedingt einen Wechsel der Schriftart, da die Lesbarkeit von Schriften beider Schriftklassen im Einzelfall extrem voneinander abweichen kann: jüngere Groteskschriften besitzen gegenüber klassizistischen Antiquaschriften eine wesentlich bessere Lesbarkeit.

Für deutsch-finnische Reiseprospekte gelten ähnliche Beobachtungen: Auch hier zeigt sich eine Bevorzugung von Renaissance- und Barockantiqua, während im deutschen und schweizerischen Kulturraum häufiger Groteskschriften zum Einsatz kommen.

Eine besondere Rolle spielt die Schriftart bei Comics im deutschen Kulturraum. Viele werden in zwei Varianten herausgegeben: einmal als Heft in flexiblem Umschlag, die Texte mit typographischer Schrift wiedergegeben, zum anderen als Album mit festem Einband. In letzterem sind die Textelemente in (fotomechanisch wiedergegebener) Handschrift „gesetzt“. Diese dient also gewissermaßen als Qualitätsmerkmal, während die typographische Schrift (z. B. in den Asterix-Heften – abgesehen von den genügsam bekannten „Spielereien“ mit Gotisch und Fraktur – eine ältere Grotesk) das billigere Massenprodukt kennzeichnet. Im Gegensatz hierzu sind die älteren finnischen Comic-Hefte und -alben sowie die Comicstrips in den Zeitungen fast ausschließlich handschriftlich getextet; in zunehmendem Maße werden dafür heute pseudohandschriftliche Digitalfonts eingesetzt, die je nach Bedarf in Größe und Ausdruck elektronisch manipuliert werden können.

Ein wichtiger Punkt ist die kulturspezifisch unterschiedliche assoziative Bewertung peripherer graphischer Merkmale von Schriften. Es finden sich Schriften, für die so etwas wie „nationale Assoziationen“ bestehen (vgl. Swann 1991, 55ff). Für den deutschsprachigen Kulturraum am wichtigsten sind die gebrochenen Schriften, insbesondere die Fraktur, da zwischen dem nicht-deutschen Ausland und dem deutschen Kulturraum gravierende Unterschiede in der assoziativen Bewertung bestehen, sobald sich der Text mit der Thematik „deutsch, Deutschland“ u. ä. beschäftigt. Wie Abb. 29 u. 30 (→ Kap. 4.3.8)

zeigen, hat sich im deutschen Kulturraum – was den Anmutungswert gebrochener Schriften angeht – eine Bedeutungsverengung ergeben. Die Verbindung des in diesen Schriftarten visualisierten Textes mit dem Themenbereich „deutsch, Deutsche, Deutschland“ läßt je nach Kontext über das Visuelle die Zusatzbedeutung „Nazi, Neonazi, Nazi Herrschaft, Nazideutschland etc.“ in den Text einfließen. Im Gegensatz dazu werden gebrochene Schriften aufgrund der langen Schrifttradition im außerdeutschen Kulturraum lediglich mit „typisch deutsch, Deutschland“ verbunden (vgl. Brusila 2002, 85), wie das finnische Beispiel in Abb. 28, Kap. 4 beweist. Ähnliches gilt für die Unziale in Bsp. 48 und Abb. 87, die vor allem in Irland selbst als typisch irisch bzw. keltisch gilt und die Verwendung von altslawischen Lettern in Rußland und Serbien (vgl. Schopp 2002a).

Sowohl für die Fraktur wie die Unziale gilt, daß sie ursprünglich als nationalsprachliche Schriften dienten (s. o.), dann aber in der eigenen Kultur als Symbol der Nation aufgefaßt wurden, was schließlich von den Nachbarn bzw. Partnerkulturen übernommen und ausgeweitet wurde auf das respektive „Volkstum“ bzw. die respektive Kultur:

Bsp. 48 Schrift als Symbol

éire
 ÍRLAND
 vihreä saarí [finn.: die Grüne Insel]

Genaugenommen handelt es sich bei der historischen irischen Schrift um eine Halbunziale, eine Schrift also, bei der die Ausbildung zur Minuskelschrift schon recht weit fortgeschritten war, die vom 6. bis 10. Jahrhundert verwendet und von der *Irischen Minuskel* abgelöst wurde, die sich ihrerseits für gälische Texte bis in die Neuzeit halten konnte (vgl. Hochuli 1991, 27ff). Diese Schrift findet sich außer für gälisches Schrifttum vereinzelt auch heute auf Ladenschildern etc. In der Regel (und für englischsprachigen Text, für Beschriftungen, auch für Straßenschilder etc.) wird allerdings eine normalisierte Variante verwendet, die Merkmale einer Unzial-Schrift trägt. Eine Variante der Unzialschrift, die 1921 von dem Wiener Künstler Victor Hammer entworfene und von der Offenbacher Schriftgießerei Gebr. Klingspor 1925 als Druckschrift gegossene sog. *Hammer-schrift*, wurde von dem irischen Buchdrucker O Lochlainn 1932 in einem Artikel des Gutenberg-Jahrbuches als „Irish Uncial“ gepriesen (vgl. McGuinne 1995) und erfreut sich heute in Irland zusammen mit ähnlichen Schriften einer großen Beliebtheit, da sie gegenüber der echten irischen Schrift Merkmale beibehält, die

für charakteristisch irisch gehalten werden, und gleichzeitig als normalisiert, d. h. europäisiert gelten kann. Im Ausland wird sie als solche nur von Eingeweihten verstanden, ansonsten weckt sie Assoziationen wie „mittelalterlich, kunsthandwerklich, kalligraphisch“.²²

Schließlich finden sich vor allem im Bereich der Werbung und des Tourismus noch Fälle, in denen charakteristische Merkmale von Schriften anderer Schriftsysteme als periphere graphische Merkmale auf die lateinische Schrift übertragen werden, wie der hängende Typus der nepalesischen Schrift und der arabischen Schrift (→ Kap. 4.3.5, Abb. 25).

Der empirische Nachweis kulturspezifischer Anmutungswerte lässt sich durch Erstellung eines „Semantischen Differentials“²³ herausfinden (Abb. 88). Eine kleine Pilotuntersuchung in den Jahren 1989–91 mit Studenten der Übersetzerinstitute an den Universitäten Tampere und Heidelberg deutete z. B. für gebrochene Schriften unterschiedliche Werte an, ist jedoch noch nicht aussagekräftig genug (→ Anhang 1).

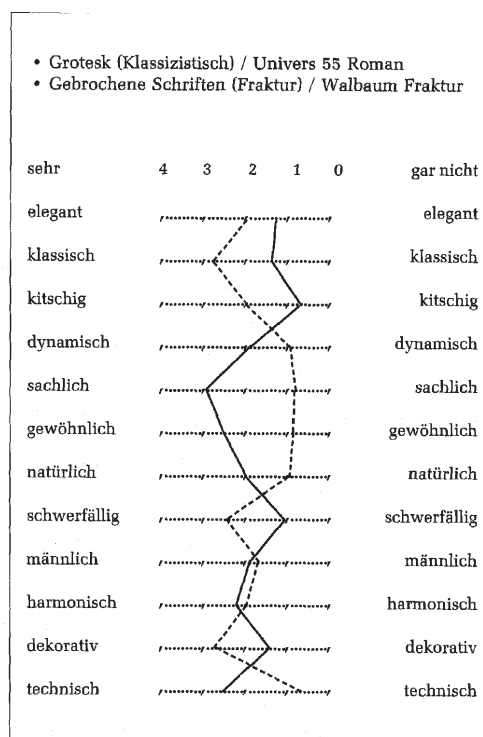
9.3.6 Hervorhebungsmittel

Bei der Hervorhebung ist zwischen (1) Hervorhebung von einzelnen Zeichen und Zeichengruppen im laufenden Text (*Auszeichnen*) und (2) Hervorhebung von Textteilen bzw. Teiltextrn innerhalb der Texthierarchie zu unterscheiden. Weiter ließe sich unterscheiden zwischen der traditionell-professionellen Hervorhebung und den heute immer häufiger anzutreffenden DTP-Hervorhebungen, die das Erbe und die Schreibgewohnheiten der Schreibmaschinenära erkennen lassen. Letzteres besteht in der Verwendung von Versalien und von Unterstreichungen.



Abb. 87: Beispiel für die Verwendung der Hammer-Unziale als »mittelalterliche« (links: STK-07) und als typisch „irische“ Schrift (rechts: STK-08)

Abb. 88:
Semantisches Differential zu den
Anmutungsqualitäten
von älterer Grotesk und Fraktur
(Quelle: Langen/Maurischat/Weber
1992, 417 – Abb. 302)



Inwieweit Hervorhebungsmittel, wie Schriftschnitt (z. B. kursiv, fett), Schriftart oder Linien zur Unterstreichung und als Abgrenzung bzw. Umrandung kulturspezifisch eingesetzt werden, kann hier nicht im Einzelnen und umfassend untersucht werden. Zwischen dem deutschen und finnischen Kulturraum treten die Unterschiede aufgrund der traditionellen Ausrichtung des finnischen und nordischen Druckwesens am deutschen²⁴ nicht so stark hervor. Am meisten fiel bei der Untersuchung allerdings auf, daß im RFD-Korpus proportional wesentlich mehr hervorgehoben wurde als im RDD-Korpus, und zwar handelt es sich um halbfette Hervorhebungen (20 : 6 bei Mengentext_{1/2}; 33 : 15 bei Mengentext₃) oder Versalien (8 : 3 in Mengentext_{1/2}; 20 : 1 in Mengentext₃).

Prinzipiell muß also damit gerechnet werden, daß bestimmte Hervorhebungsmittel in verschiedenen Kulturen in unterschiedlichem Grad und in einzelnen Textsorten mit unterschiedlicher Distribution genutzt werden. Zu Übersetzungsproblemen kann es kommen, wenn bestimmte Mittel (wie z. B. die Unterstreichung) in den unterschiedlichen Kulturen mit differenter Bedeutung eingesetzt werden. Diese Art der Hervorhebung gilt im deutschen Kulturraum zumindest unter Fachleuten des graphischen Gewerbes als nicht professionell (so kommt das Stichwort *Unterstreichen* bei Davidshofer/Zerbe 1961, Tschichold 1952/1965 überhaupt nicht vor) bzw. als typisch für Erzeugnisse der Boulevard-

presse und wird mit dem Bedeutungsbereich „aufdringlich, laut, schreiend“ oder dem Expertisegrad „laientypographische Gestaltung“ in Verbindung gebracht. Eine Ausnahme bilden akademische Publikationen, einerseits auf Grund der Schreibtradition und andererseits aus dem Bedürfnis nach eindeutiger Differenzierung im Rahmen einer „Typographie für selektierendes Lesen“ (vgl. Willberg/Forssman 1997, 41).

Die Kulturspezifität der Hervorhebung ist eine eigene Untersuchung wert. Interessant wäre festzustellen, wie sie bei Schriftsystemen wie im Arabischen, Hebräischen, Sanskrit, Chinesischen gehandhabt wird, doch kann dies im Rahmen dieser Untersuchung nicht durchgeführt werden. Mit der Unterstreichung ist der Grenzbereich von Mikro- und Makrotypographie erreicht. Die wichtigsten makrotypographischen Elemente werden im folgenden Abschnitt behandelt.

9.4 Anwendung makrotypographischer Layoutelemente

Wie die Untersuchung deutscher und finnischer Reiseprosperkte gezeigt hat, gibt es trotz aller Tendenzen der Internationalisierung²⁵ genügend Unterschiede, die das Postulat einer kulturspezifischen Layoutgestaltung gerechtfertigt erscheinen lassen. Es sind dies Größen, die die Makrotypographie des Textes betreffen: die Satzart, die Anordnung nach symmetrischen oder asymmetrischen Aspekten, das Ordnungsprinzip des Satzes (Raster oder frei), die Verwendung von Farben, Papierqualität und Papierformat sowie die Verwendung und Ausführung von Abbildungen. Letztere sind typographische Elemente in dem Sinn, als sie die Wiedergabe des Schriftbildes, die Satzgestaltung und den Gesamteindruck des gedruckten oder elektronisch publizierten Textverbunds beeinflussen. Daher ist es durchaus berechtigt, sie hier wenigstens oberflächlich zu berücksichtigen.

9.4.1 Einspaltiger vs. mehrspaltiger Satz

Mit der zunehmenden Verbreitung von DTP läßt sich auch eine Tendenz zur häufigeren Benutzung einspaltigen Satzes beobachten, oft mit dem Gebrauch der *Times New Roman* kombiniert, was zur Bildung überlanger, die optische Lesbarkeit des Textes negativ beeinflussender Zeilen führt. Dahinter steht zweifellos in bestimmten Kommunikationsfeldern die schon mehrfach angesprochene unreflektierte Übernahme von Gestaltungskonventionen der Schreibmaschine durch Laien oder Semiprofessionelle. Für die Zielkultur könnten u. U. textsortenspezifisch höhere Qualitätsansprüche bestehen, so daß es in solchen Fällen angebracht wäre, daß der Übersetzer den Auftraggeber darauf aufmerksam macht, daß z. B. der Text auf einem DIN-A4-Blatt in zwei Spalten besser lesbar wäre.

9.4.2 Satzspiegel und Ränder

Es ist damit zu rechnen (was allerdings noch genauer untersucht werden müßte), daß die einzelnen Sprachkulturen spezielle Vorlieben in der Aufteilung der Seite zwischen bedruckter (Satzspiegel) und unbedruckter (Ränder) Fläche entwickelt haben, die allerdings wieder von Textsorte zu Textsorte unterschiedlich sein können. Dies scheint, wie die Untersuchung gezeigt hat, z. B. bei finnischen Reiseprospekten der Fall zu sein. Für die Übersetzung taucht dann u. U. das Problem auf, eine größere Textmenge unterbringen zu müssen. Die Verkleinerung der Schriftgröße oder der Laufweite ist in einem solchen Fall keine Patentlösung, da die Lesbarkeit des Textes u. U. starke Einbußen erleiden kann, indem die Schriftgröße vor allem bei kleineren Lesegrößen in den Bereich der Konsultationsgrößen abrutschen kann (→ Kap. 5.1.5).

9.4.3 Verwendung der Satzarten

Grundsätzlich ist bei der Konzeption eines Layouts daran zu denken, welche Satzart für den Text optimal ist, denn die Wahl der Satzart sollte weniger ästhetischen Gründen folgen als funktionellen (vgl. Willberg/Forsman 1997, 89). Zusätzlich wäre beim Übersetzen allerdings zu berücksichtigen, daß sprachbedingt eine bestimmte Satzart mehr oder weniger geeignet sein kann und daß des weiteren in bestimmten Kulturräumen bestimmten Satzarten der Vorzug gegeben wird. Auch hier macht sich der Einfluß der Schweizer Typographie (zumindest im süddeutschen Raum) bemerkbar, wo wesentlich häufiger ein sehr sorgfältig nachbearbeiteter linksbündiger Flattersatz zum Einsatz kommt.

Auf sprachspezifische Eignung bestimmter Satzarten weisen z. B. Loiri/Juholin hin, die das häufigere Auftreten von Flattersatz in englischen und französischen Publikaten darauf zurückzuführen, daß aufgrund der kürzeren Wörter in beiden Sprachen im Gegensatz zum Finnischen weniger oder keine Trennungen notwendig sind und so ein ästhetisch wirkender Flattersatz ermöglicht wird (1998, 42). Als kulturspezifische häufigste Satzart in Finnland nennen Lyttikäinen/Riikonen den Blocksatz, während in den USA und vielen europäischen Ländern beim Mengensatz der Flattersatz bevorzugt werde (1998, 43). Unterschiede können textsortenspezifisch in der Bevorzugung bestimmter Satzarten für spezifische Teiltextfunktionen bzw. -elemente bestehen. In Kommunikationsfeldern, in denen Typographie vorwiegend im Expertisegrad Kulturtechnik gehandhabt wird, zeigt sich die Tendenz, Überschriften rechnerisch (nicht optisch) zentriert zu setzen, d. h. auf technische Mittelachse (→ Kap. 5.4.1). Für die Verwendung der Satzarten *Blocksatz* und *linksbündiger Flattersatz* ergaben sich bei der Untersuchung keine nennenswerten Unterschiede. Lediglich die häufigere Verwendung von Titelzeilen und Untertiteln auf Mittelachse fiel im

finnischen Korpus auf (→ Kap. 8.3). Inwieweit dies für andere Textsorten zutrifft, wäre gesondert zu untersuchen.

Titelzeilen werden in der Regel auf Mittelachse gesetzt, im links- oder rechtsbündigen Flattersatz oder auch völlig frei angeordnet. Dabei ist auf einen dynamischen Zeilenrhythmus zu achten (→ Kap. 5.4.1), wobei Ensembles mit elliptischer Gesamtwirkung der Vorzug vor konkaven gegeben werden soll (Bsp. 49 rechts). Grundsätzlich zu vermeiden wären nach Meinung mittel- und nord-europäischer Typographen (z. B. Davidshofer/Zerbe 1961, 216f sowie Hallberg 1969, 39f) treppen- und pyramidenförmige Satzgruppen wie in Bsp. 49 links abgebildet.

Bsp. 49

```

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXX

```

```

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXX

```

```

XXXXXX
XXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

```

```

XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

```

```

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXX

```

Bei meinen Typographieworkshops habe ich allerdings mehrfach die Erfahrung gemacht, daß Teilnehmerinnen aus dem südeuropäischen Kulturraum (Spanien, Italien) gerade den pyramidenförmigen Zeilengruppen den Vorzug gaben. Diese werden in spanischen Typographielehrwerken mit eigenen Begriffen dargestellt und in ihren Einsatzmöglichkeiten besprochen als *párrafo en base de lámpara* und *párrafo en base de lámpara invertida* (vgl. Sousa 2000, 194f).

Eine Erklärung dafür könnte sein, daß die betreffenden typographischen Kulturen in gewissem Sinn „formenkonservativ“ sind, d. h. daß dort weiterhin z. B. „barocke“ Formideale gelten – Textgruppen dieser Art fanden sich ja auch im mitteleuropäischen Raum (vor allem bei barocken Buchtiteln). Kulturspezifische Einsatzweisen lassen sich möglicherweise hinter Termini der spanischen Typographie vermuten wie „deutscher“ und „spanischer“ Absatz (*párrafo alemán* vs. *párrafo español*; vgl. Sousa 2000, 193f):

Bsp. 50 »Deutscher«, »spanischer« und »gewöhnlicher Absatz«

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXX	XXXXXXX	XXXXXXXXXXXX

Während der gewöhnliche Absatz (*párrafo ordinario*, rechts) einen Einzug hat, verzichtet der *párrafo alemán* (links) auf den Einzug – typisch u. a. für moderne Schweizer Typographie –; der *párrafo español* unterscheidet sich dagegen von letzterem durch die streng symmetrische Zeilenanordnung, die Blocksatz mit mittellachsender Ausgangszeile verbindet. Absatzgestaltung dieser Art kann für bestimmte Akzidenzdrucksachen durchaus auch in der mitteleuropäischen Typographie vorkommen (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 232).

9.4.4 Symmetrische und asymmetrische Satzanordnung

Darüber, was als gute Typographie zu gelten hat, herrschen naturgegeben geteilte Meinungen, die nicht zuletzt auch eine Frage der Generation sind. Dennoch ist damit zu rechnen, daß in einigen Ländern (oder Landesteilen) andere Gestaltungsprinzipien bevorzugt werden als anderswo. So scheint in der Schweiz der Einfluß der „Neuen Typographie“ Tschicholds mit seiner fast dogmatischen Bevorzugung von Groteskschriften und asymmetrischer Anordnung der Textblöcke relativ stark zu sein, während sich von den USA ausgehend mit dem Medium DTP ein fast gegensätzlicher Trend herausgebildet hat. *Kein* Merkmal für Qualitätssatz ist die gleichzeitige Verwendung rechnerisch auf Mittelachse gestellter Textelemente wie Titelzeilen mit linksbündigem Flattersatz, die eine unreflektierte Verbindung von Schreibtraditionen der Schreibmaschine mit den Möglichkeiten des Rechners darstellt: „Gute Typographie kann man nicht ausrechnen“ (Willberg/Forssman 1997, 89).

9.4.5 Gestaltungsraster oder freie Anordnung?

Die Untersuchung hat gezeigt, daß im deutschen Korpus wesentlich häufiger ein Gestaltungsraster zugrundeliegt als im finnischen (→ Kap. 8.3), doch wäre es voreilig daraus folgern zu wollen, es müsse bei der Übersetzung der Satzspiegel dahingehend „korrigiert“ werden. Immerhin gab es auch bei 30 % der deutschen Belege keinen Gestaltungsraster. Diese Zahl dürfte sich mit zunehmender Nutzung von DTP durch Fachfremde weiter erhöhen. Besonders stark scheint der Gestaltungsraster, dem eine ganze Reihe von speziellen Fachbüchern gewidmet ist, noch in der Schweizer Typographie beheimatet zu sein.

9.4.6 Papierformat und Papierqualität

In Bezug auf das Format gibt es drei Aspekte, die zu berücksichtigen sind: einmal die *Papiergröße*, die in vielen Kulturen normiert ist (z. B. die europäischen DIN-Reihen), wobei bestimmte Textsorten bestimmte Formate bevorzugen. Zweitens ist es die *Relation zwischen den Seitenlängen*, z. B. die in Europa genutzten DIN-Reihen, bei denen kurze und lange Seite im Verhältnis $1:\sqrt{2}$ oder (seltener, hauptsächlich für Bücher) 3:5, dem Goldenen Schnitt, stehen, um nur zwei Beispiele für die zahlreichen im Druckgewerbe genutzten Standardformate zu nennen. Und schließlich ist es noch die Verwendung der Kurz- bzw. Langseite als Basisseite für Hoch- bzw. Querformat. Auch hier können kulturspezifische Vorlieben bestehen, doch ist stets mit bewußt gewählten Abweichungen von der Konvention und zeitlich begrenzten Gestaltungsmoden zu rechnen. So ist laut Schmitt (1999a, 170) bei Auto-Betriebsanleitungen weltweit das Querformat in der Größe DIN-A5 (21 × 14,8 cm) der Standard. Dies ist etwas verwunderlich, da das Querformat an sich unhandlich ist, da es in aufgeschlagenem Zustand, als Doppelseite, mit beiden Händen gehalten werden oder auf dem Tisch aufliegen muß (vgl. Hochuli 1989, 16). Der Grund wird darin liegen, daß schon die Abbildungen mehrheitlich Querformat aufweisen und damit das Publikationsformat aufzwingen (vgl. Willberg/Forssman 1997, 268f). Eine akzeptable Möglichkeit wäre unter dem Aspekt optimalen Benutzerkomforts die querformatige Anordnung von Text- und Bildelementen auf zwei übereinander liegenden Seiten, wie sie von Gerstner in seinem *Kompendium für Alphabeten* (1990) für das quadratische Grundformat genutzt wird. Der Vorteil: Man gewinnt eine Doppelseite, bei der keine „Seitenwechselsakkade“ fällig wird und die dennoch Raum für querformatige Abbildungen läßt.

Ein Wechsel in der konventionellen Verwendung von Quer- und Hochformat deutet sich bei Visitenkarten an. Für diese Textsorte, die traditionell als Querformat in verschiedenen Größen (vom schlanken, doppelten Quadrat bis zum DIN-A9-Format) gedruckt wird, ist in den letzten Jahren zu beobachten, daß der Text immer häufiger hochformatig angeordnet wird.²⁶

Während Schmitt im Zusammenhang mit der Übersetzung einer hochformatigen Autobetriebsanleitung davon spricht, daß der Wechsel zum Querformat im Prinzip „ein translatorisch ratsamer Lokalisierungsschritt gewesen [wäre]“ (1999a, 171) – was dann allerdings u. U. eine Anpassung der Abbildungsformate voraussetzen würde –, ist der Formatwechsel bei Verwendung von Standard-Papierformaten „[h]äufig unvermeidbar und translatorisch nicht vernachlässigbar“ (Schmitt 1999a, 173). Dies betrifft z. B. Rundschreiben, Pressemitteilungen, Firmen- und Produktpräsentationen etc. auf dem amerikanischen Letter-Size-Format (US-Brief), das mit 8,5" × 11" (21,59 × 27,94) rund 6 mm breiter, dafür aber fast 18 mm kürzer ist als DIN-A4 (21 × 29,7 cm).

Was die Papierqualität betrifft, so ist auch hier mit kultur- und textsortenspezifischen Präferenzen zu rechnen. Betroffen davon sind sowohl die *Papier-sorten* (matt, halbmatt oder glänzend gestrichen bzw. ungestrichen, Umweltpapier etc.) sowie die *Opazität* des Papiers, d. h. seine Undurchsichtigkeit, die die Qualität und Lesbarkeit des Textes mit beeinflusst. So hat holzhaltiges und gestrichenes Papier eine hohe Opazität, während holzfreies Papier eine geringe Opazität aufweist. Inwieweit eine kulturspezifische Anpassung an die Papierqualität im Rahmen des Corporate Design eines multinationalen Unternehmens möglich ist, muß von Fall zu Fall geklärt werden. Es dürfte jedenfalls einleuchten, daß die Verwendung von Hochglanzpapier, z. B. für eine Produktpräsentation oder einen Reiseprospekt, in umweltbewußten Kulturen eher für Irritation sorgt, während sie in anderen Kulturen als Statussymbol gewertet wird. Wie die Untersuchung gezeigt hat, bestehen hier allerdings zwischen der finnischen und deutschen Kultur keine wesentlichen Unterschiede (→ Kap. 8.3).

Ein weiterer – offensichtlich noch nicht untersuchter – Aspekt ist, ob es kulturspezifische Präferenzen in der *Papierfarbe* gibt. So arbeiten einige der Reiseprospekte im Korpus mit dem Kontrast zwischen mehrfarbig bedrucktem Umschlag auf weißem Papier und normalem Schwarzdruck auf farbigem bzw. getöntem Papier (z. B. RFD-07; RDD-11).

9.4.7 Farben und Farbkombinationen

„Farbe ist Information, Farbe ist Kommunikation. Neben der Musik ist die Kommunikation über Farbe die einzig wahrhaftige Sprache, die ohne Worte auskommt“ (Staudinger 1997, 21). Doch ist auch diese „Sprache“ anfällig für Kulturspezifika und damit für Fehlinterpretationen. Hinreichend bekannt ist, daß einige Farben in bestimmten Kulturen einen anderen Symbolwert haben, so als *rituelle Farbe* (z. B. ist die Trauerfarbe in Europa Schwarz, in China Weiß). Grün bleibt als *heilige Farbe* im islamischen Kulturraum dem religiösen Bereich vorbehalten. Bestimmte *Farbkombinationen* bilden Nationalfarben (Blau und Weiß lassen z. B. an Finnland, Griechenland, Israel und Bayern denken). Solche Farbkombinationen können sehr unterschiedlich auch kommerziell genutzt werden und wecken dann bewußt oder unbewußt nationale Assoziationen, was bei der Konzeption eines Layouts für die Zielkultur zu berücksichtigen ist. Andere Farben und Farbkombinationen entwickeln eine Signalwirkung als „Hausfarben“ (vgl. Staudinger 1997, 23).

Doch auch die Zahl und Intensität der unbunten wie der bunten Farben²⁷ sowie die textsortenspezifische Gestaltung von bunten und unbunten Drucksachen ist zu berücksichtigen. So nennt Schmitt als Beispiel französische Auto-Betriebsanleitungen, die im Gegensatz zu amerikanischen, deutschen, englischen und japanischen bunt sind; das bedeutet, daß eine unbunte Betriebsanleitung in Frankreich als nicht „kulturangepaßt“ aus dem Rahmen fällt (vgl. 1999a, 167f).

Hier beginnt sich freilich durch die neuen Satz-, Druck- und Publikationstechnologien einiges zu ändern: Der Trend geht international zu mehr Farbe,²⁸ und wo ein Vierfarbdruck zu kostenaufwendig scheint, wird durch einen Duotone-Druck mit zwei Farben und Rasterung versucht, die Wirkung von Mehrfarbigkeit zu erzielen (vgl. Hofe 1994, 40).

9.4.8 Auswahl von Bildinhalten und Text-Bild-Bezug

Ein bislang weniger beachtetes Übersetzungsproblem sind *kulturspezifische Darstellungsinhalte* (vgl. Schmitt 1989, 80f). Grundsätzlich geschieht die Interpretation von Bildinhalten vor dem Hintergrund der eigenen Kultur und individueller Erfahrungen (vgl. Bechtold/Scherer 1987, 306ff). Daher ist bei der Auswahl von Bildinhalten daran zu denken, daß bestimmte Motive in einigen Kulturen tabu sind (z. B. die Darstellung des unbedeckten Körpers im islamischen Kulturkreis).

Ein zweiter Problemkreis ergibt sich – vor allem im Bereich der Werbung – aus Abbildungsinhalten, die in ihrer Kultur einen bestimmten Symbolwert haben (vgl. das Beispiel mit dem blühenden Kirschbaum bei Ammann 1995, 74) oder als „nationales“ Motiv in der Ausgangskultur allgemein bekannt, in der Zielkultur dagegen völlig fremd sind und u. U. völlig gegensätzliche oder nicht



Abb. 89:
Kulturspezifische Bildinhalte –
der abgestorbene Baum
wird in der finnischen Kultur
als wertvoll und Symbol
unberührter Natur gewertet.
In Mitteleuropa würde
man eher Waldsterben damit
assoziiieren (SFF-11)



Abb. 90: Kulturspezifischer Bildinhalt bei einem Reiseprospekt (SFD-02)

beabsichtigte Assoziationen auslösen können. So läßt Abb. 89 die Mitteleuropäer eher an „Waldsterben“ denken, während der abgestorbene Baum (fi. *kelohonka*, *kelo*) in der finnischen Kultur einerseits wertvolles Bauholz für Sommerhäuser ist, andererseits als Symbol unberührter Natur gewertet wird.²⁹ Abb. 90 aus einem Reiseprospekt der westfinnischen Gemeinde Härmä – in Bildauswahl und Layout mit der finnischsprachigen Version identisch – zeigt zwei lokale Größen der Region, in Finnland bekannte „Volkshelden“ des 19. Jahrhunderts, in Ketten und Sträflingskleidung. Diese beiden, seinerzeit als Raufbolde bekannt, wurden zum Symbol der Freiheit und des Widerstandes gegen die (zaristische) Obrigkeit, in Volksliedern besungen. Die Verbindung mit dem Text „Die ersten Einwohner kamen schon zu vorgeschichtlicher Zeit in das Härmäland.“ wirkt hier fast wie Selbstironie bzw. provoziert unfreiwillige Komik. „[U]nter Umständen muß auch die Bildinformation ‚übersetzt‘, also an die kulturellen Normen der Zielkultur angepaßt werden“ (Resch 1999, 166). Ein anderer Fall ist es, wenn bei der Übersetzung der Bezug des Textes auf das Bild verlorengeht wie in Abb. 91. Während im finnischen AT und in der deutschen Übersetzung die Textaussage *expressis verbis* das Bildmotiv (ein mit der Spitze nach oben weisender Block aus Zeitungen, der die europäische Presse symbolisiert) stützt, weist die englische Übersetzung nur noch sinngemäß auf das Bild hin – somit ist die zweifache, verbale und ikonische Kodierung verlorengegangen.

Des weiteren sei noch die Anordnung von Text- und Bildelementen im Layout als Translationsproblem angeführt – bekannt ist die Problematik bei Schriftkulturen mit Leserichtung von rechts nach links (→ Kap. 9.4.9, Abb. 92).

9.4.9 Ausführung und Art nonverbaler Informationsträger

Abbildungen sind in Drucksachen die wichtigsten nonverbalen Informationsträger bzw. -medien. Neben den im vorigen Abschnitt behandelten *kulturspezifischen Darstellungsinhalten* sind es *kulturspezifische Darstellungsformen* (Schmitt 1989, 82f) sowie möglicherweise auch hier textsortenspezifisch die Verwendungsfrequenz, die Translationsprobleme im weitesten Sinne bilden können. Man könnte in diesem Fall von schriftorientierten und bildorientierten Kulturen sprechen. So zeigte sich bei einer Suche nach Webseiten von Banken Ende der 90er Jahre, daß russische Präsentationen fast ausschließlich aus Textelementen bestanden, während bei den amerikanischen Banken das Verhältnis von Text zu Abbildungen sich eindeutig zugunsten letzterer verschob. Aus der Art des Präsentationsmediums, das für die Informationsvermittlung bevorzugt wird, folgt, daß bei der Übersetzung u. U. ein „Medienwechsel“ (Holz-Mänttari 1984, 30f) notwendig wird:

Die Art und Ausführung (z. B. Photographien, Strichzeichnungen und deren Qualität) der nonverbalen Textelemente ist nicht nur kulturabhängig, sondern bestimmt auch deren Informationsgehalt und mithin das, was mit verbalen Mitteln vertextet werden muß. (Schmitt 1999a, 158)

Doch auch die Art der Abbildung bzw. ihre Ausarbeitungsqualität kann kulturspezifisch geprägt sein. „Sowohl die zeichnerische und drucktechnische Qualität der Abbildungen als auch die Papierqualität ist bei amerikanischen Autos [d. h.

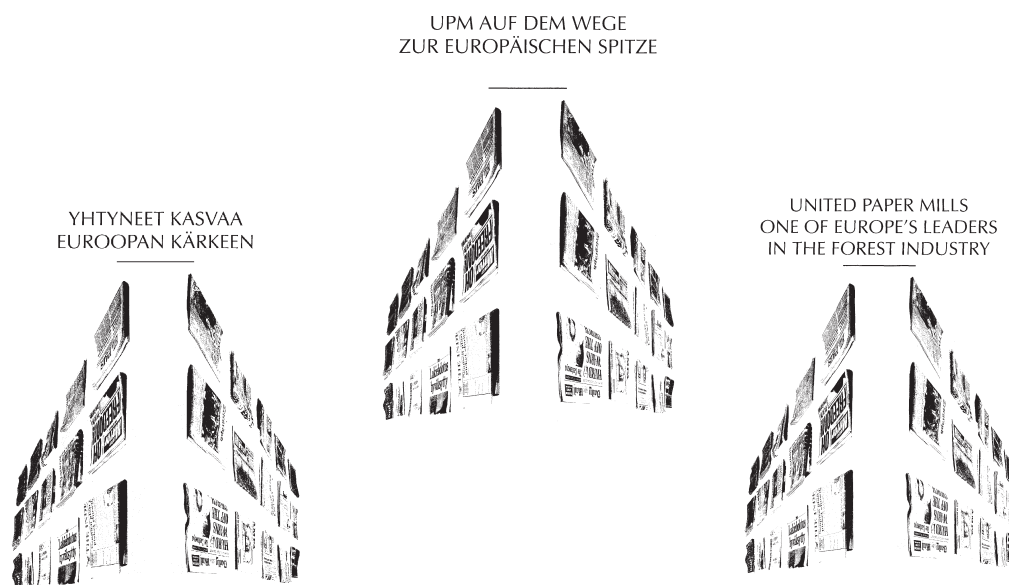


Abb. 91: Übereinstimmung von Text und Bildaussage (SFF-12, SFD-03, SFE-01)

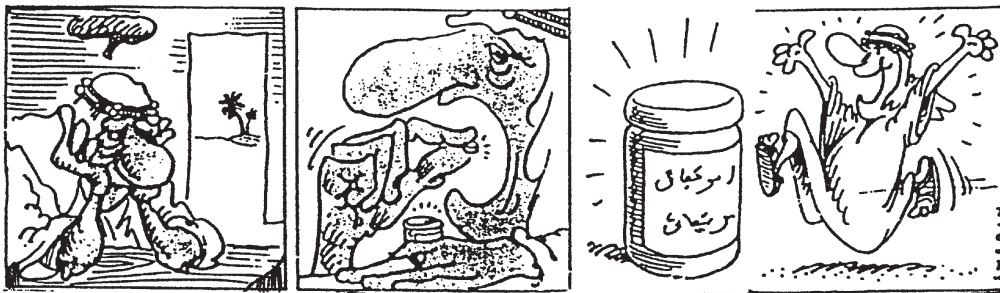


Abb. 92: Die Reihenfolge der Bilder ergibt in Kulturen mit linksläufigem Schriftsystem eine andere Botschaft als beabsichtigt (Quelle: Sarjainfo 42, 1986 – STK-09)

ihren Betriebsanleitungen – JS] deutlich schlechter.“ (Schmitt 1999a, 168) Dem Informationsgehalt entsprechend könnte man sagen: Fotos sind eine zweidimensionale Abbildung eines dreidimensionalen Gegenstandes aus einer bestimmten Perspektive. Da sie alles abbilden, enthalten sie für bestimmte Zwecke zuviel Information, weil u. U. nicht zwischen relevanten und redundanten Informationen zu unterscheiden ist (dies hängt selbstverständlich vom Einzelfall ab). Bei Zeichnungen dagegen kann man sich auf die relevanten Elemente des abgebildeten Objekts beschränken bzw. diese leicht hervorheben. Ein dritte Art, die Karikatur, beschränkt sich noch mehr, indem sie charakteristische Eigenschaften des abgebildeten Objekts überzeichnet. Damit ist ein Punkt angesprochen, der an sich bereits das nächste Unterkapitel berührt. Es ist anzunehmen, daß in bestimmten Kommunikationsfeldern für bestimmte Textsorten kulturspezifisch unterschiedliche Präferenzen für die Ausarbeitung der Abbildung (Foto, Zeichnung, Karikatur) bestehen. Zeichnungen haben textsortenspezifisch u. U. einen anderen Stellenwert als Fotos, Karikaturen³⁰ wieder einen niedrigeren als „realistische“ Strichzeichnungen. So läßt sich fragen, warum auf dem farbigen Titelblatt der VR-Broschüre in Abb. 93 keine Fotos abgebildet werden, sondern nur Zeichnungen, so daß die ganze Seite wie der Entwurf eines Layouters wirkt und nicht wie ein fertiges Produkt. Dies kann in der Zielkultur u. U. eine Wirkung hervorrufen, die nicht den Intentionen des Auftraggebers gerecht wird, denn Ausführungs- und Druckqualität nonverbaler Textelemente variieren und korrelieren normalerweise mit der Produktqualität (vgl. Schmitt 1999a, 167).

Welcher Standard, welche Qualität nun adäquat ist, hängt u. a. ab vom Erwartungshorizont der Zielgruppe, der seinerseits wieder kulturspezifisch geprägt sein kann. Als besondere Form der Kulturspezifik nennt Schmitt die *Projektionsart* und gibt ein Beispiel für die unterschiedliche Anordnung einer aus sechs Teilen („Ansichten“) bestehenden, komplexeren technischen Zeichnung

nach der europäischen ISO-Methode 1 und nach der amerikanischen ISO-Methode 3, bei denen obere und untere sowie rechte und linke Ansichten gerade entgegengesetzt angeordnet sind (vgl. 1999a, 194f). Dazu stellt er fest, daß es Aufgabe des Translators als Kulturmittler sei, den Auftraggeber auf die Kulturgebundenheit von Abbildungen hinzuweisen, nicht aber Abhilfe zu schaffen (ibid. 196). Auch hier werden sich freilich – ähnlich wie bei der Textverarbeitung, die sich immer mehr in Richtung DTP entwickelt hat (→ Kap. 3.2) – durch die zur Verfügung stehenden Werkzeuge (Bildbearbeitungssoftware) die Situation und damit die Anforderungen an den Translator ändern.

Hierher gehört auch die lineare Abfolge der einzelnen Bilder eines Comics. Durch Beibehaltung der ursprünglichen Reihenfolge kann der Fall eintreten, daß die Botschaft dem ursprünglich Gemeinten geradezu widerspricht (Abb. 92).³¹

9.5 Kulturspezifische Layoutgestaltung und -realisation

Nachdem im Vorigen die potentielle Kulturspezifität von Layoutelementen im einzelnen behandelt wurde, soll in diesem Teil des Kapitels auf das Layout einer zielkulturellen Drucksache in seiner *Gesamtheit* eingegangen werden. Probleme mit der Layoutgestaltung ergeben sich vor allem dann, wenn das Layout des

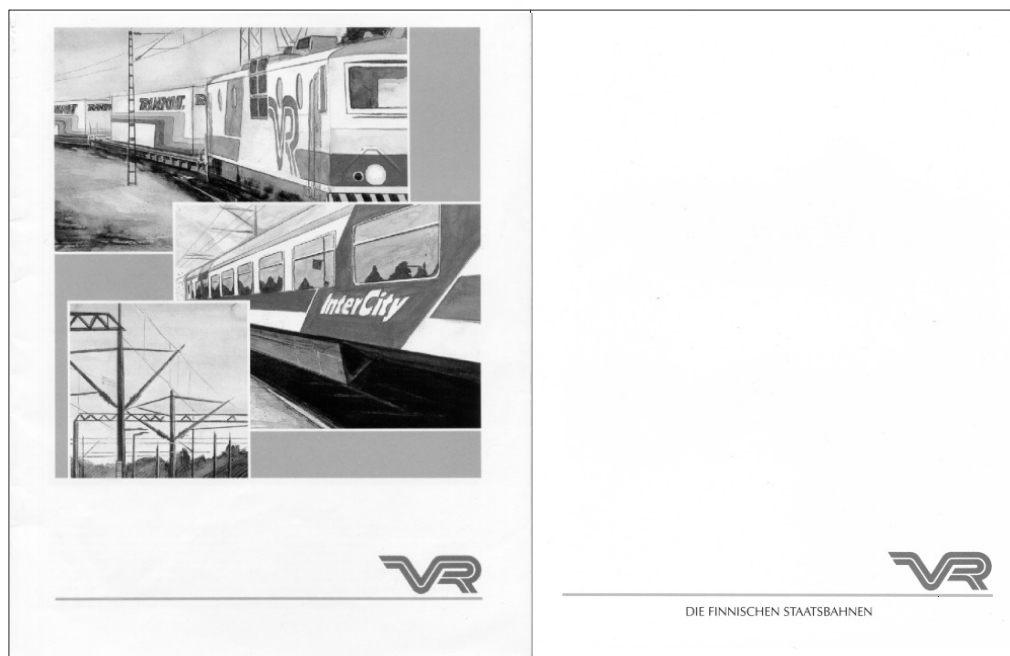


Abb. 93: Titelseite und Rückseite einer deutschsprachigen Broschüre über die Finnischen Staatsbahnen (SFD-04)

zielkulturellen Publikats in der Ausgangskultur gestaltet und realisiert wird. In diesem Fall werden, wie bereits mehrfach erwähnt, häufig – man könnte fast sagen regelmäßig – unreflektiert die Gestaltungskonventionen der Ausgangskultur auf den Zieltext bzw. die zielkulturelle Drucksache übertragen. Dabei sind zwei Aspekte von Wichtigkeit: zum einen wird nicht daran gedacht, daß die parallel zum AT-Layout realisierte Gestaltung des ZT-Layouts in der Zielkultur u. U. nicht funktioniert, weil beim zielkulturellen Rezipienten nicht das Vorwissen vorhanden ist, über das der AT-Rezipient verfügt. Zum andern ist zu beobachten, daß in den Kulturen fallspezifisch unterschiedliche Qualitätsanforderungen für die handwerkliche Ausführung eines Layouts bestehen.³² Ich unterscheide daher die *funktionale Gestaltung des Layouts* und seine *qualitative Realisation*.

9.5.1 Funktionale Layoutgestaltung in der Ausgangskultur

Es ist – besonders im kommerziellen Bereich – aus Kostengründen eine vielgeübte Praxis, für sämtliche Sprachversionen einer Drucksache das gleiche Layout zu verwenden. In der Regel werden dann die mehrfarbigen Abbildungen, Ton- und Rasterflächen in größerer Auflage vorgedruckt und danach der Text für die jeweilige Sprachversion eingedruckt. Da das Layout häufig in der Ausgangskultur angefertigt wird, können sich dadurch Probleme ergeben wie z. B. mit der Titelseite einer Broschüre der Finnischen Staatsbahnen in Abb. 93, die außer „VR“, dem Logo des Unternehmens, und der Zugaufschrift „Intercity“ im Bild³³ keinerlei verbale Elemente enthält. Natürlich kennt jeder finnische Rezipient dieses Logo und weiß sofort, um welches Unternehmen es sich handelt. Der deutschsprachige Leser ist hier auf weitere textexterne Hinweise angewiesen, wie etwa die Situierung des Textes auf einer Transport- und Verkehrsmesse, um in etwa die Menge an Information zu erhalten, über die der finnische Rezipient von vornherein verfügt. Ebensogut könnte es sich dem Umschlag nach bei dieser Drucksache um einen Katalog von Miniatureisenbahnen handeln, um eine Broschüre über Eisenbahngeschichte u. dgl. m. Mit anderen Worten: In kommunikativer Hinsicht „funktioniert“ diese Titelseite nicht optimal. Die einzige vernünftige Lösung wäre gewesen, den auf der Rückseite des Umschlags befindlichen Textzug „Die Finnischen Staatsbahnen“ auf der Vorderseite zu plazieren.

9.5.2 Qualitative Realisation des Layouts

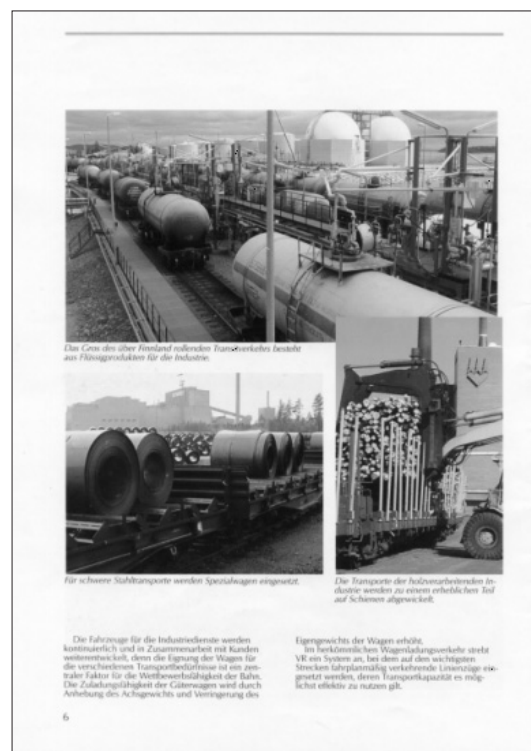
Die mangelnde Reflexion bei der Herstellung eines Publikats in der Ausgangskultur über dessen Funktion und Stellenwert innerhalb des betreffenden zielkulturellen Kommunikationsfeldes läßt oft den adäquaten Qualitätsgrad außer Acht. Dies führt nicht selten zu einem Widerspruch zwischen äußerer (tech-

nischer) Ausstattung (Papier, Mehrfarbdruck) und (ortho)typographischer Qualität. Hinzu tritt bei Übersetzungen oft noch die mangelnde sprachliche Qualität. Das Resultat ist ein Produkt, das – zumindest bei Rezeption in der Zielkultur – den zielkulturellen Standards und Normen nicht entspricht und „negativ“ auffällt (und somit den Kommunikationszweck nicht erfüllt).

Wird die zielkulturelle Drucksache in der Ausgangskultur oder in einer Drittkultur gesetzt und gedruckt, so kann die qualitative Realisation des Layouts zum Problem werden, sofern dort andere handwerkliche Traditionen bestehen oder die visuelle Gestaltung in bestimmten Kommunikationsfeldern durch Laientypographen ausgeführt wird. So ist damit zu rechnen, daß es Fälle gibt, in denen das typographische Niveau innerhalb der gesamten Kultur oder spezifischer Kommunikationsfelder niedriger ist als in der Zielkultur. Diese Tatsache wird auch von selbstkritischen Fachleuten der betreffenden Kultur eingestanden:

Das in *Suomen typografinen atlas* [Typographischer Atlas Finnlands – JS] gesammelte Material unserer frühen Buchdruckereien erinnert daran, welch dünne Schicht die typographische Kultur in unserem Land hat. Vermutlich leiten sich das schillernde Wesen und die Qualitätsprobleme unserer heutigen typographischen Produktion zu einem kleinen Teil von dem schwierigen und verhältnismäßig späten Beginn der finnischen Buchkultur her. (Hinkka 2000c; Übersetzung JS)³⁴

Abb. 94:
SFD-05 zeigt eine Reihe von typographischen Verstößen, wie ungenügender Abstand zwischen Bild und Bildtext, den Beginn der zweiten Spalte mit einem »Hurenkind«, den zu geringen Zeilenabstand sowie ungünstigen Zeilenrhythmus beim linksbündigen Flattersatz der linken Spalte



Häufig enthalten derartige Publikate dann eine Vielzahl von Verstößen gegen typographische Regeln oder gegen die Prinzipien der Lesbarkeit mit der Folge, daß dem Text in der Zielkultur nicht der ihm zgedachte Repräsentationsgrad zuerkannt wird. Die im vorigen Abschnitt genannte Broschüre von VR bietet dafür gute Beispiele. Besonders bei den Innenseiten steht die Ausstattung (Papierqualität, Druckverfahren), also die technische Realisierung des Layouts, aus mitteleuropäischer Sicht in Widerspruch zur handwerklichen Ausführung, zur typographischen Gestaltung. Es finden sich eine große Zahl von typographischen und gestalterischen Verstößen und Nachlässigkeiten: „Hurenkinder“ (S. 4, 6) und „Schusterjungen“ (S. 1), zu geringer bzw. kein Durchschuß (auf allen Textseiten), zu geringer Abstand zwischen Bild und Bildtext (besonders S. 5, 6, 8, 10, 11, 13, 14) sowie unnötige Einzüge am Spaltenbeginn (auf allen Seiten). Die ganze Aufmachung ist wenig geeignet, ein nationales Unternehmen dieser Größe zu repräsentieren.

9.6 Autorenspezifische Textgestaltung – ein Beispiel

Im Bereich des literarischen Übersetzens ist manchmal damit zu rechnen, daß – abgesehen von den bereits genannten kulturspezifischen Darstellungsmitteln – der Autor bewußt auf die typographische Gestaltung des Textes Einfluß genommen hat und damit auf die Gesamtheit von Text und Textbild zutrifft, was Stolze (1993a, 264) in erster Linie auf die sprachliche Gestalt des literarischen Werks bezieht: „Ein literarischer Text ist die Weltdeutung eines Autors vor dem Hintergrund seiner Kultur und seiner individuellen Lebenserfahrung.“ Ein solcher Autor ist Mark Twain, der aufgrund seiner Lebensgeschichte genaue Einblicke in den Werdegang eines Druckwerks erhielt, da er im Alter von 12 Jahren in der Druckerei des *Missouri Courier* als Lehrling eingestellt wurde. Drei Jahre später wechselte er in die Druckerei seines Bruders Orion über, der die Zeitung *Hannibal Journal* herausgab (vgl. Ayck 1974), und erlernte den Beruf des Druckers und Schriftsetzers ganz in der Tradition Gutenbergs,³⁵ den er unter die Schöpfer dieser Welt rechnete (s. o. Bsp. 47). Die folgenden Beispiele sind Twains Roman *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* von 1889 entnommen.

9.6.1 Schriftcharakter und Schriftgröße

In dem eben genannten Werk wird ein Landsmann und Zeitgenosse des Verfassers an den Hof von König Artus versetzt, macht dank seines überlegenen Wissens eine steile Karriere und versucht als Premierminister die Zivilisation des 19. Jahrhunderts zu verbreiten. Im Verlauf der Erzählung muß sich der Held der Geschichte mit Merlin, dem mächtigen Zauberer an Artus' Hof, messen. Dieser,

für Twain offensichtlich Repräsentant des finsternen Mittelalters, soll entlarvt und entmächtigt werden. Der Yankee veranstaltet für das abergläubische Volk einen „Gegenzauber“ mit Hilfe von Feuerwerkstechnik und elektrischem Strom. Der gesamte Zauberakt umfaßt fünf Teile, die jeweils in einer Beschwörungsformel gipfeln, von denen die ersten vier in überlangen, deutschsprachigen Pseudokomposita bestehen. Von Teil zu Teil steigert sich der Einsatz der Mittel und entsprechend dazu die Lautstärke des Yankees. In der deutschen Übersetzung von Maja Ueberle (it 838, SDD-23) werden diese Elemente gegenüber dem Grundtext durch Versalien im Schriftgrad des Grundtextes und durch Mittelachse hervorgehoben (Abb. 95). In der älteren Übersetzung von Lore Krüger (Fischer Bücherei 1087, SDD-24) nur durch Mittelachse. Die 5. Formel besteht aus den Versalien „BGWJJILLIGKKK!“ und soll den Namen des beschwörten Dämons darstellen.

Was läßt sich nun zum Textbild feststellen? Die vier ersten Formeln bestehen aus inhaltsleeren Kunstwörtern, vielgliedrigen Riesenkomposita, die in der Fischer-Ausgabe durch Abstände und Mittelachse vom übrigen Text abgehoben sind. In der Insel-Ausgabe sind sie gegenüber dem Grundtext noch zusätzlich

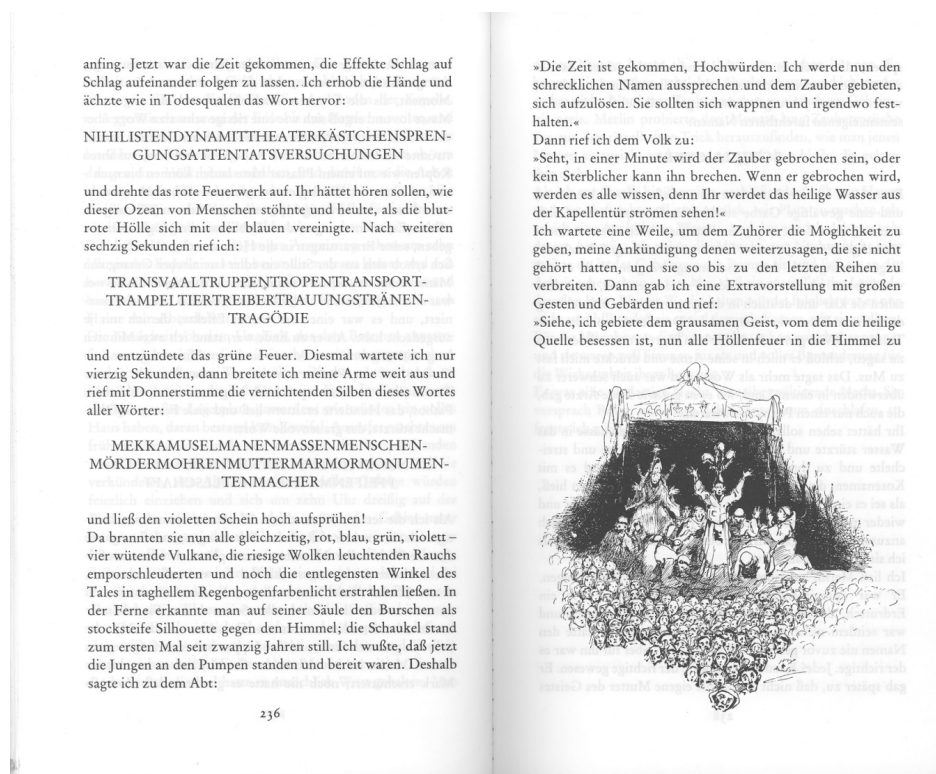


Abb. 95: Die Zauberformeln 2–4 der deutschen Übersetzung (Inselausgabe – SDD-23)

durch Versalien hervorgehoben, wodurch diese Textsegmente besonders schwer lesbar werden. Die fünfte Zauberformel besteht aus einer Anhäufung von Buchstaben, die als Wort unaussprechbar sind. Sie wird in der Krüger-Übersetzung vom übrigen Text nur durch Versalien abgehoben, in der Übersetzung von Maja Ueberle zusätzlich durch Mittelachse und fetteren Schriftschnitt. In Schriftart und -größe stimmen alle fünf Formeln mit dem Grundtext überein.

Ein Vergleich mit einer amerikanischen Ausgabe (Abb. 96) zeigt, daß gegenüber dem in Antiqua gesetzten Grundtext ein Wechsel in der Schriftart besteht: Die vier ersten Formeln sind in gotischer Schrift wiedergegeben. Daß die gotische Schrift, parallel zur Spannungssteigerung im Text und zur Lautstärke, mit der der Yankee seine Zauberformeln vorträgt, auch im Schriftgrad steigt und daß offensichtlich bewußt eine gotische Schriftart gewählt wurde, beweist ein Vergleich mit vier weiteren mir vorliegenden englischsprachigen Ausgaben. Alle zeigen für die genannten Textelemente einen gotischen Schrifttyp und wachsende Schriftgröße. Dies dürfte beweisen, daß es sich hier nicht um eine zufällige, von einem anonymen Setzer oder Verleger getroffene Wahl der visuellen Gestaltungsmittel handelt, sondern um ein ganz bewußt gestaltetes und unter den US-amerikanischen bzw. englischen Verlegern akzeptiertes Textbild, das Mark Twain aufgrund seiner professionellen Kenntnisse als ehemaliger Setzer selbst gewählt hat.

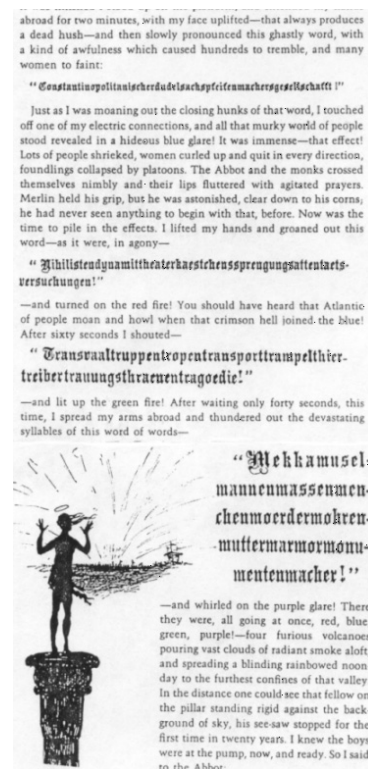


Abb. 96:
Die Zauberformeln des Originals
in zweifacher Kodierung (STK-10)

Eine Interpretation könnte so lauten: Mark Twain wählte offensichtlich bewußt die deutschen Kunstwörter als Beschwörungsformel und parallel dazu die wohl zu seiner Zeit in Amerika als speziell deutsch-europäisch-reaktionär-konservativ geltende gotische Schrift. Dies bestätigt sich, zieht man Twains Aussagen über die deutsche Sprache zur Interpretation hinzu. So finden wir in seinem Essay *The Awful German Language* (A Tramp Abroad, erschienen 1880, einige Jahre vor dem oben zitierten Werk):

a few remarks about one of the most curious and notable features of my subject—the length of German words. Some German words are so long that they have a perspective. [Es folgen 3 Beispiele untereinander in Kapitälchen] (S. 75)

Mark Twain führt einige Beispiele an und meint dazu: “These things are not words, they are alphabetical processions.” (S. 75) Und weiter:

Of course when one of these grand mountain ranges goes stretching across the printed page, it adorns and ennobles that literary landscape—but at the same time it is a great distress to the new student, for it blocks up his way. (S. 75)

Wirkt nicht die gotische Schrift auf den modernen Leser (der heute ähnlich reagieren wird wie der amerikanische Leser zu Mark Twains Zeit) wie ein Gebirgszug, der den Zugang zum schnellen Verständnis des Textes versperrt? Und für die Zuhörerschaft des Yankees (und Mark Twains Leser) sollen diese Zauberformeln, die ja in Wirklichkeit keine sind, gar nicht verstehbar bzw. lesbar sein.

Es liegt somit auf der Hand, daß der aufgeklärte, antimonarchisch gesinnte Autor aufgrund seiner typographischen Vergangenheit ganz bewußt diese zweifache Kodierung der gerade besprochenen Textstellen vorgenommen hat und damit einen doppelten Verfremdungseffekt erzielt, indem er sprachlich jene schwer verständlichen „Wortungeheuer“ aus dem Deutschen verwendet (die allein schon Deutschsprachigen genug Schwierigkeiten bereiten) und visuell eine Schrift wählt, die diesen Effekt noch verstärkt. Zweitens deutet er im englischsprachigen Original durch den steigenden Schriftgrad ein Anheben der Lautstärke an.

Ob die deutschen Übersetzungen unter diesem Aspekt eine angemessene Lösung darstellen, will ich hier nicht diskutieren. Nur soviel sei angemerkt, daß die Beibehaltung der deutschen „Bandwurmörter“ durch Mark Twains Bemerkungen über die deutsche Sprache und ihre Eigenheiten motiviert scheint. Die Beibehaltung des Schrifttyps in der deutschsprachigen Ausgabe würde heutzutage ebenso den von Mark Twain intendierten Zweck, die Lesbarkeit des Textelements zu erschweren, erfüllen, da gebrochene Schriften gerade von der jüngeren Generation kaum noch gelesen werden können.

9.6.2 Layout als Illustration

Das zweite Beispiel vergleicht zwei Abbildungen der deutschen Übersetzungen des Romans *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* von Mark Twain mit der finnischen und dem Original. Diese Abbildungen bestehen aus Textelementen, die Zeitungsauszüge darstellen sollen („Text als Bild“). Da diese Zeitungstexte in die Gesamthandlung integriert sind, müssen sie übersetzt werden. Dabei bleibt die visuelle „Information“ meist mehr oder weniger auf der Strecke.

Mark Twain wählte offensichtlich ganz bewußt die typographischen Gestaltungsmittel Schriftart, Zeilenlänge, Zeilenform etc. zur Gestaltung des Layouts mit der Funktion „Text als Illustration“.

Im 26. Kapitel des erwähnten Werks läßt Mark Twain den Yankee die erste Ausgabe seiner neu gegründeten Zeitung besprechen. Dazu wählt er eine Zusammenstellung von Schlagzeilen sowie eine Spalte mit „Lokalnachrichten“ als Beispiel für die Aufmachung dieser ersten Zeitung, die sowohl vom Stil als auch von der visuellen Gestaltung her ziemlich genau dem Bild der Provinzialpresse entsprechen dürfte, das Mark Twain in seiner Jugend als Setzer-/Druckerlehrling und später als Journalist in den kleineren Druckereien des Mittleren Westens erhalten hatte. Ein weiteres kurzes Beispiel sind die „Hofnachrichten“ im gleichen Kapitel, das die Überschrift trägt „Die erste Zeitung“. Im 39. Kapitel folgt dann nochmals der Ausriß einer Zeitungsseite als Illustration, die aus einem Inserat und dem dazu gehörenden Leitartikel besteht.³⁶

Ein Versuch, die Verstöße und Fehler anhand der Korrekturvorschriften aus der Duden-Rechtschreibung zu klassifizieren, zeigt neben vielen gewöhnlichen und natürlich bewußt gewählten Rechtschreibfehlern die folgenden „Fehler“ im Textbild des Originals (Abb. 97):

1. beschädigte Buchstaben (vgl. Duden 1991: Korrekturvorschrift 2);
2. fälschlich aus anderen Schriften gesetzte Buchstaben, sogenannte „Zwiebel-fische“ (Korrekturvorschrift 3);
3. mit dem Typenfuß druckende Buchstaben, sog. „Fliegenköpfe“ (Korrekturvorschrift 5);
4. auf den Kopf gedrehte Buchstaben;
5. mitdruckende Wortzwischenräume, sog. „Spieße“ (Korrekturvorschrift 17);
6. nicht Linie haltende Stellen (Korrekturvorschrift 18);
7. fehlende Buchstaben (Korrekturvorschrift 9);
8. überflüssige Buchstaben (Korrekturvorschrift 11);
9. Großbuchstaben statt Kleinbuchstaben und umgekehrt;
10. falsche Buchstaben wie e statt o, m statt w etc. (Korrekturvorschrift 5);
11. verstellte Buchstabengruppen (Korrekturvorschrift 13);
12. quer auf dem Satz liegende einzelne Drucktypen.

Darüber hinaus zeichnen sich die einzelnen Beispiele durch eine Reihe weiterer typographischer Merkmale aus: So wird bei den Schlagzeilen Antiqua in verschiedenen Größen und Schnitten verwendet, es finden sich Versalien und Gemischt-/Normalschreibung, Kursiv, Mittelachse und beschädigte Trennlinien.

Sämtliche mir vorliegenden englischsprachigen Ausgaben zeigen ein identisches Bild der betreffenden Zeitungsseiten, was bedeutet, daß diese Seiten als Abbildung, als Illustration in Klischeeform vorhanden sind. Die Sprache dieser Illustrationen ist natürlich Englisch. Da der Illustrationstext sich aber auf die Handlung bezieht und stellenweise selbst einen Teil der Handlung repräsentiert, folgt daraus, daß die Illustrationstexte übersetzt werden müssen. Doch wie steht es dann mit dem Textbild dieser übersetzten Illustrationstexte? Erfüllen sie die ihnen vom Verfasser zugedachte zweite wichtige Funktion, nämlich die primitive Gestaltung jener ersten Zeitung zu illustrieren?

1090 THE UNABRIDGED MARK TWAIN A CONNECTICUT YANKEE

Adam-newsboy of the world went around the corner to get my change: is around the corner yet. It was delicious to see a newspaper again, yet I was conscious of a secret shock when my eye fell upon the first batch of display head-lines. I had lived in a clammy atmosphere of reverence, respect, deference, so long, that they sent a quivery little cold wave through me:

HIGH TIMES IN THE VALLEY
OF HOLINESS!

THE WATER-WORKS CORKED!

BREER MERLIN WORKS HIS AKTS, BUT GETS LEFT!

But t he Boss scores on his first Innings!

The Miraculous Well Uncorked amid awful outbursts of
INFERNAL FIRE AND SMOKE
AND THUNDER!

THE BUZZARD-ROOST ASTONISHED!

UNPARALLELED REJOICINGS!

—and so on, and so on. Yes, it was too loud. Once I could have enjoyed it and seen nothing out of the way about it, but now its note was discordant. It was good Arkansas journalism, but this was not Arkansas. Moreover, the next to the last line was calculated to give offence to the hermits, and perhaps lose us their advertising. Indeed, there was too lightsome a tone of flippancy all through the paper. It was plain I had undergone a considerable change without noticing it. I found myself unpleasantly affected by pert little irreverencies which would have seemed but proper and airy graces of speech at an earlier period of my life. There was an abundance of the following breed of items, and they discomforted me:

Local Smoke and Cinders.
Sir J.ouncejo met up with old King Ygrivance of Ireland unexpectedly last week over on the moor south of Sir Balmoral le Merveilleuse's hog pasture. The widow has been notified.

Expedition No. 3 will start about the first of next month on a search for Sir Sagramour le Desirous. It is in command of the renowned Knight of the Red Lawns, assisted by Sir Persant of Inde, who is competeg, intelligent, courteous, and in every way a brick, and further assisted by Sir Palamides the Saracen, who is no huckleberry himself. This is no pic-nic, these boys mean business.

The readers of the Hosannah will regret to learn that the handsome and popular Sir Charolais of Gaul, who during his four weeks' stay at the Bull and Halibut, this city, has won every heart by his polished manners and elegant conversation, will pull out to-day for home. Give us another call, Charley!

The business end of the funeral of the late Sir Dalliance the duke's son of Cornwall, killed in an encounter with the Giant of the Knotted Bludgeon last Tuesday on the borders of the Plain of Enchantment, was in the hands of the ever affable and efficient Mumble, prince of undertakers, than whom there exists none by whom it were a more satisfying pleasure to have the last sad offices performed. Give him a trial.

The crucial thanks of the Hosannah office are due, from editor down to devil, to the ever courteous and thoughtful Lord High Steward of the Palace's Third Assistant Viceroy for several saucers of ice cream of a quality calculated to make the eyes of the recipients humil with gratitude; and it done it. When this administration wants to chalk up a desirable name for early promotion, the Hosannah would like a chance to suggest.

Abb. 97: Die „erste Zeitung“ im Original (STK-11) ...

zeilen fiel. Ich hatte so lange in einer muffigen Atmosphäre der Ehrerbietung, des Respekts und der Unterwürfigkeit gelebt, daß mich bei der Lektüre des Blattes eine leichte Gänsehaut überlief.

**TOLLE EREIGNISSE IM TAL
DER HEILIGKEIT
DIE WASSERWERKE
VERSTOPFT!**

*Koill. Merlin versucht seine Kunst,
erlebt jedoch eine Pleite?*

**Der Boss aber siegt
in der ersten Runde!
Der Wunderbrunnen entkorkt, unter
schrecklichen Ausbrüchen von
HÖLLENFEUER RAUCH UND
DONNER!**

Der Krähenhorst baff!

**NIE DAGEWESENE
FREUDENAUSBRÜCHE!**

und so weiter und so fort. Ja, es war zu knallig. Früher hätte ich Spaß daran gehabt und nichts Besonderes dabei gefunden, jetzt aber war mir der Ton zu schrill. Es war gute Arkansas-Journalistik*, aber hier befanden wir uns nicht in Arkansas. Außerdem war die vorletzte Zeile geeignet, die Eremiten zu beleidigen, und dadurch gingen uns vielleicht ihre Inserate verloren. Tatsächlich herrschte in der ganzen Zeitung ein leichtsinniger, vorwitziger Ton. Offensichtlich hatte ich mich, ohne es zu merken, sehr verändert. Ich stellte fest, daß mich die frechen kleinen Respektlosigkeiten, die ich in einem früheren Zeitabschnitt meines Lebens nur für nette, spritzige Redewendungen gehalten hätte, jetzt unangenehm berührten. Es gab eine Unzahl von Nachrichten folgender Sorte, und sie bereiteten mir Unbehagen:

176

zu sehen, aber ich war mir bewußt, daß ich insgeheim einen Schreck bekam, als mein Blick auf die ersten Schlagzeilen fiel. Ich hatte solange in der Treibhausluft von Verehrung, Achtung und Ehrerbietung gelebt, daß mich bei ihrem Anblick ein kalter Schauer überlief:

**ES IST WAS LOS IM TAL
DER HEILIGKEIT!**

WASSER-WERKVERSTOPFT!

**BR. MERLIN ÜBT SEINE KÜNSTE AUS,
BLEIBT AUF DER STRECKE.**

**ABER DER BOSS SAMMELT PUNKTE
BEIM ERSTEN AUFSCHLAG**

**DER WUNDERBRUNNEN ENTKORKT, UNTER
SCHRECKLICHEN AUSBRÜCHEN VON
HÖLLENFEUER RAUCH UND DONNER**

GEIERHORST STAUNT!

UNERHÖRTES FROHLOKKEN!

Und so weiter und so weiter. Ja, es war zu marktschreierisch. Früher hätte ich mich darüber gefreut und nichts Ungewöhnliches darin entdecken können, aber jetzt lag ein Mißton darin. Es war guter Arkansas-Journalismus, aber wir waren hier nicht in Arkansas! Außerdem war die vorletzte Zeile geeignet, die Eremiten zu verärgern und würde uns vielleicht den Verlust ihrer Inserate eintragen. Überhaupt war in der ganzen Zeitung ein zu leichtfertiger Ton angeschlagen. Tatsächlich hatte ich

277

Abb. 98: ... und in den deutschen Übersetzungen (oben SDD-24; unten SDD-25)

LOKALER RAUCH UND ASCH

Sir Lanzevov traf letzte Woche im Moor südlich von der Schweinemeide des Sir Balmoral le Merveilleuse unerwartet auf den alten König Agrivance von Irland. Die Witwe wurde benachrichtigt.

Um den ersten nächsten Mgnats startet Expedition Nr. 3 auf der Suche nach Sir Sagramour, dem Begierigen. Sie wird vom berühmten Ritter des Roten Rasens befehligt, dem Sir Persant von Inde zur Seite steht. Dieser ist fähig, intelligent, aufmerksam und in jeder Hinsicht ein dufter Junge, ferner Sir Palamides, der Sarazene, der auch kein Kind von Traubigkeit ist. Die Sache wird durchaus kein Spaziergang, denn diese Jungen wollen ordentlich rangehen.

Die Leser des "Hosianna" werden mit Bedauern hören, daß der hübsche und beliebte Sir Charolais von Gallien, der während seines vierwöchentlichen Aufenthalts im hiesigen Wirtshaus "Zum Bullen und zum Heilbutt" durch seine guten Manieren und seine elegante Konversation alle Herzen gewonnen hat, heute Anker heben und heimreisen will. Besuch uns mal wieder, Karlchen!

Die technische Durchführung der Beerdigung des verstorbenen Sir Dalliance, des Herzogs Sohn von Cornwell, der in einem Gefecht mit dem Riesen von der Knotigen Reule letzten Dienstag am Rande der Zauberebene getötet wurde, lag in den Händen des stets zuvorkommenden und tüpftigen Mummel, Fürst der Leichenbestatter, wie welchen es keinen gibt, durch den die letzten traurigen Dienste ausführen zu lassen ein größeres Vergnügen wäre. Versuchen Sie seine Dienste.

Der herrliche Dank der Redaktion des Hosianna vom Chefredakteur bis hinab zum Setzerjungen gebührt dem stets lebenswürdigen und aufmerksamen Großhofmeister des Dritten Hilfskassendieners des Palasts für mehrere Schalen Speiseeis von einer Größe, die darauf berechnet war, die Augen der Empfänger vor Dankbarkeit feucht werden zu lassen und sie wurden es. Falls die Regierung einen Namen baldige Beförderung vornehmen möchte, würde der "Hosianna" gern einen Vorschlag machen dürfen.

Die Demoiselle Irene auschoß von Süd-Stolast weit gegenwärtig zu Besuch bei ihrem Onkel, dem beliebten Wirt der Rindertreiber-Heßberge in der Lebergasse unserer Stadt.

Der junge Berker, der Blasebalgflicker, ist wieder zu Hause und sieht sehr erholt aus nach seiner Urlaubsrundfahrt zu den auswärtigen Schmieden. Siehe sein Inserat.

177

mich, ohne es zu bemerken, doch ziemlich verändert. Ich war peinlich berührt von den kecken kleinen Respektlosigkeiten, die mir zu einem früheren Zeitpunkt meines Lebens als gefällige geistvolle Sprachornamente erschienen wären. Beiträge wie den folgenden gab es im Überfluß, und sie bereiteten mir Unbehagen:

Lokalnachrichten

Sir Lanzevov traf unerwartet letzte Woche auf dem Moore südlich von Sir Balmoral le Merveilleuses Schweineweide auf den alten König Agrivance von Irland. Die Witwe wurde verständigt.

Um den ersten des nächsten Mgnats wird Expedition Nr. 3 sich auf die Suche nach Sir Sagramour le Desirous begeben. Sie wird befehligt vom berühmten Ritter vom Roten Rasen. Ihm steht Sir Persant von Inde, der fähig, intelligent, höflich und in jeder Beziehung ein Pfundskernel ist, ferner Sir PalAmides der Sarazene, auch kein Schwävling. Es wird kein Sparziergöng, die Jungs meinen es ernst.

Die Leser des Hosianna weven mit Bedauern hören, daß der stattliche und beliebte Sir Charolais von Gallien, welcher während seines vierwöchigen Aufenthalts im hiesigen Gusthaus »Zum Stier und Heulbutt« durch seine guten Manieren und elegante Konversation alle Herzen gewann, heute nach Hause losziehen wird. Besuch uns bald wieder, Charly!

278

In der deutschen Übersetzung von Krüger (Abb. 98 oben) wird der Gesamteindruck recht gut gewahrt. Außer der Kategorie 1 und 12 sind alle oben aufgeführten Verstöße vorhanden. Wesentlich blasser ist dagegen die Insel-Übersetzung (Abb. 98 unten). Es finden sich bei den in der gleichen Schriftart und im gleichen Schriftgrad wie im Grundtext gesetzten Illustrationstexten nur Fehler der Gruppen 7–10, die visuell nicht dem Bild des Originals entsprechen. Dies ist schade, da die Inselausgabe mit Illustrationen der Erstausgabe aus dem Jahr 1889 ausgestattet ist. Offensichtlich ist man sich beim Verlag nicht im klaren darüber, welche wichtige Funktion der visuellen Form dieser Textstellen zukommt, obwohl der Insel-Verlag das Buch auf S. 2 der Ausgabe folgendermaßen vorstellt:

Die vorliegende Edition ist die erste große illustrierte Taschenbuchausgabe dieses populären Erzählers im deutschsprachigen Raum. Die repräsentative Sammlung berücksichtigt in ihrer Auswahl aus dem Gesamtwerk sowohl den Klassiker des Abenteuerromans als auch den Humoristen und Reiseschriftsteller. Alle Bände sind illustriert, zum großen Teil mit Abbildungen der Erstausgaben.

Zu einer absurden Lösung wurde in der finnischen Übersetzung gegriffen (Abb. 99). Hier treffen wir auf eine Druckfahne mit den entsprechenden, natürlich von Hand eingefügten Korrekturen. Mit anderen Worten eine Form, die nur im

nokkelilta puhekuviolta, ärsyttävän minua epämiellyttävässä määrin. Seuraavanlaisia juttuja oli runsaasti ja ne saivat minut huolestuneeksi:

Paikallisia pikkutapahtumia

Sir Launcelot tapasi ~~av~~an odottamatta Irlannin vanhan Agrivance-kuninkaan viime viikolla nummella lähellä Sir Balmoral le Merveilleusen sikolaidunta. ru

Leskelle on tiedoteju asiasta. ltt

Etsintäretkikunta N:o 3 lähtee ensi kuun alussa haeskelemaan Sir Sagramour le Desirousia. Johdossa on kuulu Punaisten Kenttien Ritari. Häntä avustaa Intianmaan Sir Persant, joka on pätevä, älykäs ja kohtelias ja muutoinkin kelpo kaveri ja hänftä edelleen Sir Palamides Saraseeni, joka ei ole eilisen teeren poika hänkään. Tämä ei ole mikään huviretki. Nämä pojat tfrkoittavat täyttä tftta. ly
la
lc

Hosiannan lukijat tuntenevat mielipahaa kuullessaan komean ja suosituksen Sir Charlolais Gallialaisen, joka neliviikkoisen vierailunsa aikana tässä kaupungissa sijaitsevassa Härässä ja Pallaksessa on voittanut puolelleen jokaisen sydämen hyvien tapojensa ja kultivoidun keskustelunsa ansiosta, olevan lähdössä tänään kotiin. Käypä talossa toistekin, Charley!

Ryhmysauvajättiläisen kanssa Lumotulla Tangolla viime tiistaina käymässä taistelussa surmansa saaneen Cornwallin herttuan poika-

Abb. 99:
Die Zeitungssseite der finnischen Übersetzung (SFF-13) – eine Korrekturfahne!

internen Arbeitsablauf der Druckerei eine Rolle spielt, die der Leser normalerweise aber nicht zu Gesicht bekommt. Daß damit die Funktion, die Twain diesem „Textbild“ als wesentlichem Teil der *Textaussage* zugewiesen hat, nicht erreicht wird, liegt auf der Hand.

Den Übersetzern und Verlagslektoren dieses Werks scheint bei ihrer Beschäftigung mit der reinen Sprachgestalt des Werks entgangen zu sein, daß hier die visuelle Textgestalt, das Textbild, als vom Autor bewußt gewähltes wesentliches Element zum Gesamttext gehört und bei der Übersetzung mitberücksichtigt werden müßte.

Bei einem expressiven Text bildet die typographische Form in dem hier analysierten Beispiel wesentlich einen Teil des Textes und sollte bei der Translation berücksichtigt werden, zumindest wenn das Werk (wie es bei der Insel-Übersetzung der Fall ist) im Rahmen einer Ausgabe von *Gesammelten Werken* eines Schriftstellers erscheint und der Leserschaft eines anderen Sprachkreises das Schaffen eben dieses Schriftstellers in allen seinen Dimensionen erschließen soll (wobei unterstellt werden darf, daß nicht jedem Leser alle Dimensionen bewußt werden). Wird dagegen unter einem anderen Skopos übersetzt, z. B. um in erster Linie die Liebhaber von Ritterromanen anzusprechen, so mag die vom Insel-Verlag gewählte Lösung ausreichen.

10 Typographie und Layout im Translationsprozeß – Professionelles Übersetzen (Teil II)

DIE vorigen Kapitel zeigen eine ganze Reihe von Gründen, warum sich Übersetzerinnen und Übersetzer mit Typographie auseinandersetzen sollten. Der eine Grund findet sich im Superzeichencharakter des Textes mit seinen verschiedenen Gestaltungsebenen, unter denen in einer Reihe von Fällen in der Einleitungsphase des Rezeptionsvorgangs der äußeren Form der Primat einzuräumen ist. Ein zweiter Grund liegt im Zeichencharakter typographischer Vertextungsmittel, die entweder als kulturspezifisch ausgeprägte Zeichen existieren oder als interkulturell verbreitete Zeichen kulturspezifisch zum Einsatz kommen – im Einzelfall auch autorenspezifisch intendiert sind. Den dritten Grund bilden die heutigen technischen Mittel (Desktop-Publishing), die es Übersetzern erlauben, das Translat als *druck-* bzw. *publikationsfertige Übersetzung* zu gestalten. Dies setzt freilich voraus, daß der traditionell oft sehr eng gesetzte Begriff des Übersetzungsprozesses ausgeweitet wird auf den gesamten Herstellungsprozeß des Zieltextes bzw. des zielkulturellen Publikats, angefangen von der Auftragsannahme über die Analyse-, Recherchier- und Formulierungsphase – einschließlich der fälligen Überarbeitungs- und Korrekturphasen – bis zur visuellen Gestaltung des Translats (→ Kap. 6.4), also bis zu dem Zeitpunkt, an dem endgültig feststeht, in welcher Gestalt der Zieltext bzw. das zielkulturelle Publikat den Rezipienten erreichen wird.

In Kapitel 6.6 wurde gefordert, der professionelle Übersetzer benötige eine typographische Kompetenz. Hier soll nun aufgezeigt werden, wo der Übersetzer im Übersetzungsprozeß mit Typographie und Layout konfrontiert wird, was das im einzelnen heißt und was er im Rahmen einer typographischen Kompetenz wissen und können muß.

10.1 Auftrag, Angebot und Vertrag

Wie in Kap. 6.4.2 angedeutet, muß sich der Übersetzer bereits in dieser Arbeitsphase mit Typographie und Layout auseinandersetzen. In einer Voranalyse ist zu prüfen, ob die Wünsche des Auftraggebers mit der kommunikativen Funktion und den Rezeptionsbedingungen des zu erstellenden Translats im Einklang stehen und welche der drei Textebenen bearbeitet werden müssen (gegebenenfalls folgt daraus die Pflicht zur Aufklärung und Beratung des Auftraggebers bzw.

Bestellers). Dazu gehört bei Herstellung des zielkulturellen Publikats in der Ausgangskultur die Fähigkeit bereits jetzt einzuschätzen, ob das vorgesehene Layout in der Zielkultur „funktioniert“, ob alle seine Parameter übernommen werden können oder evt. den Bedürfnissen der Zielsprache und -kultur angepaßt werden müssen. Dann ist der Umfang der zu erbringenden Leistungen abzuschätzen und – abhängig vom Kompetenzprofil des Übersetzers bzw. des Übersetzungsbüros – der u. U. notwendige Kooperationsbedarf festzustellen. Nach sorgfältiger Kalkulation aller Kosten¹ sind im Angebot alle Leistungen (einschließlich Lieferform, Liefermedium und Liefertermin) aufzulisten und bei Bestellung vertraglich festzulegen.² Außerdem gehört bei Herstellung des zielkulturellen Publikats in der Ausgangskultur unbedingt dazu, daß der Übersetzer an der Kundenkorrektur – bestehend in der Überprüfung von Orthographie und Orthotypographie – und der Erteilung des Imprimaturs beteiligt wird, ggf. in Kooperation mit dem Auftraggeber.

10.2 Ausgangstext-Analyse

In der eigentlichen Analysephase geht es mit Hinblick auf die visuelle Gestalt von AT und ZT und deren Integration in ein Publikat um (1) die Identifikation kulturspezifisch-bedeutungskonstituierender bzw. individueller autoren-intendierter visueller Textelemente, (2) die Überprüfung des ausgangskulturellen Layouts auf Funktionstauglichkeit in der Zielkultur und (3) die Überprüfung und qualitative Bewertung eines in der Ausgangskultur konzipierten Layouts für ein zielkulturelles Publikat.

In Fällen wie Mark Twains *A Connecticut Yankee* oder den in Kap. 8 und 9 aufgeführten Beispielen ist es Aufgabe des Übersetzers, bedeutungskonstituierende bzw. kulturspezifische typographische oder andere Layoutelemente zu erkennen und dafür zu sorgen, daß im Zieltext adäquate Lösungen geboten werden. Im einzelnen handelt es sich um Folgendes:

- (1) Typographie- und Layoutelemente als Übersetzungsproblem:
1. Sprachspezifische Graphe wie Å/å, Ø/ø, Þ/þ, ß in Namen und Realienbezeichnungen
 2. Sprach-/kulturspezifische Verwendung von typographischen Zeichen wie „ “ » « - – — für paraverbale und tektonische Funktionen
 3. Kulturspezifischer Einsatz von Versalien und Kleinbuchstaben
 4. Kulturspezifische assoziative Wirkung und Verwendung von Schriften
 5. Kulturspezifische Satzgestaltung
 6. Kulturspezifische Auswahl von Bildinhalten
 7. Kulturspezifische Verwendung von Bildern
 8. Text-Bild-Anordnung

9. Kulturspezifischer Symbolwert von Farben bzw. Farbkombinationen
10. Kulturspezifische Papierformate (Proportionen, Verwendung von Hoch-/Querformaten)
- (2) Funktionale Konzeption des ausgangskulturellen Layouts im Hinblick auf seine Verwendung als Layout für das zielkulturelle Publikat
- (3) Qualitative Ausführung des ausgangskulturellen Layouts im Hinblick auf seine Verwendung als Layout für das zielkulturelle Publikat

Diese Kenntnisse sollten als *typographische Basiskompetenz* (→ Kap. 10.6.1) Teil der translatorischen Grundkompetenz des professionellen Übersetzers sein und müssen daher im Rahmen des translatorischen Curriculums speziell unterrichtet werden.

10.3 Der Übersetzer als Sachverständiger in Layoutfragen – Konzeption des ZT-Layouts in der Ausgangskultur

Wie die Erfahrung zeigt, wird die visuelle Seite der Übersetzung oft vernachlässigt, weil – wie im Falle von Mark Twains *A Connecticut Yankee in Kings Arthur's Court* – relevante visuelle Information des Ausgangstextes nicht in den Zieltext übernommen wird oder Gestaltungskonventionen der Zielkultur in Werbeagenturen und graphischen Betrieben der Ausgangskultur, in denen das Layout der Übersetzung hergestellt wird, nicht ausreichend bekannt sind. Oft kann nur der Übersetzer als Text- und Kulturexperte etwaige Probleme erkennen und den Auftraggeber darauf hinweisen. Daher fordert Holz-Mänttari (1984, 115) zu Recht: „Das Layout ist Teil der optischen Textgestalt und kann sogar wesentlichen Einfluss auf andere Textelemente haben. Darum fällt es in die Mit-Verantwortung des Translators.“ Zu ergänzen wäre hier, daß ein gutes Layout die Tektonik des Textes verdeutlicht, ein schlechtes aber den Rezipienten visuell auf Irrwege leiten kann.

Mit-Verantwortung erfordert aber eine spezielle Kompetenz des Übersetzers, der entsprechende Inhalte in der Ausbildung zugrundeliegen müssen. Selbst dann sind die Wirkungsmöglichkeiten begrenzt. Denn es darf nicht übersehen werden, daß in vielen Fällen das Translat in Kommunikationsfeldern zum Einsatz kommt, für die das Kenntnis- und Fertigkeitenniveau einer Kulturtechnik nicht ausreicht, sondern professionelle typographische Gestaltung und Graphikdesign vorauszusetzen ist.

Daher wird der Übersetzer meist auf die Zusammenarbeit mit anderen Experten angewiesen sein. Allerdings fällt ihm dann für den multimodalen Zieltextverbund die Rolle des Kultursachverständigen und daher Koordinators für die erforderlichen Fremdleistungen zu, indem er in der Vorbereitungsphase der Translation den Bedarf für solche Expertenhandlungen feststellt bzw. bei

Herstellung des gesamten Publikats in der Ausgangskultur³ den Auftraggeber auf Fehlerquellen aufmerksam macht, die sich aus der kultur- oder autoren-spezifischen Verwendung von typographischen Gestaltungsmitteln ergeben, und schließlich bei der Autorenkorrektur und der Erteilung des Imprimaturs mitwirkt oder diese für den Auftraggeber übernimmt. Denn wer sonst sollte dazu in der Lage sein als der Übersetzer, der sowohl AT wie auch ZT und die betreffenden Publikate in ihrem situativen und kulturellen Umfeld wahrnimmt und bewertet.

10.4 Visuelle Gestaltung des Translats

Die visuelle Gestaltung des Translats erfolgt durch den Übersetzer je nach Auftrag und Bestellung in unterschiedlichem Grad, wobei das Erstellen der Übersetzung mittels einer gängigen Textverarbeitungs-Software als selbstverständlich zu gelten hat und noch nicht als „Gestaltung“ bezeichnet werden kann. Die eigentlichen Gestaltung reicht in unterschiedlichen Graden von (1) dem Überschreiben der layoutformatierten AT-Datei über (2) der Reproduktion eines vorgegebenen Layouts durch Übernahme einer Layoutdatei und (3) der Adaption einer ausgangskulturellen Layoutvorlage bis zur (4) kreativen Gestaltung des ZT-Layouts.

10.4.1 Überschreiben der layoutformatierten AT-Datei (2)

Diese in Kap. 6.5.2 bereits besprochene neue translatorische Arbeitstechnik funktioniert hinsichtlich visueller Kulturspezifik am reibungslosesten in bilingualen Kulturen wie z. B. Finnland. Sobald jedoch in den beteiligten Kulturen typographische Kulturspezifik feststellbar ist, kann eine automatische Übernahme der Layout-Parameter mit Hinblick auf optimalen Lesekomfort nicht zufriedenstellen; erforderlich ist in diesem Fall z. B. die Anpassung der Laufweite, die Einstellung von sprachspezifischen Anführungszeichen und u. U. gar die Umstellung auf ein anderes Format, was erhebliche und zeitaufwendige Änderungen nach sich zieht. Hier haben die Übersetzer ihren Teil der Verantwortung für den Erhalt sprachspezifischer typographischer Kulturen zu tragen, indem sie nicht unreflektiert die für englischsprachige Texte eingerichteten typographischen Parameter auf andere Sprachen übertragen und diese somit typographisch „globalisieren“.

10.4.2 Reproduktion und Adaption des ZT-Layouts

Unter *Reproduktion* des ZT-Layouts verstehe ich die Umsetzung der Gestaltungsvorgaben des AT-Layouts auf einen konkreten Fall, unter *Adaption* die freiere fallspezifische Abwandlung von Gestaltungsvorgaben zur Herstellung eines zielkulturellen Publikats. Vorausgesetzt sei, daß dieses Layout (in der Bedeutung

„Entwurf“ oder in elektronischer Form als Datei) in der Zielkultur auftragsgemäß funktioniert und nicht gegen Gestaltungskonventionen der Zielkultur verstößt.

Die Reproduktion eines solchen ZT-Layouts – gleichgültig, ob es identisch mit dem AT-Layout ist oder speziell für den Zieltext erstellt wurde – kann auf zweifache Weise genutzt werden. Erstens dient sie als Arbeitstechnik bei der Formulierung des Zieltextes zur Einpassung der Textmenge auf eine vorgegebene Fläche (Seite, farbiger Untergrund etc.) und erspart so späteres zeit- und arbeitsaufwendiges Umformulieren, das bekanntlich eine nicht unerhebliche Fehlerquelle darstellt. Zweitens ermöglicht sie die Nutzung von DTP als Arbeitsmittel zur Druckvorlagenherstellung bzw. zur Herstellung publikationsfertiger Digitalmedien (Veredlungsstufe *Publikationsfertige Übersetzung*).

Gebiete bzw. Textsorten, bei denen diese Kenntnisse und Fertigkeiten zum Einsatz kommen sind vor allem der Bereich der technischen Dokumentation (vgl. hierzu Schmitt 1999), Multimedia-, Computer- und Bildschirmtexte, das Urkundenübersetzen mit der Möglichkeit zur Kennzeichnung der verschiedenen „Informationsebenen“ (Vordruck, Eintrag, Siegel/Stempel, Beglaubigungsteil) durch typographische Mittel (besonders die Schriftart) und schließlich die Tätigkeit des „Subtitlings“ für Film und Fernsehen (vgl. Ivarsson 1992, Bil/Bollwage 1993, 259: „Fernsehtypografie“), wo man sich bisher noch kaum Gedanken gemacht zu haben scheint, wie z. B. verschiedene Sprecher/Stimmen typographisch markiert werden können.⁴

Sowohl die Reproduktion als auch die Adaption des Layouts erfordern vom Übersetzer Kenntnisse und Fertigkeiten, die über das in der typographischen Grundkompetenz erworbene Wissen hinausreichen und die ich als *erweiterte typographische Grundkompetenz* bzw. *reproduktive Gestaltungskompetenz* bezeichnen möchte (10.6.2).

10.4.3 Kreative Gestaltung des ZT-Layouts

Als kreative Gestaltung des ZT-Layouts soll hier die äußere Formgebung des Zieltextes (oder genauer: des zielkulturellen Publikats) bezeichnet werden, die ohne Vorlage eines AT-Layouts auftragspezifisch vorgenommen wird. Sie kann unter den mehrfach genannten Voraussetzungen entweder durch den Übersetzer selbst (Veredlungsstufe *Publikationsfertige Übersetzung*) oder durch Fachkräfte des graphischen Gewerbes vorgenommen werden. Allerdings werden sich die wenigsten Übersetzer diese Tätigkeit zutrauen dürfen, da sie in der Regel nicht über eine einschlägige Ausbildung verfügen. Der im Erhebungsbogen des BDÜ auftauchende Posten „Layoutentwurf für den Druck“ (Erhebungsbogen 1994) verleitet hier zur Überschätzung eigener Fertigkeiten und zur unbewußten Irreführung des Kunden, indem er vorspiegelt, Layoutgestaltung sei eine Hand-

lung, die sich gewissermaßen zwangsläufig und logisch aus der sprachlichen Textgestalt ableite. Daher wird eine volle *typographische Gestaltungskompetenz* eine zweifache Berufsausbildung des Übersetzers voraussetzen, z. B. als Graphischer Designer oder Mediendesigner *und* Übersetzer.

Freilich gibt es einen Graubereich, indem die Grenze zwischen Adaption einer Layoutvorlage und (beschränkt) kreativer Gestaltung als „Good-enough-Layout“ (vgl. parallel dazu die „Good-enough-Übersetzung“) schwer zu ziehen ist. Abb. 100 versucht zu demonstrieren, wo sich für einen Übersetzer, der sich in die Materie eingearbeitet hat, Möglichkeiten ergeben, in beschränktem Umfang die Layoutgestaltung selbst vorzunehmen. Dies ist der Fall, wenn die qualitativen Ansprüche an die äußere Gestalt nicht so hoch sind und die Lebensdauer des Textes begrenzt ist (→ Kap. 6.2.5). Für das Beispiel *Museumsführer* soll an drei Exemplaren der Textsorte aufgezeigt werden, wo in etwa die Grenzen verlaufen. Dabei gehe ich grundsätzlich von dem in Kap. 3.1.5 aufgestellten „Korrelationsaxiom“ aus, so daß eine höhere Positionierung eine höhere typographische (und sprachliche) Qualität bedeutet. Dabei symbolisiert der weiße Bereich das laientypographische Gestalten, der hellgraue das semiprofessionelle typographische Gestalten und das dunkelgraue Feld das voll professionelle Graphikdesign. Die Indexzahlen bei einer Textsorte sollen veranschaulichen, daß je nach Kommunikationsfeld die betreffende Textsorte in unterschiedlicher typographischer Qualität auftritt (– = niedrig, + = hoch).

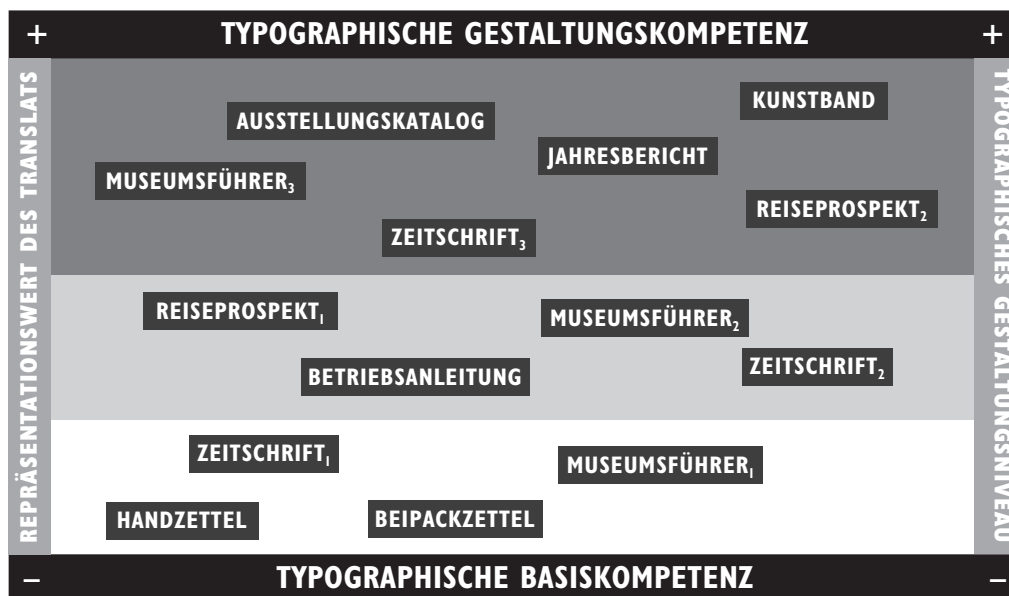
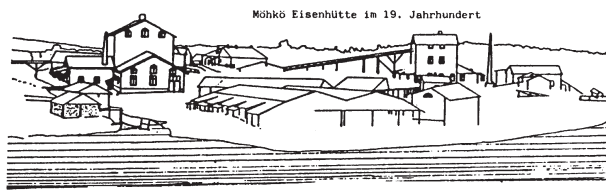


Abb. 100: Textsorten als »publikationsfertige Übersetzung« im Grenzbereich von »typographischer Basiskompetenz« und »typographischer Gestaltungskompetenz«



MÖHKÖS EISENHÜTTENMUSEUM - MÖHKÖN RUUKKIMUSEO

GEÖFFNET 2.6.-12.8.1990 jeden Tag 10-18 Uhr (und nach Vereinbarung
Tel 974-44111 oder 974-21707)

EINTRITTSPREISE 7 Fmk Erwachsene, 3 Fmk Schüler

DAS EISENHÜTTENMUSEUM erzählt mit Hilfe von Modellen, Bildern, Karten, Gegenständen und Wörtern von der Herstellung von Eisen. Hier war Finnlands größte Flusserz verarbeitende Eisenhütte. Sie war im Betrieb 1849-1907. Das Haupthaus oder auch PYTINKI ist aus dem Jahr 1849.

DER SAAL DES EISENHÜTTENVERWALTERS, der ständig auf das Niveau von 19. Jahrhundert renoviert wird, sagt einiges über Gutscherrkultur im 19. Jahrhundert.

DAS WALDARBEITERMUSEUM befindet sich im Pytinki un im alten Geschäftsgebäude. Es erzählt in Bildern, Modellen und Gegenständen über Waldarbeiter, ihre Arbeit und ihre Werkzeuge.

DER KRIEGSERINNERUNGSRAUM berichtet über den 2. Weltkrieg in Ilomantsi.

DIE FUNDAMENTE DER HOCHÖFEN UND DER GATTERSÄGE stehen als Erinnerung an frühere Industrie noch an ihren alten Plätzen.

MÖHKÖN MANTA ist eine Erinnerung aus früheren Waldarbeitszeiten, ein ehemaliges Wohnboot, welches jetzt in Cafegebrauch ist.

LUTIKKALINNA, auf der anderen Seite des Koitajoki, ist ein ehemaliges Arbeiter-Wohnheim, welches im Moment für Museumszwecke renoviert wird.

LEMMENPOLKU beginnt auf dem Hof des Pytinki, führt an uralten Tannen vorbei, schlängelt sich neben dem Kanal, und hört nach 1200 Metern auf dem Hof des Pytinki auf.

DIE SCHMIEDE ist am Rande des Lemmenpolku und voll betriebsfähig. Sie erzählt in Bildern und Werkzeugen von der Arbeit des Schmiedes zur Zeit der Eisenhütte und Enso-Gutzzeit Oy.

Sehr Geenter Besucher. Schütze die Pflanzten der Umgebung.
Brech nicht die Ruhe der Natur.

Abb. 101:
Museumsführer vom Typ 1
(SFD-06),
maschinengeschrieben

*Museumsführer*₁ steht für Handzettel, die maschinengeschrieben vervielfältigt und ausgeteilt wurden (Abb. 101). Das Beispiel zeigt die Vorderseite eines „Kurzführers“ im Format DIN-A4 für das Eisenhüttenmuseum Möhkö, einem kleinen, lokalen Museum in Ilomantsi an der finnischen Ostgrenze. *Museumsführer*₂ vertritt den DTP₁-Standard, der für kleinere bis mittelgroße Museen lokalen und regionalen Charakters akzeptabel ist (Abb. 102). Solche Publikate werden heute zunehmend mit DTP auch von Laien gestaltet. Das Resultat sind nicht selten schwer lesbare Texte in schmallaufenden Schriften mit zu geringem Zeilenabstand (um möglichst viel Text unterzubringen) und Gestaltungselementen der Schreibmaschine (Unterstreichung) wie im Beispiel *Pyhäniemen Kartano*, einem zweisprachigen Faltprospekt im Ausgangsformat 21 × 42 cm (dreifach gefalzt auf 10,5 × 21 cm) sichtbar wird.⁵ *Museumsführer*₃ (Abb. 103) dagegen repräsentiert in professioneller Qualität größere, überregionale Museen wie das Schwäbische Brauereimuseum in Stuttgart. Es handelt sich ebenfalls um einen Faltprospekt, hier im Ausgangsformat 21 × 40 cm (10 × 21 cm), bei dem die Textelemente klar und lesbar zusammen mit den Abbildungen nach einem Gestaltungsraster angeordnet sind.

10.5 Überprüfen der visuellen Textgestalt – Kundenkorrektur und »Imprimatur« bzw. »Gut zum Druck«

Der Herstellungsprozeß eines Printmediums gliedert sich in eine große Zahl aufeinander bezogener Teilhandlungen. Nachdem der satzreif ausformulierte Text (→ Kap. 6.4.3) als Typoskript oder in digitaler Form als Datei vorliegt, kann im graphischen Fachbetrieb mit der visuellen Gestaltung begonnen werden. Dort erfolgen dann die hausinternen Korrekturphasen, die – besonders wenn der Text gesetzt werden muß – die Übereinstimmung von sprachlicher Fassung mit visueller Form gewährleisten sollen. Erst wenn dieser Prozeß abgeschlossen ist, erhält der Kunde einen Korrekturabzug (keine „-fahne“!) zur Begutachtung, den



Pyhäniemen kartano sijaitsee Kotomäki-nimisellä niemellä Vesijärven eteläosassa. Perimätieto Kotomällä oleesta uhrikivestä viittaa niemellä olleeseen asutukseen jo esihistoriallisena aikana. Kotomäen funktioista palvontapaikkana arvelaan nimen Pyhäniemi syntyneen.

Pyhäniemen kylä mainitaan ensimmäisen kerran v. 1467. Jo 1500-luvun alussa kasvoi yksi Pyhäniemen kahdeksasta talosta muita suuremmaksi. Ratsutilan arvon se sai 1630-luvulla.

Hollolan kirkkoherra Johan Orraeuksen ostaessa 1666 Pyhäniemen alkoi tilan satavuotinen pappiskausi; jonka aikana tilaa isännöivät seurakunnan kirkkoherrat ja kappalaiset.

Kartanon varhaishistorian todellinen kukoistuskauti alkoi 1780, kun sen valtiaaksi tuli kenraalimajuri, vapaaherra Carl Johan Schmedefelt. Hänen aikanaan kartanon alue alkoi sekäytyä ja saada ilmaa ympärilleen.

Perinnönjaossa kartano siirtyi 1797 Schmedefeltin sisarten perillisille, Ammondien-sotilassuvulle, jolloin Pyhäniemen kartano sai nykyistä arkkitehtonista muotoaan. Ammondin-suvun aikana kartano eili suurmaanjelijyksen ja karjanhoidon voimakasta nousukautta. Tällöin rakennettiin Pyhäniemen nykyisen päärakennuksen alempi kerros. Kapteeni Karl Detlof Ammond perusti 1848 Pyhäniemen säästökassan, joka oli toiseksi vanhin maaseudun säästöpankki Suomessa.

Vuonna 1870 tila siirtyi perintönä kapteeni Ammondin vävyille Carl Johan Collinille. Hovineuvos C.-J. Collin oli ennen kaikkea tunnettu maanjelijyksen, karjanhoidon ja metsänhoidon menetelmien uudistajana.

1880-luvun lopulla, 1887 perustettiin Pyhäniemen kartanon höyrysaha. Erityisesti C.-J. Collinin pojan varatuomari Carl Oskar Collinin aikana kasvoi teollisuuden merkitys perinteisten elinkeinojen rinnalla jatkuvasti.

Huolimatta sahateollisuuden laajentumisesta myös maanjelijyystä ja karjanhoitoa harjoitettiin entistä suurimittaisemmin. 1890-luvulla kartanossa kerrotaan oleen jo n. 250 lehmää. Niistä

saatava maito käytettiin kokonaan ns. schweizer-juuston valmistamiseen sveitsiläisten juustomestareiden johdolla. Maanjelijyksen panostettiin ja pyrittiin käyttämään tekniikan uusimpia saavutuksia. Tällainen yritys oli mm. niinsanotun Fowler-höyryauraparin hankkiminen Saksasta.

C. O. Collinin aikana Pyhäniemen päärakennusta laajennettiin kahteen otteeseen ja sen viereen rakennettiin 1880-luvun lopulla arkkitehti A. Nordbergin suunnittelema suuri uusrenessanssityylinen sivurakennus, joka nykyisin toimii nykytieteen kesänäyttelytilana. Kartanolle tyypillinen torni sai myös muotonsa näihin aikoihin. Kaiken kaikkiaan Collinit loivat Pyhäniemen kartanon rakennustaitteellisen kokonaisuuden, joka pää- ja sivurakennuksen osalta on säilynyt nykypölville. Kartanon huonetilat saivat Collinien toimesta nykyisen asunsa, mm. kirjasto, ruokasali ja seurusteluhuone koristeltiin tänä aikana.

Vuonna 1900 perusti tuomari C. O. Collin höyrysahalikkeen yhteyteen karrin- ja tykinpyörätehtaan. Koneet tilattiin, suurellessti Amerikasta, ja ne asensivat paikalleen amerikkalaiset asenturijat. Tammea raaka-aineenaan käyttänyt tehdas onnistui mm. Venäjän-Japanin sodan ansiosta saamaan suuria ulkomaisia tilauksia ja hyvän maineen. Tuotanto oli suurimmillaan 1917, tehtaan työllistäessä silloin n. 150 henkeä. Teollisuuden tuottaman pääomaa aloitti tuomari Collin vielä uudet päärakennuksen laajennustyöt, joiden ansiosta kartano sai lopullisen asunsa. Huomattavin muutos oli rakennuksen korottaminen kokonaan kaksikerroksiseksi arkkitehti A. W. Stenforssin suunnitelmien mukaan 1907.

Collineilta kartano siirtyi 1912 Hollannin konsuli Henrik van der Palsin omistukseen. Kansalaisodan aikana kartano säilyi vahingoittumattomana tornissa liehuneen Hollannin lipun ansiosta.

Vuoden 1918 maanvuokralaia perusteella erotettiin kartanosta maata n. 2000 hehtaaria. Sotien jälkeinen siirtolaisasutustoiminta ja aluemyynnit supistivat kartanon maita edelleen. Nykyisiin siihen liittyy vain puistoalueita.

Van der Palsin jälkeen 1919 kartano oli pitkään Patsala-suvun omistuksessa. 1930-luvulla kartanoelämä värittäytyi lukulusten kotimaisten elokuvie kuvauspaikkana (Roinilan talossa, Kaivopuis-



ton kaunis Regina, Aatamin puvussa ja vähän Evankin sekä Siltalan pehtoori). Toisen maailmansodan aikana kartanossa asui lentäjiä, jotka pitivät lentotukikohtaa läheisellä Vesijärven jäällä. Vuonna 1977 Pyhäniemen osti ekonomi Pauli Tuominen. Hän toteutti jo rapetuneessa kartanossa hyvin merkittävän saneeraustyön kohottaen rakennustason jälleen omaan, niille kuuluvan arvoonsa. Saneerauksen ja uusien ideoiden ansiosta kartano on pelastettu tulevaisuudelle. Sen miijöt ja interieröt ovat nyt kaikkien kiinnostuneitten ulottuvilla.



Abb. 102: Museumsführer vom Typ 2 (SFF-14)

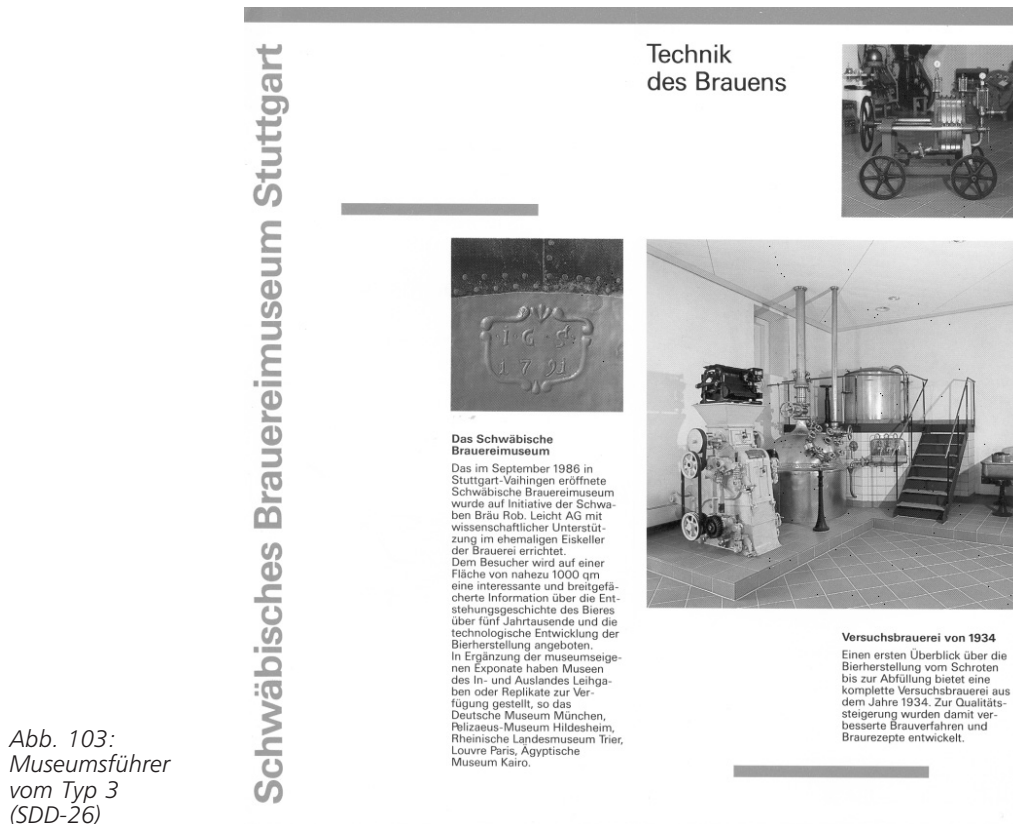


Abb. 103:
Museumsführer
vom Typ 3
(SDD-26)

er mit der Druckerlaubnis („Imprimatur“, „Gut-zum-Druck“) an den graphischen Betrieb zurücksendet.

Wie bereits aufgezeigt, kommt es bei der Herstellung des Translats in der Ausgangskultur fast regelhaft zu Verstößen gegen orthotypographische Regeln und Konventionen der Zielsprache bzw. Zielkultur, weil in den graphischen Betrieben der Ausgangskultur oft von den eigenen Gestaltungsconventionen ausgegangen wird. Solche Fälle sind stets ein Indiz dafür, daß der Übersetzer entweder nicht professionell gearbeitet hat oder daß er nicht über eine typographische Basiskompetenz verfügte. Denn die Verantwortung des Übersetzers endet bei der Herstellung des Publikats in der Ausgangskultur nicht mit der Abgabe des Typoskripts bzw. der elektronischen Datei beim Auftraggeber, sondern erst, wenn sichergestellt ist, daß sich an der visuellen Gestalt des Textes nichts mehr ändert:

Bei zu druckenden Texten, die im allgemeinen höchsten Qualitätsansprüchen genügen müssen, sollte es unabdingbarer Vertragsbestandteil sein, dass der Translator die Druckfahnen zur Korrektur erhält, und zwar rechtzeitig und so oft wie nötig. Durch drucktechnische Massnahmen können Sinn und Lesbarkeit eines Textes beträchtlich leiden. Solche Mängel kann oft nur der Translator erkennen. (Holz-Mänttari 1984, 115)

Allerdings werden die Korrekturabzüge in dieser Phase nicht mehr in der Form von „Fahnen“ an den Kunden ausgehändigt, sondern in der Regel im vorgesehenen Endformat, möglicherweise auch auf dem bestellten Papier, so daß die genaue Positionierung der Text- und Bildelemente, die Wirkung sowie die Seitenfolge u. a. überprüft werden kann.

Da der Kunde in der Ausgangskultur in der Regel nicht selbst beurteilen kann, ob im Hinblick auf die zielkulturelle Funktion auf dem Korrekturabzug alles orthographisch und orthotypographisch korrekt ist, hat der Übersetzer diese Aufgaben stellvertretend für den Auftraggeber zu übernehmen, denn *er* muß die zielkulturellen Gestaltungskonventionen kennen.

10.6 Die typographische Kompetenz des Übersetzers

Die verschiedenen Arbeitsabläufe bzw. -phasen während des Übersetzungsprozesses, in denen der Übersetzer mit Typographie und Layout in Berührung kommt, und die Art des bestellten Produkts erfordern vom Übersetzer eine spezielle, auf Ausbildung beruhende Kompetenz. Nach meiner Auffassung vom Übersetzen als professionellem Handeln, das den gesamten Herstellungsprozeß des Zieltextes umfassen kann und sich somit auf alle drei in Kap. 2.4 genannten Vertextungsebenen bezieht, muß die professionelle Kompetenz des Übersetzers weiter als bisher üblich definiert und im Rahmen einer *professionellen translatorischen Grundkompetenz* die Komponente *Textdesign* (professionelle typographische Textgestaltung) eingefügt werden (siehe Schopp 1996, 193ff).

Den Grundstock dafür bildet eine (vorwiegend rezeptive) Wissenskomponente, die den Übersetzer in die Lage versetzt, kultur- oder autorenspezifische Elemente im Textbild des AT zu erkennen sowie das in der Ausgangskultur konzipierte Zieltextlayout auf seine Funktionstauglichkeit in der Zielkultur zu überprüfen und zu beurteilen. Diesen Teil bezeichne ich als *typographische Basiskompetenz*. Die Vermittlung einer solchen Kompetenz hätte immer schon zur Übersetzerausbildung gehören sollen (Begründung s. o.).

Darüber hinaus sind Übersetzer in einer Reihe von Fällen aktiv an der Gestaltung der „äußeren Form“ der Übersetzung mitbeteiligt. Die medien-gerechte Gestaltung des Translats als Druck-Erzeugnis (oder als Teil von Film- und Fernsehproduktionen etc.) setzt aber bereits spezielle Fertigkeiten und Kenntnisse und somit eine zusätzliche Ausbildung voraus, die m. E. im Erwerb einer *translatorischen Erweiterungskompetenz* resultiert. Die entsprechende Teilkompetenz läßt sich wieder in zwei Komponenten zerlegen: 1. eine reproduktive Komponente als *einfache typographische Gestaltungskompetenz*, die den Übersetzer in die Lage versetzt, *publikationsfertige Übersetzungen* mittels geeigneter Werkzeuge (DTP-Software und Laser-Drucker) nach professionellen typographischen Gestaltungsprinzipien in einem für die Zielkultur akzeptablen Layout herzu-

stellen⁶ bzw. den ZT in ein vorgegebenes Layout einzupassen (Layout als Arbeitstechnik); 2. als *komplexe typographische Gestaltungskompetenz* eine kreativ-produktive Komponente, die die funktionale und ästhetische Layoutgestaltung des Translats ermöglicht. Dies bedeutet die höchste Stufe, die freilich im Regelfall eine auf gesonderter Ausbildung beruhende professionelle *Kompetenz in typographischer Gestaltung* bzw. Graphikdesign und somit den Erwerb einer „Komplementärkompetenz“ (vgl. Holz-Mänttari 1989) zur translatorischen Kompetenz voraussetzt.

Der Einsatzbereich von *einfacher typographischer Gestaltungskompetenz* und *komplexer typographischer Gestaltungskompetenz* ist abhängig vom Repräsentationswert, der Lebensdauer und dem materiellen Wert des Publikats und dem damit verbundenen typographischen Qualitätsniveau (siehe Abb. 100), wobei eine scharfe Grenzziehung nicht möglich ist.

Somit ordnen sich die einzelnen Komponenten einer typographischen Kompetenz des Übersetzers in das in Kapitel 6.6.4 (Abb. 77) entworfene Modell professioneller translatorischer Kompetenz an unterschiedlichen Stellen ein. Die typographische Basiskompetenz und die einfache typographische Gestaltungskompetenz lassen sich unter den Gegebenheiten des Arbeitsmarktes heute zur *typographischen Grundkompetenz* zusammenfassen. Im folgenden wird eine genauere Beschreibung der einzelnen Komponenten gegeben.

10.6.1 Die typographische Basiskompetenz

Diese sollte grundsätzlich Teil jeder Übersetzer Ausbildung sein, da sie den Übersetzer in die Lage versetzt, kulturspezifische Elemente im AT-Layout zu erkennen, die Funktionalität eines in der Ausgangskultur konzipierten ZT-Layouts zu beurteilen und den Werdegang des ZT bis zu seiner Fertigstellung in der Ausgangskultur zu kontrollieren. Die *typographische Basiskompetenz* sollte Teil der *Text-Design-Kompetenz* (oder *Translatorischen Textbau-Kompetenz*) sein. Sie umfaßt folgende Kenntnisse:

1. Kenntnisse der typographischen Vertextungsmittel aus den Bereichen Mikro- und Makrotypographie (typographisches Repertoire):
 - Schrift als Zeichensystem (Schriftgrund- und Schriftsonderzeichen etc.)
 - Schriftvarianten (Schriftarten und ihre Klassifikation: Serifennormale Antiqua, Serifenlose Antiqua, Serifenbetonte Antiqua, Frakturschriften, Schreibschriften, Antiquavarianten)
 - Schriftschnitte und -varianten (kursiv, fett, halbfett etc.)
 - Schriftgrade und Funktionsgrößen
 - Satzarten
 - DIN-Formate (A-, B- und C-Reihe) und andere (kulturspezifische) Formate

2. Kenntnisse über die Verwendung bzw. den Einsatz typographischer Mittel (typographische Konventionen der beteiligten Translationskulturen):
 - Schriftarten und ihre Verwendung (im Text als Textschrift bzw. Displayschrift; ihre (kulturspezifische) Eignung für spezifische Textsorten und Kommunikationsfelder)
 - Assoziative Wirkung (Kongenialität/Anmutungswert) von Schriften (Fonts), allgemein und kulturspezifisch
 - Verwendung einzelner typographischer Zeichen (z. B.: „ / ” “ / » « / - / – / — / ß)
3. Kenntnisse über die Kulturspezifik typographischer Zeichen:
 - Verwendung kulturspezifischer typographischer Zeichen (Sonderzeichen)
 - kulturspezifische Frequenz bestimmter typographischer Zeichen
 - kulturspezifische assoziative Wirkung (Anmutungswert) von Schriften
 - Kulturspezifik von typographischen Hervorhebungsmitteln
 - Kulturspezifik von Farben und Farbkombinationen
4. Kenntnisse über den professionellen Herstellungsprozeß von Print- und Digitalmedien
 - Herstellungsphasen und -techniken
 - Technik des Korrekturlesens als betriebsinterne und -externe Kommunikationsform
 - Stellenwert der Kundenkorrektur und des Imprimaturs

Da beim heutigen Stand der Technik Übersetzungen zu einem Großteil bereits mit dem endgültigen Layout angefertigt werden und immer häufiger einfach verlangt wird, daß der Übersetzer die layoutformatierte Ausgangstext-Datei „überschreibt“, lassen sich passive Kenntnisse und aktive Fertigkeiten kaum mehr voneinander trennen. Daher sollte die *typographische Basiskompetenz* stets zusammen mit einer einfachen typographischen Gestaltungskompetenz im translatorischen Curriculum vermittelt werden.

10.6.2 Die typographische Gestaltungskompetenz

Die *einfache typographische Gestaltungskompetenz* des Übersetzers sollte für die Reproduktion und Adaption eines vorgegebenen funktionsgerechten Layouts (AT-Layout oder vorgegebenes ZT-Layout) zwecks Einpassung des Textes in das ZT-Layout (Layout als Arbeitstechnik) oder zur Herstellung einer Publikationsvorlage (publikationsfertige Übersetzung) über die im vorigen Abschnitt beschriebene typographische Basiskompetenz die folgenden Fertigkeiten und Kenntnisse umfassen:

- Schriftklassifikation (z. B. wie in Abb. 42)
- Bestimmung der gängigen DTP-Fonts
- Identifizieren von Schriftgrößen
- Bestimmen und Festlegen der sprachspezifisch optimalen Laufweite
- Bestimmen und Festlegen der Wortabstände
- Bestimmen und Festlegen von Zeilenlänge und Zeilenabstand
- Konstruieren des Satzspiegels
- Umbruchregeln kennen und anwenden können
- Leseprozeß und Faktoren der Lesbarkeit kennen
- Sicherer Umgang mit einem DTP-Programm

Darüber hinaus sind für Gestaltungsaufgaben, die in den hellgrauen Bereich von Abb. 100 fallen, Kenntnisse in den folgenden typographischen Teilbereichen und Gestaltungsprinzipien erforderlich:

- Kenntnis der verschiedenen Arten von Lesetypographie (vgl. Willberg/Forssman 1997)
- Katalog visueller Merkmale (vgl. Braun 1987)
- Gestaltungsprinzipien Symmetrie und Asymmetrie
- Gestaltungsprinzip Kontrast (in Farbe, Form, Größe, Richtung, „Textur“)
- Gestaltungsprinzip Balance, Ausgewogenheit/Harmonie
- Proportionen
- Rhythmus und Bewegung
- Einheitlichkeit („unity“)
- Gestaltungstechniken (z. B. Gestaltungsraster)
- Entwurfs- und Layout-Techniken

Anspruchsvolle Gestaltungsaufgaben für repräsentative Publikate sollten allerdings nur dann von Übersetzern übernommen werden, wenn diese über eine einschlägige Ausbildung in Graphikdesign (*komplexe typographische Gestaltungskompetenz*) verfügen.

Alle Fertigkeiten und Kenntnisse, die für den in Abb. 100 dargestellten Grenzbereich notwendig sind, lassen sich kaum im Rahmen eines universitären Übersetzercurriculums oder rein autodidaktisch vermitteln. Diese Fertigkeiten und Kenntnisse sollten in Fortbildungskursen erworben werden, die von Fachleuten des graphischen Gewerbes speziell dafür konzipiert wurden.

10.7 Veredlungsstufen und Produkttypen der Übersetzung

Der professionelle translatorische Bereich differenziert heute allgemein zwischen „Informationsübersetzung“ und „Publikationsübersetzung“ (Aparicio/Durban/Loddeke 2003, [9]). Spezifischer unterscheidet im Hinblick auf den sprachlichen Ausarbeitungsgrad die ONÖRM D 1200 zwischen „Arbeitsfassung“⁷, „Standardfassung“ und „Druckreifer Fassung“, allerdings sind die unterschiedlichen Funktionen von Arbeitsfassung und Standardfassung nicht ganz einsichtig (→ Kap. 6.2.1). Dagegen wird in translatologischer Literatur meist von einem monolithisch anmutenden Übersetzungsbegriff ausgegangen und pauschal von der *Übersetzung*, dem *Translat* oder *Zieltext* geredet, wobei die visuelle Dimension des Translats als Selbstverständlichkeit aufgefaßt zu werden scheint. Damit bleiben aber die oft sehr unterschiedlichen funktionalen und qualitativen, für eine adäquate Bewertung, ein reibungsloses Funktionieren und somit eine optimale kommunikative Zweckerfüllung entscheidenden Merkmale unberücksichtigt. Zwar wird vereinzelt auf den Status des Translats als *Rohübersetzung* (z. B. Koller 1979, 94; Reiß 1995, 23; Stolze 1998, 4; Prunč 2000b, 24) und *druckreife Übersetzung* (z. B. Koller 1979, 94; Nord 1996, 325; Stolze 1998, 4; Prunč 2000a, 14) eingegangen, doch ohne genau zu definieren, was damit letzten Endes gemeint ist.⁸

Grundsätzlich ist zwischen (1) dem Translat (im Gegensatz zum Zieltext → Kap. 6.2.2) als sprachlich und visuell gestaltetes *Zwischenprodukt* für weitere Bearbeitungsphasen und (2) als *rezeptionsfertiges Endprodukt* zu unterscheiden. Dabei sind prinzipiell die verbale und visuelle Gestaltungsebenen auseinanderzuhalten, da diese je nach Qualitätsanforderungen von unterschiedlichen Experten bearbeitet werden. Die Dualität von traditionellen Printmedien und digitalen Medien erfordert zudem anstelle von „druckreif“ einen Oberbegriff, der alle Publikationsarten umfaßt: daher verwende ich im folgenden parallel zu „Publikat“ (→ Kap. 6.2.2) die Begriffe „publikationsreif“ und „publikationsfertig“. „Reif“ bedeutet, daß das Translat die für die Veröffentlichung adäquaten sprachlichen Qualitätsmerkmale aufweist; „fertig“ verweist darauf, daß das Translat zusätzlich mit einer adäquaten visuellen Gestalt versehen wurde.

10.7.1 Bearbeitungs-, Qualitäts- oder Veredlungsstufen?

Jede Übersetzung geht während des Herstellungsprozesses eine Reihe von Zwischenstufen durch. So kommen in einem (übersetzten) Beitrag von Sager folgende Begriffe vor: *Rohfassung*, *Rohübersetzung*, *Entwurf*, *Druckreife Fassung*, *Druckreife Übersetzung* und *Reinschrift* (vgl. Sager 1986). Hier spiegelt sich die traditionelle Auffassung wieder, die für das Endprodukt translatorischen Handelns höchste sprachliche Qualität anstrebt:

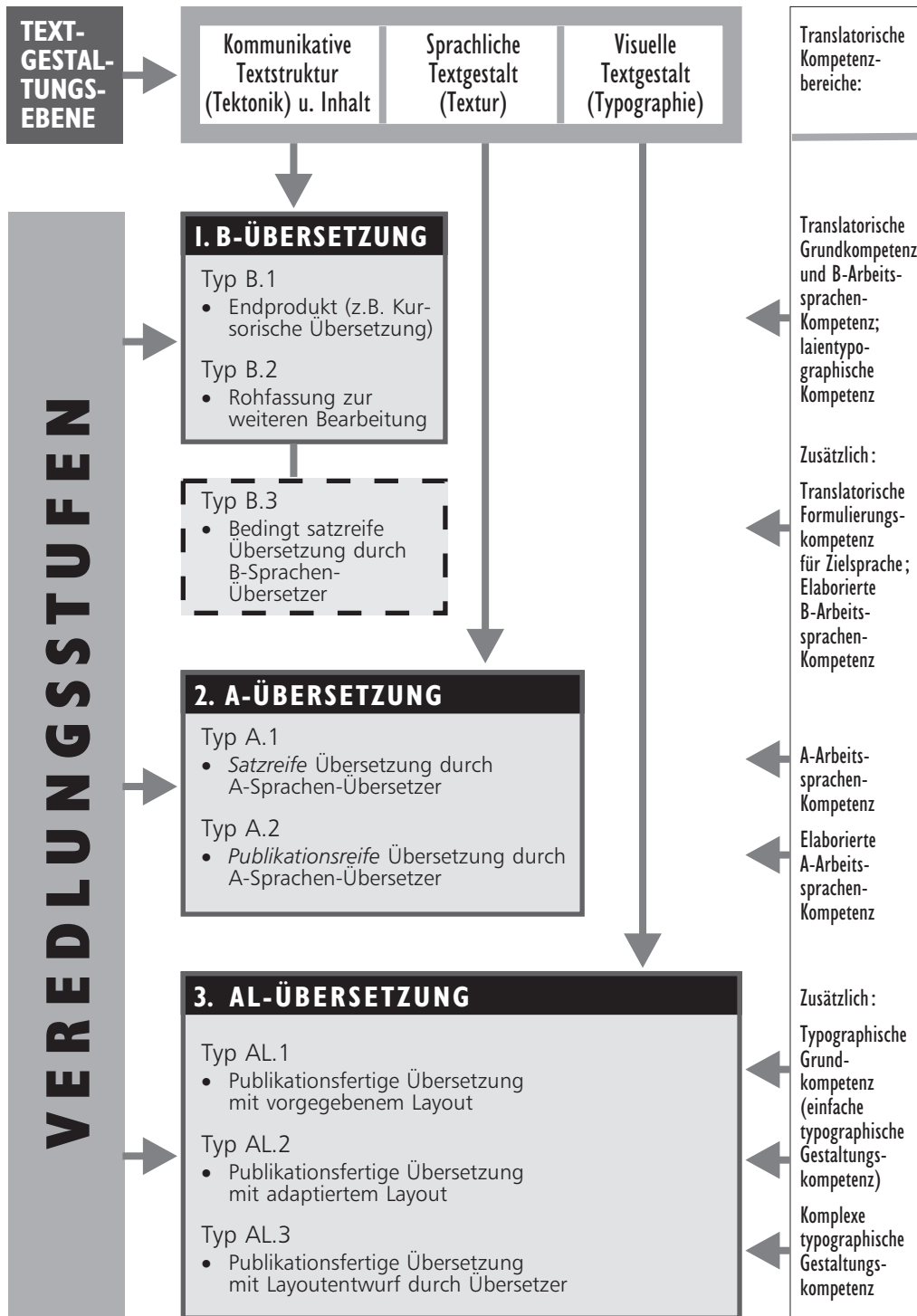


Abb.104: Veredelungsstufen der Übersetzung und Produkttypen mit erforderlichem translatorischem Kompetenzbereich

Dagegen möchte ich andere Formen, wie z. B. die „Rohübersetzung“, die „Arbeitsübersetzung“, [[als Übersetzungstyp, JS]] nicht berücksichtigen, da sie lediglich verschiedene Stadien auf dem Weg zu einer vollgültigen [publikationsreifen] Übersetzung bezeichnen, der allerdings in der Praxis nicht immer zu Ende gegangen wird. (Reiß 1995, 23; vgl. auch Koller 1979, 95)

Aus der Sicht der translatorischen Praxis ist aber gerade der Aspekt wichtig, daß wie bei der industriellen Fertigung Produkte in Auftrag gegeben werden, die je nach Verwendungszweck in unterschiedlichem Grad und von einer variierenden Zahl von Fachkräften mit unterschiedlichen Kompetenz- und Aufgabenbereichen bearbeitet und dem Auftraggeber als „Rohling“, als „Halbfabrikat“ oder schließlich als „Vollfabrikat“ geliefert und abgerechnet werden. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die translatorische Arbeitskultur: Je nachdem, ob die Übersetzung in der Ausgangs-, Ziel- oder einer Drittkultur (Kap. 6.1.2) angefertigt wird, stehen spezifische Hilfsmittel zur Verfügung oder werden bestimmte Arbeitsgänge automatisch von anderen Textexperten betreut; z. B. übernimmt bei Satz und Druck einer deutschsprachigen Broschüre im deutschen Sprachraum der graphische Fachbetrieb außer der Autorenkorrektur sämtliche Korrekturphasen und garantiert die kulturspezifische visuelle Gestalt des Textes.⁹

Diese Aspekte werden in translatologischer Literatur nur vereinzelt, unsystematisch und meist in Nebenbemerkungen abgehandelt, oft mit sprach- oder literaturwissenschaftlichem Akzent. So spricht Koller, wohl im Hinblick auf literarische Übersetzungen, von der druckreifen Übersetzung als „langlebige“ Übersetzung mit uneingeschränktem Empfängerkreis und empfiehlt als Arbeitsweise und Hilfsmittel das „Studium des Originals vor der Übersetzung“ (1979, 94). Und Henschelmann fordert für den Fachübersetzer „Korrektheit und Präzision bis zur Druckreife, verbunden mit sprachlicher Gewandtheit bis zum kreativen Umgang mit Fremd- und Muttersprache“ (1984, 220). Dies wird kaum für alle B-Arbeitssprachen gleichermaßen möglich sein, zeigen sich doch schon bei der Beherrschung der A-Arbeitssprache nicht selten Mängel. Jedenfalls zeigt dieses Zitat, daß die sprachliche Qualität des Translats durchaus schon vor der Qualitätsdebatte Ende der 90er Jahre problematisiert wurde. Dennoch gilt für viele translatorische Arbeitskulturen, daß in der Praxis die einzelnen Qualitätsstufen nicht ausreichend auseinandergehalten werden und die vom B-sprachlichen Übersetzer hergestellten Translate unrevidiert publiziert werden.

Unter dem Aspekt der translatorischen Produktherstellung, die alle drei im „TT+T-Modell“ (→ Kap. 2.4.3) erfaßten Textebenen umfassen kann, und unter Berücksichtigung der spezifischen Bedingungen einer Translationskultur, unter denen der Fertigungsprozeß vor sich geht, erscheint es sinnvoll, bei der Translation von unterschiedlichen *Veredlungsstufen* zu sprechen. Damit sei Kades Begriff der „Qualitätsstufen“ (1964), der sich auf die sprachliche Qualität des Translationsproduktes bezieht,¹⁰ ein dynamischer Begriff gegenübergestellt, der

den Translationsprozeß berücksichtigt, während Kollers Begriff der „Bearbeitungsstufe“ (1979, 93f) lediglich den translatorischen Arbeitsaufwand bei der *sprachlichen* Gestaltung des Translats erfaßt.

Daher verstehe ich unter *Veredlungsstufen* Klassen von Translaten, die sich unter translatorischem Blickwinkel im Grad ihrer tektonischen, texturellen und typographischen Bearbeitung unterscheiden. Da bei dieser Arbeit der Bearbeitungsaufwand und -umfang im Vordergrund des Interesses steht, spielt die Tatsache, daß nach dem Prinzip der „kalkulierte[n] Suboptimalität“ (Prunč 2000a, 13 u. 14f) das Translationsprodukt einer tieferen Bearbeitungsstufe für bestimmte kommunikative Ziele bereits ausreichend ist und als Endprodukt verwendet werden kann, eine untergeordnete Rolle – der Arbeitsaufwand ist ja der gleiche.

Entsprechend den Vertextungsebenen ergeben sich drei Veredlungsstufen: 1. die *B-Übersetzung* oder *Rohübersetzung*, die mit B-Arbeitssprachen-Kompetenz erstellt werden kann; 2. die *A-Übersetzung* oder *publikationsreife Übersetzung* (eigentlich müßte es korrekter *satzreife Übersetzung* heißen), die in der Regel eine translatorisch geschulte Sprachkompetenz für die A-Arbeitsprache erfordert, und 3. die *AL-Übersetzung* (*publikationsfertige Übersetzung*), da hier zur ausgefeilten Sprachgestalt die Layoutgestaltung (= L) hinzutritt. Alle drei Produktklassen setzen eine allgemeine translatorische Kompetenz des Übersetzers voraus, unterscheiden sich aber im Grad der Arbeitssprachenkompetenz bzw. der typographischen Kompetenz (Textbild-Gestaltungskompetenz). Das in Abb. 104 vorgestellte Modell schließt Zwischenstufen des Herstellungsprozesses in solchen Fällen ein, wo verschiedene Personen an der Gestaltung des Endprodukts beteiligt sind (z. B. bei einem durch die Kompetenz in der Arbeitssprache bedingten Wechsel des Übersetzers). Es zeigt unter der jeweiligen Textgestaltungsebene die entsprechende Veredlungsstufe mit den hauptsächlichen Produktformen sowie rechts die erforderliche Teilkompetenz. Damit kann dieses Modell als Hilfsmittel dienen, den Bedarf an Fremdhandlungen und Eigenhandlungen vor dem Hintergrund der übersetzerischen Kompetenz festzustellen.

Obwohl prinzipiell der Wechsel von einer Veredlungsstufe zur nächsten einen Qualitätssprung bedeutet, bewegen sich im konkreten Fall die einzelnen Textexemplare innerhalb dieser Veredlungsstufen und deren Haupt-Produkttypen auf einer eher stufenlosen Skala und sind in ihrem qualitativen Bearbeitungsgrad abhängig von kultur-, situations- und auftragsspezifischen Faktoren. So werden bei der Rezeption des zielkulturellen Translats in der Ausgangskultur u. U. Qualitätsmängel akzeptiert, die in der Zielkultur die Veröffentlichung verhindern würden.

Aus Unkenntnis der Qualitätsvoraussetzungen, die für typographischen Texte gelten sowie aufgrund bestimmter Auffassungen vom Übersetzen treten nicht selten Kompetenzüberschreitungen und damit Verstöße gegen die

genannten Forderungen auf, die dazu führen, daß dem Kunden zu Unrecht Leistungen in Rechnung gestellt werden, die den Qualitätsanforderungen der betreffenden Veredlungsstufe nicht entsprechen.

10.7.2 Die Roh- oder B-Übersetzung

Bei der *B-Übersetzung* steht die sachliche Richtigkeit des Textes zwecks Botschaftsvermittlung im Vordergrund. Dabei lassen sich prinzipiell zwei Verwendungstypen unterscheiden: einmal das rezeptionsfertige, laientypographisch textverarbeitete (u. U. sogar handgeschriebene) Endprodukt (Typ B.1) zur schnellen Information eines begrenzten Adressatenkreises (Stolze 1998, 4: „Kursorische Übersetzung“) und zum anderen die inhaltsorientierte Rohübersetzung im Status eines „Rohlings“ (Typ B.2). Diese bildet die Grundlage für weitere Expertenhandlungen, wenn z. B. in kleinen Translationskulturen der Übersetzer mit B-Sprachen-Kompetenz in die Fremdsprache übersetzt und somit dem Übersetzer mit A-Sprachen-Kompetenz oder anderen zielsprachlichen Textexperten vor- und zuarbeitet.

Als Translationsprodukt erfüllt eine solche Rohübersetzung ihre Funktion nur dann, wenn sie das Merkmal „inhaltliche Korrektheit“ trägt, d. h. der A-Sprachen-Übersetzer oder zielsprachliche Textapplikator muß ohne Ausgangssprachenkenntnisse den Text verstehen und in der Lage sein, ihn auf das adäquate Sprachniveau zu revidieren.¹¹ Daher ist es inkonsequent und unreflektiert, wenn die ÖNORM D 1200 für das der Rohübersetzung entsprechende Translationsprodukt „Arbeitsfassung“ bei der Sparte „Grammatik der Zielsprache“ den höchsten Standard fordert, bei der fachsprachlichen Lexik aber Normabweichungen bzw. Alternativen zulässt (2000, 5; vgl. auch Kap. 6.2.1, Abb. 71).

Anzustreben ist eine weitestgehend ausgearbeitete „Rohübersetzung“, die vom A-Sprachen-Übersetzer oder zielkulturellen Textexperten mit einem Minimum an Arbeitsaufwand „satz-“ bzw. „druckreif“ gemacht werden kann. Für viele Arbeitssprachenkombinationen ist es dieser Produkttyp, der beim Übersetzen in die B-Arbeitssprache realistisch in der Ausbildung erreicht werden kann.

Nicht unbegründet wenden sich Vertreter der Praxis¹² gegen den Begriff Rohübersetzung, sofern es sich im Sinne des Auftrags um ein Endprodukt handelt. Auch Holz-Mänttari lehnt den Terminus ausdrücklich mit der Begründung ab, daß ein solchermaßen vertragsgemäß hergestelltes Produkt seine Funktion hinreichend, idealiter 100%ig erfülle (Holz-Mänttari 1993, 269 – Fußnote). Dem ist zuzustimmen, sofern von der Funktion des Translats und seinem Status für den Übersetzer als Endprodukt ausgegangen wird. Andererseits ist es eine Tatsache, daß an diese Art von Übersetzung sprachlich nicht die

Qualitätsanforderungen gestellt werden wie an eine publikationsreife Übersetzung. Ein Auftraggeber, der sie dennoch abdrucken läßt (ein Fall in den 80er Jahren aus der Praxis meiner Kollegin Kaarina Hietanen) wird somit vertragsbrüchig, da er erstens Leistungen in Anspruch nimmt, für die er nicht bezahlt hat und dadurch zweitens – was schwerer wiegt – die öffentliche Meinung von der mangelnden Qualität von Übersetzungen bekräftigt. Da es hier jedoch um die Gestaltungsstufe des Produkts und den damit verbundenen, auf spezifischen Kompetenzbereichen beruhenden Arbeitsaufwand des Übersetzers geht, der letzten Endes die Berechnungsgrundlage für das Honorar abgibt, erscheint die Verwendung der Bezeichnung *Rohübersetzung* zumindest für Produkttyp B.2 begründet.

Eine Zwischenstufe zur nächsten Veredelungsstufe stellt die „bedingt satzreife B-Übersetzung“ (Typ B.3) dar, bei der durch den B-Sprachen-Übersetzer eine druckreife Übersetzung hergestellt wird. Es handelt sich dabei um Fälle mit geringem Repräsentationswert und Öffentlichkeitsgrad, in denen bei der Rezeption des Publikats in der Ausgangskultur der Informationswert des Textes im Vordergrund steht und kein A-Sprachen-Übersetzer erreichbar ist.

10.7.3 Die satz- bzw. publikationsreife oder A-Übersetzung

Bei der *publikationsreifen* oder *A-Übersetzung* (Koller 1979, 94: „»langlebige« Übersetzung“; Prunč 2000a, 14: „Volltextübersetzung“) tritt zur inhaltlichen Korrektheit als zweites konstituierendes Merkmal die volle sprachliche Ausformung des Zieltextes auf der Grundlage einer translatorisch geschulten A-sprachlichen (in der Regel muttersprachlichen, aber auch bildungssprachlichen) Kompetenz, verbunden mit einer professionellen Textbaukompetenz. Sie ist als „Halbfabrikat“ anzusehen, das durch Expertenhandlungen weiter veredelt wird, indem Fachleute des graphischen Gewerbes das Textbild formen und den Text in das Gesamtlayout eines multimedialen bzw. -modalen Textverbundes integrieren.

Von *druck-* bzw. *publikationsreif* kann nur dann geredet werden, wenn ein Text so ausformuliert ist, daß er den für diese Textsorte in der Rezeptions-Kultur geltenden sprachlichen Qualitätserwartungen an einen gedruckten bzw. publizierten Text entspricht. Ein solcher Text ist „in Bezug auf Inhalt, Stil usw. für den Druck geeignet“ (Duden 1999), d.h. *satzreif*. Der Translattyp A.1 unterscheidet sich vom Typ A.2 dadurch, daß bei letzterem ein höherer Repräsentations- und Öffentlichkeitsgrad als bei ersterem besteht und somit an die sprachliche Qualität größere Anforderungen gestellt werden. Diese setzen mehr Texter-Erfahrungen voraus als z. B. bei frisch Ausgebildeten vorhanden sind.

Nicht selten weichen Übersetzungen oft erheblich von den Qualitätserwartungen ab, da sie von B-Sprachen-Übersetzern angefertigt und ohne weitere Kontrolle in Druck gegeben werden. So erhalten Texte ein Gewand, das man für muttersprachliche Texten in dieser Form nie akzeptieren würde. Es entsteht eine Diskrepanz zwischen sprachlicher und visueller Textgestalt, die sich in gewissen Fällen (z. B. bei Produktpräsentationen, bei denen der Text einen hohen *Repräsentationsgrad* aufweist) durchaus negativ auswirken kann. Hier spiegeln sich die Auffassungen und Irrtümer vom Übersetzen und eine Praxis wider, die unreflektiert Fremdsprachenkenntnisse mit translatorischer Kompetenz gleichsetzt. So ist zu fragen, ob es überhaupt sinnvoll ist zu erwarten, daß in die Fremdsprache, d. h. in die B-Arbeitsprache *druckreif* übersetzt wird? Hält man sich vor Augen, daß für druckreife Textformulierung in der Regel die „normale“ muttersprachliche Kompetenz nicht ausreicht, daß z. B. an einen Verlag eingesandte Manuskripte von „professionellen Muttersprachlern“ (Verlagslektoren etc.) überarbeitet und stilisiert werden, so sollte es klar sein, daß die Voraussetzung für die Formulierung eines publikationsreifen Textes eine professionell geschulte Textformulierungskompetenz ist. Ebenso klar dürfte es sein, daß ein Übersetzer in seiner B-Sprache selten diese Stufe erreicht, abgesehen vielleicht von einigen Fällen, wo man sich innerhalb eines Sachgebietes intensiv mit einer sehr begrenzten Zahl von Textsorten beschäftigt.

Ein anderer Aspekt ist, daß es durchaus Fälle gibt, in denen die A-Übersetzung eines B-Übersetzers „good- enough“ ist. Dies sind Fälle, die sich anhand der in Kap. 3.1.5 beschriebenen Parameter (Repräsentationswert, Lebensdauer, Öffentlichkeitsgrad und materieller Wert des Publikats) feststellen lassen. Je geringer der Repräsentationsgrad, je kleiner der Öffentlichkeitsgrad und die Auflage, je kürzer die Lebensdauer und je höher der aktuelle Informationswert, desto weniger ist gegen eine A-Übersetzung durch den B-Übersetzer einzuwenden. Je größer der Repräsentationsgrad, je länger die Lebensdauer des Textes, je breiter der Öffentlichkeitsgrad und je anspruchsvoller die Präsentationsform, desto mehr verbietet sich die volle Verantwortung des B-Sprachen-Übersetzers für den Auftrag (Beispiel: ein in Mehrfarbendruck aufwendig hergestellter Bildband über eine Großstadt).

Sofern die visuelle Gestaltung nicht im Bereich der Zielkultur geschieht, ist es notwendig, daß der Übersetzer in Layoutfragen der Zielkultur kompetent ist, also über ein bestimmtes Maß an typographischem Basiswissen verfügt. Dieses Wissen kommt zum Einsatz z. B. in der Beurteilung eines AT-Layouts in bezug auf seine Funktionalität für die Zielkultur, in der Bewertung des qualitativen Ausführungsgrades eines Layouts, in der kulturspezifischen Verwendung bestimmter Schriftarten, in der Verwendung kulturspezifischer typographischer Zeichen etc. Nur so lassen sich Fehlplanungen wie bei dem in Kap. 9.5.1 (Abb. 93) erwähnten Prospekt der Finnischen Staatsbahnen vermeiden.

Orthotypographische Fehler bzw. Verstöße der in Kap. 9.3.3 aufgeführten Art (z.B. »ß« im Versalsatz) sollten spätestens beim Lesen der *Autorenkorrektur* durch den Übersetzer berichtigt werden (→ Kap. 10.5).

An den Auftraggeber abgeliefert wird die satzreife Übersetzung heute nur noch selten als Typoskript (wobei die Fehlerquote beim Endprodukt durch die Neuerfassung des Textes in der Setzerei erheblich sein kann), in der Regel in elektronischer Form als unformatierte Text-Datei (auf Diskette oder per E-Mail) oder als layout-formatierte Datei, bei der die Formatierungsbefehle für die jeweiligen Textteile direkt vor die betreffende Textpartie eingefügt werden (das endültige Produkt wird erst auf dem Bildschirm des Auftraggebers oder in der Druckerei sichtbar). In diesem Fall können durch Fremdeinwirkung praktisch nur noch Trennungsfehler bzw. Layoutfehler auftreten.

10.7.4 Die publikationsfertige oder AL-Übersetzung

Die *publikationsfertige* oder *AL-Übersetzung* ist das Resultat einer Entwicklung, die dem Übersetzer ein neues Werkzeug und damit neue Aufgaben beschert hat: die Gestaltung des Textbildes mittels DTP am Computer und damit die Möglichkeit, die Übersetzung direkt als Druck- bzw. Publikationsvorlage zu gestalten und so all jene Fehlerquellen auszuschalten, die durch externe Expertenhandlungen in der Ausgangskultur entstehen.

Hierbei sind mehrere Translattypen zu unterscheiden: die Reproduktion eines von Experten gestalteten, auch für die Zielkultur funktionsgerechten Layouts (Typ AL.1); die Adaption einer Layoutvorlage für den ZT (Typ AL.2) und schließlich die kreative Gestaltung des ZT-Layouts durch den Übersetzer (Typ AL.3).

Schon der erste Fall, der heute meist durch Überschreiben der layoutformatierten AT-Datei realisiert wird (→ Kap. 6.5.2 u. 10.4.1) setzt voraus, daß der Übersetzer über jenes Maß an Expertenwissen verfügt, das ihn in die Lage versetzt, die Layoutvorlage in ihren relevanten Komponenten zu analysieren (Schriftart, Schriftgröße, Laufweite, Wortabstand, Zeilenlänge und -abstand, Satzart, Satzspiegel etc.) und zu rekonstruieren –, was in Kap. 10.6.2 als *einfache typographische Gestaltungskompetenz* bezeichnet wird. Dies wird nur in begrenztem Umfang und bei bestimmten Textsorten möglich sein. Ein solches Produkt hat den Status eines „Vollfabrikats“ und steht dementsprechend an der Spitze der Preisskala.

Die im Erhebungsbogen des MDÜ aufgeführte Tätigkeit „Layout-Entwurf für den Druck“ sollte erst dann in Rechnung gestellt werden dürfen, wenn der Übersetzer auch über eine Kompetenz im typographischen Gestalten (→ Kap. 10.6.2) verfügt. Eine solche Kompetenz wird nicht automatisch mit entsprechender Software erworben – allen Versprechungen der Branche zum Trotz.

Die Kompetenz im typographischen Gestalten muß gesondert erlernt werden, will der Übersetzer das im Rahmen seiner Tätigkeit zur Verfügung stehende Bedeutungspotential ausschöpfen und als Mittel zur Erreichung des vorgegebenen Zweckes gezielt einsetzen. Nur dann leistet er so einen aktiven Beitrag zur Erhaltung der „Kulturtechnik Schreiben“ und trägt damit letzten Endes auch zur Erhaltung seines Arbeitsbereiches bei.

11 Ausblick: Typographie und Layout im translatorischen Curriculum

DIE in den vorigen Kapiteln aufgezeigten Gründe und vorgebrachten Argumente für die translatorische Beschäftigung mit Typographie und Layout und die davon abgeleitete Forderung nach einer typographischen Basiskompetenz des Übersetzers lassen es notwendig erscheinen, daß dieser schon in der Ausbildung auf Aufgaben der genannten Art vorbereitet wird, und zwar in weiterem Umfang als es bei anderen schreibenden Berufen der Fall ist. Diese Vorbereitung hat einerseits in der Vermittlung von Kenntnissen zu bestehen, die zur Rezeption und Interpretation des oft kulturspezifisch geprägten AT-Layouts und zur Konsultation im Hinblick auf das oft ebenso kulturspezifisch geprägte ZT-Layout notwendig sind. Unter dem Aspekt der neuen Arbeitstechnologie DTP sollte heute allerdings jeder Übersetzer in der Lage sein, auf einer professionelleren Ebene als es die Kulturtechnik *typographisches Schreiben* ist, Typographie- und Layout-Parameter in die Praxis umzusetzen. Daran würde sich auch bei Behandlung typographischer Fragen im Rahmen des Schreibunterrichts an der Schule – wie von Fachleuten gefordert (vgl. Walker 2001, 53–58 sowie Hinkka 2000b) – wenig ändern, da die beim Übersetzen anfallenden typographischen Texte meist dem öffentlichen Kommunikationsbereich angehören und ein entsprechend hohes typographisches Niveau aufweisen.

Doch wird, wie aufgezeigt (→Kap. 7.2), in der translatorischen Literatur auf das Problem der Professionalität typographischen Handelns im Sinne eines aktiven, kreativen Gestaltens so gut wie nicht eingegangen,¹ allenfalls werden – meist aus laientypographischer Perspektive – auffällige typographische oder allgemeine graphematische Randerscheinungen aufgegriffen und behandelt. Die „Expertenhandlung ‚Übersetzen‘ als *Prozeß der Wissensverarbeitung*“ (Freigang 1990, 170) enthält zumindest nicht im Bereich der „Teilhandlung Schreiben“ (ibid. 167) die Komponente der professionellen Expertenhandlung „Textbildgestaltung“ mit DTP-Software an der Workstation des Übersetzers,² obwohl die Notwendigkeit zu einem veränderten Ausbildungsgang aufgrund der technologischen Entwicklung schon vor geraumer Zeit betont wurde, wie z. B. im BDÜ-Memorandum von 1986. Und Schmitz (1990, 296) stellt zweifellos zurecht fest, „daß durch die Entwicklung der Computertechnologie und die dadurch verursachte Veränderung des beruflichen Umfelds von Übersetzern eine Aktualisierung des universitären Ausbildungsgangs für Übersetzer und Dolmetscher notwendig ist“. Doch selbst neueste Lehrwerke zur Übersetzerausbildung beschränken sich

auf die verbale Seite der Übersetzung und gehen nicht auf deren visuelle Dimension ein.³ Tun sie es dennoch, bleibt der Eindruck, daß meist von einer zu engen Definition von Typographie und Layout ausgegangen wird bzw. beide Erscheinungen nicht als Resultat professionellen Handelns erkannt, sondern gleichsam als natürliche Gestalt und sekundäre Eigenschaft des Textes aufgefaßt werden.⁴

11.1 Entwurf zu einem Grundkurs in Typographie für Translatorinnen und Translatoren

Typographie und Layoutgestaltung basieren auf Expertenwissen und -können. Die Grundlagen dieses Expertenwissens und -könnens ist in Form entsprechender Studieninhalte in jeden translatorischen Studiengang⁵ zu integrieren. Solche Kurse haben die Studierenden darüber ins Bild zu setzen, welche Rollen an der Gestaltung eines Textes mitwirken und welche Arbeitsphasen ein Text durchläuft, bevor er als Druck-Erzeugnis oder in elektronischer Form die Gestalt erhalten hat, in der er von den Adressaten rezipiert wird. Damit wird auch einer Fehleinschätzung der Arbeitssituation und -aufgaben sowie einer Überschätzung der eigenen Fähigkeiten und Zuständigkeiten vorgebeugt. Ein entsprechender Kurs kann als Teil der Vertiefung der Textkompetenz (vgl. Ammann/Vermeer 1990, 62f) im Grundstudium plaziert sein, eventuell schon in Verbindung mit einer Einführung in die Textverarbeitung am Computer oder in ein DTP-Programm. Dabei sollte dem Studierenden klar werden, daß Einsatz und technische Beherrschung eines Computerprogramms bei weitem noch nicht ausreichen, um wirklich *publikationsfertige* Translate zu erstellen. Es versteht sich von selbst, daß die vielerorts angebotenen halb- oder auch ganztägigen Fort- und Weiterbildungskurse kaum mehr sein können als eine Orientierungshilfe, ein erstes Bekanntwerden mit der Materie, denn sie vermitteln in erster Linie Sachverhaltswissen. Visuelle Textgestaltung erfordert aber zusätzlich die Schulung des Auges und ein überdurchschnittliches Gefühl für Formen und Proportionen, dazu noch die Fertigkeit, dies alles in der Praxis einzusetzen.

Wie beim Übersetzer- und Dolmetscherstudium zwischen *Sprachtraining* auf kontrastiver Basis (vgl. Holz-Mänttari 1984, 119) und dem eigentlichen *translatorischen und translatologischen Studium*, das dem Aufbau einer professionellen translatorischen Kompetenz dienen soll, zu unterscheiden ist, so ist auch in bezug auf die visuelle Textgestaltung die *Einführung in die Textverarbeitungssoftware* oder in *Desktop-Publishing* von der *typographischen Ausbildung* zu unterscheiden.

Um Studierende auf ihre künftige Arbeit als Übersetzer vorzubereiten und ihnen die notwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten zu vermitteln, d. h. um es ihnen zu ermöglichen, sich die im vorigen Kapitel beschriebene typographische Basiskompetenz anzueignen, besteht am INSTITUT FÜR SPRACH- UND TRANSLATIONSWISSENSCHAFTEN der Universität Tampere eine spezielle Studieneinheit

Typographie, Layout und DTP für TranslatorInnen, die für die Übersetzerlinie im Fach TRANSLATIONSWISSENSCHAFT (FINNISCH-DEUTSCH) obligatorisch ist, da in ihr das Wissen und die Fertigkeiten erworben werden, um zu Layoutfragen kompetent Stellung nehmen und eine Übersetzung (semi-)professionell druck- bzw. publikationsfertig gestalten zu können.

Diese Studieneinheit besteht aus drei Teilen: 1. *Vorlesungen* über schriftliche Kommunikation und ihre Relation zur Übersetzung, durch die die Studierenden das notwendige theoretisch-typographische Wissen erwerben und zur Erkenntnis gelangen sollen, daß die technische Beherrschung und Benutzung eines DTP-Programms ohne gleichzeitige Kenntnisse und Fertigkeiten in Typographie keine professionell gestalteten Texte ergibt. Dieser Kursteil umfaßt vier Themenschwerpunkte: (1) Grundlagen der visuellen Kommunikation, wobei es um die besondere Stellung des typographisch gestalteten Textes geht; (2) Typographie als wesentlicher Teil von professionellem Textdesign; (3) der Zeichencharakter von typographischen Mitteln und die Rolle der Typographie als Zeichensystemoid; (4) die Beziehung zwischen Typographie und Translation sowohl aus zeichen- als auch aus handlungstheoretischer Sicht. Die 2. Kurseinheit besteht aus *Übungen in Typographie*, die den Umgang mit typographischen Größen zum Inhalt haben und der Schulung des „typographischen Sehens“ dienen. Parallel hierzu oder im Anschluß daran erfolgen 3. *Übungen in Layoutgestaltung am Computer*, bei denen es um die Umsetzung typographischen Wissens und typographischer Fertigkeiten mittels einer geeigneten Software geht. Aufbau und Inhalt des Kurses mit seinen Schwerpunkten sehen folgendermaßen aus:

1. Vorlesungen: Visuelle Kommunikation und Translation

1.1 Grundlagen der visuellen Kommunikation

- Zeichen und Symbole – verbale, paraverbale und nonverbale Kommunikation
- Kommunikationsmedium Schrift: vom alphabetischen zum allogenetischen Zeichensystem
- Kommunikationsfeld, Öffentlichkeitsgrad und Kommunikationsbereich
- Vertextungsebenen: Tektonik, Textur, Typographie – der Text als Superzeichen und dreidimensionales Zeichengewebe
- Präsentationsformen von Schrift und Schreibtechnologien (Handschrift, Schreibmaschine, Textverarbeitung, Desktop-Publishing)
- Typographischer Präsentationsmodus und Qualitätsparameter
- Integrierte und kooperative Textgestaltung
- Der Leseprozess: Sakkaden, Fixationen und Wortbilder
- Faktoren der Lesbarkeit
- Leseanlaß und Typographieart
- Der typographische Text in multimedialer und multimodaler Kommunikation

1.2 Typographie als professionelles Textdesign

- Allgemeine Kulturtechnik vs. professionelles Handeln
- Desktop-Publishing – im Spannungsfeld von Schreibmaschine und professioneller Typographie (Experten- und Laientypographie)

- Blick über den Zaun: Typographisches Schreiben vs. Graphisches Design
- Typographie zwischen Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst
- Professionelle Textgestaltung: Typographie, Layout und Design
- Richtlinien für den Satz (Textverarbeitung) u. a.

1.3 Typographie als Zeichensystemoid

- Graphem, Graph, Allograph – distinktive und periphere graphische Merkmale
- Geschichte des lateinischen Alphabets:
 - von der Laut- zur Textwiedergabe
 - von der Handschrift zur Druckschrift
 - vom einfachen zum doppelten Zeichensatz
- Das typographische Zeichenrepertoire (Mikro- und Makrotypographie)
- Typographische Gestaltungsprinzipien: Symmetrie und Asymmetrie, Kontrast, Balance, Harmonie
- Funktionen der Typographie

1.4 Typographie und Translation

- Typographie im Übersetzungsprozeß: Anfrage, Angebot und Vertrag, Analyse und Zieltextproduktion; Kundenkorrektur und Imprimatur/Gut-zum-Druck
- Die typographische Basiskompetenz als Teil der translatorischen Berufskompetenz
- Veredelungsstufen der Übersetzung: Die druckfertige bzw. publikationsfertige Übersetzung
- Vorteile von DTP für Übersetzer
- Kulturspezifik von Typographie und Layout
- Orthotypographie kulturkontrastiv (Sprach- und kulturspezifische Typographie)
- Multilinguales Layout

2. Übungen in Typographie

2.1 Erwerb typographischer Kenntnisse (Beherrschen des typographischen Zeichenrepertoirs)

- Das typographische Maßsystem
- Druckschriften und ihre Klassifikation
- Schriftschnitte, Schriftfamilie, Schriftsippe und Großfamilie
- Schriftgrade und Funktionsgrößen
- Text- und Displayschriften
- Assoziative Wirkung (Anmutungswert/Kongenialität) typographischer Schriften
- Typographische Hervorhebungsmittel
- Satzarten (Block- und Flattersatz, links- oder rechtsbündig, zentriert)
- Papierformate (DIN-Reihen u.a.)
- Farbe als Gestaltungselement
- Beurteilung eines Textes nach den Prinzipien der Lesbarkeit
- Kulturspezifik typographischer Zeichen
- Kulturspezifik beim Layout

2.2 Anwendung typographischer Kenntnisse (Entwicklung typographischer Fertigkeiten)

- Druckschriften erkennen und Großklassen zuordnen
- Schriftgrößen/Schriftgrade feststellen
- Schriften textsorten- und inhaltsadäquat anwenden

- Laufweite und Wortabstand feststellen und einrichten
- Zeilenlänge und -abstände feststellen und einrichten
- Satzspiegel für unterschiedliche Textfunktionen konstruieren
- Absätze gestalten (Einzug, Leerzeile, Initialen)
- Umbruchregeln kennen und anwenden
- Gestaltungsraster konstruieren und anwenden
- Kontrastive Bewertung der Mikro- und Makrotypographie von Publikaten

3. Übungen in Layoutgestaltung mit DTP (Typographie am Computer)

- Technische Beherrschung von Soft- und Hardware
- Umsetzung typographischer Parameter durch die Software
- Erstellung einer Publikation unter Anleitung
- Selbständige Gestaltung einer druck- bzw. publikationsfertigen Übersetzung

Der gesamte Stoff läßt sich – abgesehen von der sehr zeitaufwendigen Einarbeitung in eine DTP-Software – auch gut im Rahmen eines Workshops erarbeiten, in dem kürzere theoretische Einführungen mit konkreten Beispielen und Übungen verbunden werden.

Ein solcher Kurs kann selbstverständlich nicht mehr als eine Einführung in die Problematik der professionellen Textbildgestaltung geben (zum Vergleich: Das vormalige Berufsbild des *Schrifsetzers/Typographen* in der Bundesrepublik Deutschland ging von einer dreijährigen Ausbildung aus und setzte allein 240 Stunden für das typographische Gestalten an; das an seine Stelle getretene Berufsbild *Mediengestalter/-in für Digital- und Printmedien* enthält immer noch ein gut Teil Typographie, auch wenn naturgemäß die Beherrschung der neuen Medientechnologien überwiegen). Jedenfalls haben unsere bisherigen Erfahrungen mit den Abschlußarbeiten der Studierenden, in denen in der Regel die Makro- und Mikrotypographie von gedruckten Übersetzungen diskutiert und (kulturkontrastiv) bewertet wird, gezeigt, daß dadurch ein guter Grundstock für die typographische Basiskompetenz gelegt wird.

11.2 Forschungs- und Arbeitsaufgaben

Da die vorliegende Arbeit in erster Linie grundlegende Einsichten zum Problemkomplex Typographie, Layout und Übersetzen vermitteln wollte, konnte manches Problem nur angerissen werden, das einer Vertiefung wert wäre.

So sollte vor allem systematisch der Frage nachgegangen werden, in welchem Grad bestimmte Schriften aufgrund der graphematischen Struktur einer Sprache überhaupt für diese optimal geeignet sind und welche in der betreffenden Sprache nicht für größere Textmengen verwendet werden sollten, da sie möglicherweise die Lesbarkeit des Textes negativ beeinflussen. Des weiteren wäre zu katalogisieren, welche Schriften in einer Kultur für welche Textsorten

eingesetzt bzw. bevorzugt verwendet und somit vom Leser erwartet werden (vgl. hierzu Rommel 1997). In Verbindung damit sind kulturspezifische Anmutungswerte wichtiger Druckschriften festzustellen; dafür sind geeignete Testformulare zu entwickeln, da die von Langen, Maurischat und Weber entwickelten semantischen Differentiale (vgl. 1992) intrakulturell konzipiert sind und nur indirekt Aussagen zu kulturspezifischen Anmutungswerten ermöglichen.

Ein weiterer Forschungsbereich wären kontrastive Untersuchungen zur Typographie übersetzungsrelevanter Textsorten, die Mikro- wie Makrotypographie erfassen, also die kulturspezifische Gestaltung und der kulturspezifische Einsatz typographischer Mittel bei diesen Textsorten. Dazu gehört z. B. die Untersuchung, inwieweit durch typographische Mittel die unterschiedlichen Inhaltsebenen beim Übersetzen von Urkunden erfaßt und gekennzeichnet werden können. Es gehört aber auch die Erfassung der textsortenspezifischen Markierung bestimmter suprasegmentaler und tektonischer Funktionen dazu. Allerdings besteht bei korpusbasierten Untersuchungen immer die Gefahr, daß – wie sich nachweisen ließ – der mit den Bedingungen und Normen professioneller Textgestaltung nicht vollständig vertraute Forscher Fehlinterpretationen vornimmt.

Als Orientierungshilfe für den Zuständigkeitsbereich des Übersetzers in bezug auf bestimmte Auftragsstypen und Auftragsteile wären Textprofile zu erstellen bzw. aufzufinden, die den jeweiligen Repräsentationsgrad und die Akzeptanzschwelle des Textes in der Zielkultur deutlich machen.

Und schließlich müßte der in dieser Untersuchung angesprochene Themenbereich in einem Lehrwerk dargestellt werden, das auf die speziellen Bedingungen der Typographie- und Layoutgestaltung im interkulturellen Kommunikationsprozeß eingeht und gleichzeitig typographisches Grundwissen in faßbarer Form vermittelt.⁶

Vor allem aber müßten die an den translatorischen Ausbildungsstätten tätigen Dozentinnen und Dozenten den Unterschied zwischen der von ihnen häufig selbst repräsentierten Laintypographie und professionellem typographischem Gestalten akzeptieren, sich so weit wie nötig selbst in die Materie einarbeiten oder durch Fachkräfte einweisen lassen. Denn wie bereits mehrfach betont: typographisches Gestalten, Layout-Entwurf und Graphisches Design sind mehr als bloße Textverarbeitung in unreflektierter Anwendung (semi-)professioneller typographischer Mittel und mehr als das von Faber (1998) für ausreichend erachtete autodidaktische Einarbeiten in terminologisches Wissen – die genannten Tätigkeiten sind professionelles Handeln, beruhend auf erworbenen fachspezifischen Kenntnissen und Fertigkeiten, verbunden mit einer Schulung des Auges und ästhetischen Formgefühls unter Anleitung erfahrener Fachkräfte.

Anmerkungen

Kapitel 1

- 1 Der englischsprachige Terminus wird hier den deutschen Rechtschreibregeln entsprechend mit Bindestrich verwendet.
- 2 Die Abgrenzung von *Translatorik* und *Translatologie* bleibt bei Holz-Mänttari noch unscharf: einerseits bezieht sie *Translatorik* als „handlungsbezogenes Lehr- und Studienfach“ (1984, 92) auf die Praxis, während *Translatologie* als „junge Forschungs- und Lehrdiziplin für eine uralte gesamt-menschliche Fähigkeit und Tätigkeit“ charakterisiert wird (ibid.). Für Vermeer (1996, 115) ist Translatorik die Dolmetsch- und Übersetzungspraxis.
- 3 Daher sind pseudo-translatorische Studiengänge, die einseitig von der B-Arbeitssprache ausgehen, aus Sicht der Berufspraxis und aus translatologischer Sicht kein Fortschritt.
- 4 Dolmetschen als eine Sonderform des Übersetzens anzusehen, erklärt sich nur aus dem weiter verbreiteten Interessenfokus an der schriftlichen Translation und deren längerer wissenschaftlichen Tradition. Prinzipiell wäre es das Gleiche wie wenn man die mündliche Rede als Sonderform der Schriftsprache auffassen würde.
- 5 Das Gutachten der finnischen Arbeitsgruppe des internationalen POSI-Projekts sieht als eigenes Forschungsobjekt der Translationswissenschaft das Handeln des Übersetzers und Dolmetschers in seiner Berufsausübung, also nicht die sprachliche Handlungen Dolmetschen und Übersetzen (vgl. POSI Project 1999).
- 6 Wie Freihoff (2000, 13; Anm. 4) verwende ich hier das generische Maskulinum für die Berufsrolle, die Formen *TranslatorInnen*, *ÜbersetzerIn*, *DolmetscherIn* etc. für berufsausübende Personen.
- 7 Gute Übersichten zur Entwicklung des Begriffs Translationswissenschaft und zum langen Weg einer eigenständigen, interdisziplinären Translationswissenschaft und finden sich bei Pöchhacker (2000) sowie Kaindl (2004).
- 8 Um motivierte Leser in den Stand zu versetzen, sich – so weit dies ohne Anleitung möglich ist – autodidaktisch in den Fachbereich Typographie einzuarbeiten, verwende ich hier bewußt die typographische Fachsprache (größtenteils Werkstattsprache) und nicht die sekundär dazu entstandene metatypographische Wissenschaftssprache, die – was die Verwendung typographischer Termini betrifft – aufgrund der fachexternen Position der Publizierenden nicht immer frei von Irrtümern ist (→ Kap. 3.2.5).
- 9 Im Originalwortlaut: ”Typografian tärkein tehtävä on ... välittää tekstin sisältö lukijalle. Graafinen suunnittelija, typografi, on kirjoittajan tulkki. Typografisten valintojen tulisi kasvaa tekstin sisällöstä siinä missä kielenkääntäjän sanavalintojen alkukielisestä ilmaisusta. Tekstiä lukematta ei synny hyvää typografista tulkintaa.” (Jorma Hinkka, Sanoja 1, 1999a)
- 10 Nur so ist zu verstehen, daß Kaindl (2004, 217) meine Beiträge zur Bedeutung der Typographie für die Translation vor allem auf die mit dem Einsatz von Desktop-Publishing verbundene Problematik einschränken möchte.

Kapitel 2

- 1 Vgl. hierzu die Kulturdefinition von Goodenough in Tiittula (1997, 154).
- 2 So gibt es z. B. an der Universität Rostock am Institut für Umweltingenieurwesen das Fachgebiet *Kulturtechnik und Gewässerregulung* (<http://www.auf.uni-rostock.de/ktsw/>).
- 3 Vgl. Hoffmann (1994, 260): „Lesen als Basiskulturtechnik im Fernsehzeitalter“.
- 4 Eine Recherche mit dem Suchbegriff *vierte Kulturtechnik* am 14. Juni 2004 ergab in *Google* ca. 521 Treffer, wovon sich der überwiegende Teil auf die neuen Medien, den Umgang mit den neuen Medien oder Medienkompetenz bezog; vereinzelt wurde auch die Beherrschung der Fremdsprache Englisch als vierte Kulturtechnik bezeichnet.
- 5 Vgl. eine Umfrage zu den Merkmalen des professionellen Journalisten von Ruohomäki, die neben technischen Fertigkeiten, Fachwissen und umfassender Allgemeinbildung auch soziale Fertigkeiten und berufsspezifische Charakterzüge auflistet (2002, 310 – Abb. 1).

- 6 Bei Risku (1998, 241): „operationales“; bei H. Schmidt (1989, 29): „[o]peratives“ Wissen.
- 7 Zu den verschiedenen „Abteilungen“ des Langzeitgedächtnisses sind mehrere Modelle im Umlauf. Man unterscheidet beispielsweise „episodisches Gedächtnis“, „Wissenssystem“, „prozedurales Gedächtnis“ und „Priming“ (Markowitsch 2002, 88f).
- 8 Zur berechtigten Kritik an Wilss' Konzept der Übersetzungsfertigkeit (1989 sowie 1992) vgl. Risku (1994). Interessant ist, daß Wilss in seinen Überlegungen eine Übersetzungsvariable mit aufführt, die beim professionellen Übersetzen eine wichtige Rolle spielt, bei der Übersetzer-ausbildung freilich meist nur in einer relativ willkürlichen Form (gewohnte bzw. willkürlich festgesetzte Klausurdauer etc.) vorkommt, den Zeitfaktor (1993, 53).
- 9 Von zentraler Bedeutung und Prüfungsgegenstand beim Qualifikationserwerb sind „Fertigkeiten und Kenntnisse“ (vgl. z. B. Verordnung 1993a, 5 u. 1993b, 3 sowie Verordnung 1995, §1).
- 10 So bei Faber (1998) – einem krassen Beispiel für die einseitige Interpretation bzw. Überbewertung von (Sachwort-)Wissen unter gleichzeitiger Vernachlässigung der Fertigkeitskomponente für das Fachgebiet Typographie (vgl. Schopp 2000).
- 11 Ähnlich besteht bei Risku (1998, 41) professionelles Handeln beim Übersetzen aus den Komponenten Begreifen, Wissen und Können.
- 12 Vgl. z. B. Schüller (2000), deren Beitrag übertitelt ist: *Ein Handwerk hat sich zur Dienstleistung gemauert*. Hier zeigt sich das immer wieder zu beobachtende Problem, das Akademiker mit dem Begriff *Handwerk* haben: In Unkenntnis des oft sehr umfangreichen Handlungskomplexes, der für viele Handwerke charakteristisch ist, reduziert man handwerkliches Handeln auf eine begrenzte Anwendung von praxisorientierten Regeln, die unreflektiert und mechanisch angewendet werden.
- 13 Tynjälä nennt drei Konstituenten der Expertenkompetenz: “First, what we mainly learn during our education is *formal and theoretical knowledge* that is declarative and explicit in nature. The second constituent ... is *practical knowledge*, often called procedural knowledge that manifests itself as skills or “knowing-how”. Practical knowledge is learnt in practical situations and is often informal and implicit (or tacit) in nature. Third, *self-regulatory knowledge*, involving metacognitive and reflective skills, is also an important aspect of expertise.” (2002, 37).
- 14 In der aus den 40er Jahren stammenden Übersetzung von Hamsuns *Landstreicherromanen* (Knut Hamsun: *Die Landstreicherromane*. Landstreicher – August Weltumsegler – Nach Jahr und Tag. Aus dem Norwegischen von J. Sandmeier und S. Angermann. Darmstadt: 1984) geben die Übersetzer den Landschaftsnamen *Lofoten* mit „der Lofot“ wieder, weil das Suffix *-en* im Norwegischen nicht den Plural kennzeichnet, sondern als angehängter bestimmter Artikel dient. Im Einzelfall kann natürlich die Wiedergabe grammatischer Strukturen beabsichtigt und somit ein legitimer Skopos sein (vgl. Vermeer 1989a, 83).
- 15 Vgl. die Liste von 20 Termini bei Wilss (1977, 28) mit (Teil-)Synonymen für „Übersetzen“ sowie die Zusammenstellung bei Krings (1986, 4f u. 38f).
- 16 Als Idee erstmals vorgestellt in Schopp (2002c, 345).
- 17 Diese direkte „Übersetzung“ von Komposita-Bestandteilen auf Benennungsebene scheint auch ein lexikologisches Arbeitsprinzip zu sein. So gibt das *Finnisch-deutsche Großwörterbuch* von Kataral Schellbach-Kopra (1981) als Äquivalent zu *luonnonpuisto* den *Naturpark*, obwohl inhaltlich beide Begriffe ziemlich entgegengesetzt sind. Die Neuauflage von 1997 enthält dann den Eintrag *Natur[schutz]park*; korrekter wäre in diesem Fall *Naturresevat*.
- 18 Wohl letzten Endes doch wieder die Vorstellung vom „eigentlichen“ ausgangstextgebundenen Übersetzen veranlaßt Prunč, als einen Übersetzungstypus (er sagt „Skopostyp“) die „diaskopische Translation“ anzuführen, bei der „Teilaspekte, Teilelemente oder Teilsegmente (Inhaltswiedergabe, Kondensierung, Streckung, metasprachliche Beschreibung etc.) eines Ausgangstextes nach frei definierbaren Zielvorgaben für eine frei definierbare Rezeptionsfunktion zugeschnitten werden. [Neuer Absatz:] Struktur und Funktion des Ausgangstextes werden als irrelevant eingestuft und ausschließlich nach den Kriterien der Zieltextfunktion selektiert.“ (2000b, 53) Offensichtlich mißverstehen Prunč die Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari, die er in diesem Zusammenhang anführt, und zeigt, daß er letzten Endes Übersetzen nicht als „Botschaftstransfer“, sondern als „Texttransfer“ auffaßt. Denn es geht bei Holz-Mänttari gerade nicht um „frei definierbare Zielvorgaben“, sondern die aus der Auftragsanalyse folgende zwingend notwendige funktionsadäquate Umgestaltung und Neustrukturierung des AT-Materials.
- 19 Zur Komplexität des mentalen Übersetzungsprozesses siehe das Modell von Hönig zum Spannungsverhältnis übersetzerischer Mikro- und Makrostrategien im „kontrollierten“ und „nicht kontrollierten Arbeitsraum“ (1993, 79–84 sowie 1995, 50–59).

- 20 Nicht zu verwechseln mit der „instrumentellen Übersetzung“ von Nord (1989, 104), die als kommunikativ aufgefaßt werden muß.
- 21 In diesem Zusammenhang warnt Martinet vor den „Gefahren des Übersetzens“ (1963, 44).
- 22 Vgl. „natural translation“ (Harris 1977, zit. in Lörscher 1987, 193). Der z. B. von Kvam (1996) und Risku (1998) verwendete Begriff *Laienübersetzen* umfaßt zu einem großen Teil auch das Übersetzen der nächsten Qualifikationsstufe. Daher verzichte ich auf seine Verwendung.
- 23 Beim Erlernen einer Fremdsprache wird das Abbilden ausgangssprachlicher Strukturen als möglichst genaues, wort-wörtliches Übersetzen fremdsprachiger Elemente in die Muttersprache von Birkenbihl im Rahmen der Birkenbihl-Methode als Lerntechnik empfohlen. Birkenbihl nennt dieses Verfahren dann De-Kodierung (vgl. Birkenbihl 1995, 29-32).
- 24 Selbst in den Übersetzerbildungsinstituten werden z. T. Übersetzungsübungen noch als Mittel zum Erlernen von Fremdsprachen angesehen („Sprachtrainingsübersetzen“). Dies gilt gleichermaßen für die Einstellung der Studierenden (vgl. Krings 1986, 469 sowie Mossop 1994, 401) wie so mancher Lehrperson, obwohl bereits Hönig/Kußmaul (1982, 133) feststellen: „Der Übersetzungsunterricht soll dem Lehren der Übersetzung dienen, und nicht der Vermittlung fremdsprachlicher Kompetenz.“
- 25 Nicht zu verwechseln mit der „Null-Translation“ von Prunč, die in den Realisierungsformen „Translationsverbot“, „Translationsverweigerung“ sowie „Translationsverzicht“ sich auf die kommerzielle Übersetzung bezieht (2000b, 20ff). Eine andere Bedeutung gibt Sobotka der „Nicht Übersetzung“: Sie bezeichnet damit die funktionsadäquate Herstellung des Zieltextes auf der Grundlage von ausgangssprachlichem Material (2000, 355).
- 26 Hierzu detailliert Pöchhacker (2000, 9f).
- 27 Man vergleiche hierzu den „informierten Laien“ des „Fachumfelds“ im Gegensatz zum „absoluten Laien“ des „Fachaußenfelds“ bei Wichter (1994, 10).
- 28 Dieser Ausschuß wurde abgelöst vom Transforum D, das sich als „Ort des Meinungsaustauschs von Repräsentanten der Translationspraxis und -lehre“ versteht (vgl. Transforum 2001)
- 29 Zu Modellen, Metaphern und Mythen der Kommunikation siehe Krippendorf (1994).
- 30 Für die an der Kommunikation Beteiligten herrscht eine bunte Vielfalt von Bezeichnungen. So finden sich für den *Sender* z. B. „produzierender Kommunikand“ (Ingendahl 1975, 64), „produzierender Kommunikant“ (Althaus 1980a, 138) und „Kommunikator“ (Hunziker 1988, 1; Krippendorf 1994, 98), für den *Empfänger* u. a. „interpretierender Kommunikant“ (Althaus 1980a, 138), (Rezipierender) Kommunikand (vs. Kommunikator) (Pürer 2001).
- 31 Vgl. Gadamer (1986, 391): „... jeder Übersetzer ist Interpret“.
- 32 Ähnlich Nord (1991, 123–127 sowie 137ff).
- 33 Es ist nicht einzusehen, warum z. B. Format, Farbe und Layout der nonverbalen Ebene zugeordnet werden sollen. Zumindest Farbe als Layoutelement sowie bestimmte andere Layoutelemente wie Einzüge, freier Raum, Platzierung von Textelementen in Relation zu anderen Textelementen oder Abbildungen etc. bestimmen wesentlich die Gesamtwirkung und die Rezipierbarkeit verbaler Zeichen. Sie steuern das Verständnis des Textes und gehören daher ebenso zur paraverbalen Ebene, wenn sie nicht gar als Teil der visuell-verbale Ebene aufgefaßt werden müssen.
- 34 Ein Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation besteht darin, daß bei ersterer neben den verbalen Elementen und bestimmten nonverbalen (Prosodie) sowie paralinguistischen Elementen, die über den auditiven Kanal vermittelt werden, über den visuellen Kanal weitere nonverbal-nonlinguistische Elemente (Kinesik und Proxemik) hinzutreten (vgl. Tiittula 1992, 43); bei schriftlicher Kommunikation wird dagegen alles über den visuellen Kanal übermittelt.
- 35 Wie effektiv nonverbale Kommunikation sein kann, zeigen die Ikea-Montageanleitungen, die zum allergrößten Teil ohne verbale Elemente auskommen.
- 36 Vgl. den Begriff *intermodale Wahrnehmung*, definiert als „Das Zusammenwirken verschiedener Sinne, z. B. Sehen und Hören bei der Wahrnehmung“ (Baumstark et. al. 2003, 9). „Modalität“ wird bei Markowitsch erklärt als „anderer Ausdruck für Sinn“ (2002, 185).
- 37 Eine Übersicht der verschiedenen Ansätze zu einer Definition des Textbegriffs mit kritischer Stellungnahme aus translatologischer Perspektive findet sich bei Kaindl (1995, 11–39). Kaindl nennt zwei grundlegende Erklärungsdefizite textlinguistischer Ansätze in Bezug auf multimediale Texte: das hohe Abstraktionsniveau dieser Modelle, das zu den für den Übersetzer wichtigen konkreten Einzeltexten wenig hergibt – eine Auffassung, der aus professionell-translatorischer Sicht

- unbedingt beizupflichten ist –, und die fehlende Integration anderer Kommunikationsarten wie Musik, Gestik etc. in den Textbegriff (vgl. Kaindl 1995, 18).
- 38 Vgl. hierzu die Kritik bei Kaindl (1995, 15, Fußnote 21). Unklar bleibt, ob Kallmeyer mit „nichtsprachlich“ die nonverbalen textbegleitenden Elemente meint oder nonverbale autonome Kommunikationseinheiten.
- 39 „*Texte* sind ... stets in Textualität, also sozio-kommunikativ funktionierende, geäußerte Sprachzeichenmengen, also *Texte-in-Funktion* im Einbettungsrahmen kommunikativer Handlungsspiele. Als solche sind sie stets sprachlich *und* sozial bestimmt und definierbar, also keine rein sprachlichen Strukturen, die ausschließlich linguistisch definierbar wären...“ (S. J. Schmidt 1973, 145).
- 40 Definitionen wie z. B.: „Ein Text ist ‚eine ganzheitliche sprachliche Kette‘ aus Zeichen, die ihrerseits wieder aus Elementen bestehen.“ (Hjelmslev 1968, 115) oder: „Alles was Redeakt [mündlich oder schriftlich!] oder Gefüge von zusammenhängenden Redeakten ist, ... ist ein Text“ (Coseriu 1981, 7).
- 41 So z. B. mit *Inhalt* bei Hochuli (1989, 7): „Wenn im folgenden vom Buch die Rede ist, so meint der Verfasser das Buch als Gebrauchsgegenstand in seiner uns heute gewohnten Kodexform. Er grenzt damit den Begriff ab, einerseits gegen den Inhalt – die Botschaft, die durch das Medium Buch vermittelt wird ...“
- 42 Eine ausführliche Darstellung der unterschiedlichen Auffassungen von *Bedeutung* gibt Nöth (2000, 152–157).
- 43 Vermeer bezeichnet die Relation zwischen Zeichen und (situativem) Kontext als Sinn, Funktion und Skopos (1986, 159).
- 44 Vgl. hierzu Wiese: „Über diese mentale Einheit der ‚Botschaft‘ und die Prinzipien ihres Zustandekommens ist recht wenig bekannt; es muß sich aber offensichtlich um ein vorsprachliches, der Redesituation, dem Vorwissen und der Intention des Sprechers angemessenes Objekt handeln.“ (1989, 203)
- 45 Nach meiner Meinung ist es allerdings sinnvoller, den Zeichenbegriff auf die Ebene des sprachlichen Einzelzeichens, dem eine eigene Bedeutung zugesprochen wird, zu beschränken und bei Texten eher von *Zeichengewebe* zu sprechen.
- 46 Hiermit ist also nicht Text in ikonischer Form, als Textgraphik etc. gemeint, sondern in dem Sinne wie bei Rudolph (1976, 165).
- 47 Im englischen Sprachraum wird dafür häufig *Design* verwendet: „The basis of design is the bringing together of various elements into one area to achieve an interaction that will communicate a message within a given context.“ (Swann 1987, 11)
- 48 Schreiber spricht von „verbal-visuellen Superzeichen“, allerdings in bezug auf Texte in der „gezielten Massenkommunikation“ (1984, 738). Vgl. des weiteren Gross (1994, 73).
- 49 Viehweger (1998, 19ff) spricht von „Textgroßstrukturen“ und „globale[n] Textstrukturen“; Nord (1991, 117ff) von der „Makrostruktur“ oder von „textual macrostructure“ (2000, 199f).
- 50 Holz-Mänttari bezieht den Begriff *Textur* zunächst in Anlehnung an Jegensdorf auch auf die visuelle Form (1984, 77), definiert den Terminus dann aber im Folgenden ausschließlich für die sprachliche Form: „Textur nennen wir die Strukturierung der Ausdrucks- und Verknüpfungsmittel eines Textes, die ihm im Bereich der Formen Kohärenz verleiht.“ (1984, 134, vgl. 128, Fig. 28).
- 51 „Paratextuelle Elemente (Einband, Titelblatt, Vorwort usw.) führen zu einem Werk hin.“ (Vieira 1997, 112)
- 52 Vgl. Snell-Hornby (1993, 335-350): „multimediale Übersetzung“; Schröder spricht von „multimedialen Texten“ (1993, 195); Holz-Mänttari (1984) vom *Botschaftsträger-im-Verbund*, seit 1993 auch vom *Medienmix*; Vermeer (1986) vom *text-im-verbund*.

Kapitel 3

- 1 So z. B. Pöchhacker (2000, 29) und Stolze (2002, 10). Hierher gehört auch der Titel der von H. Löffler, K. Jakob und B. Kelle (1994) herausgegebenen Festschrift für Hugo Steger: „Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich“.
- 2 Der Duden-Ratgeber *Briefe gut und richtig schreiben!* unterscheidet zwischen *privatem, öffentlichem* und *geschäftlichem Bereich* (Duden 2002), wobei allerdings der eine Kommunikationspartner stets als Privatperson im eigenen Interesse handelt.

- 3 Der laientypographische unreflektierte Einsatz von Proportionalschrift hat u. a. zu dem Paradox geführt, daß nun selbst persönliche Schreiben die Merkmale von Massenkommunikation tragen (vgl. Alfer 2004).
- 4 Die mit einem Stern gekennzeichneten Fachtermini werden im Glossar erläutert.
- 5 Ein eindrucksvolles Beispiel – eine Seite einer handgeschriebenen Prachtbibel und eine Seite der Gutenbergbibel – ist abgebildet in Füssel (1999, Abb. 4 u. 5).
- 6 Im Gegensatz dazu besteht der Qualitätszuwachs im Kommunikationsfeld Akademisches Publizieren ausschließlich im Vergleich zu der Vor-DTP-Praxis, als die Druckvorlagen von den Verfassern selbst auf der Schreibmaschine angefertigt wurden. Mit professionellen Maßstäben gemessen repräsentieren die publizierten Texte meist deutlich Laientypographie.
- 7 „Der Analphabetismus ist auf dem Vormarsch. Die Vernichtung des Schriftsetzerhandwerkes in den sechziger und siebziger Jahren wird verhängnisvolle Folgen haben für alphabetische Kultur.“
- 8 Vgl. hierzu die Website der Bundesanstalt für Arbeit: [http://berufenet.arbeitsamt.de/bnet2/M/\[20.1.2004\]](http://berufenet.arbeitsamt.de/bnet2/M/[20.1.2004]).
- 9 Bis zu einem gewissen Grad – allerdings aus stark laientypographischer Perspektive, die sich in einer Reihe von typographischen Irrtümern zeigt – tut dies auch Schmitt 1999a.
- 10 Vgl. auch Stöckl (2004, 33): „Kommunikat“.
- 11 Walker behandelt anhand der römischen Schriften „different levels of formality“ im antiken Rom, dabei differenziert sie offensichtlich nicht zwischen *Scriptura actuaria* und *Capitalis rustica* (2001, 45). In der germanistischen Paläographie steht anstelle von *Capitalis rustica* grundsätzlich nur *Capitalis* (vgl. Bischoff 2004, 72 Anm. 3).
- 12 Freibott spricht von der „Erstellung von nach außen gerichteten Publikationen mit hohem Präsentationsgrad wie Pressemitteilungen, Public Relations-Broschüren, Prospekten, verkaufsorientierten Präsentationen, technischer Dokumentation usw.“ (1989, 1).
- 13 Ausnahmen werden am ehesten wohl bei bestimmten Textsorten aus dem Bereich der technischen Kommunikation akzeptiert.
- 14 Im Gegensatz zur Textverarbeitung handelt es sich für Bauer/Giesriegl beim DTP um Textbearbeitung (1995, 27f).
- 15 Im Originalwortlaut: ”Typografinen laatu ei voi enää olla yhden ammattikunnan harteilla. Tekstiä tuottavat niin monet, niin monissa medioissa, niin monilla kielillä, että typografian merkistön hallinnan tulisi olla luonteva osa jokaisen kirjoitustaitoa ja kielitaitoa.
Viime aikoina suomalaisten luku- ja kirjoitustaidosta käydyssä vilkkaassa julkisessa keskustelussa tuntuu unohtuneen, kaikkesta uusmediapuheesta huolimatta, että tietokone on tämän päivän kynä ja typografia tämän päivän käsiala. Typografisen ilmaisun tulisi kuulua niin kirjoituksen kuin kielenkin perusopetukseen. Vain siten pystymme säilyttämään kirjoitetun kielen koko rikkauden, ja vieraila kielillä kirjoittaessamme saavuttamaan aidon ja täyden ilmaisun.”
- 16 Franke legt unfreiwillig selbst Zeugnis davon ab, wie schwierig es ist, sich solche Kenntnisse autodidaktisch anzueignen: Sein Buch mit Anweisungen zur typographischen Gestaltung enthält die abenteuerlichsten Mißverständnisse, so z. B. die Hinweise zum Unterstreichen von Wortzwischenräumen auf S. 71 und die Bezeichnung des *Villardschen Teilungskanons*, der ein Teilungsverhältnis von 2:1 erzeugt, auf den S. 154 und 155 als *Goldenen Schnitt* (Teilungsverhältnis 3:5:8).
- 17 Dieses „Mitschleppen funktionslos gewordener Formmerkmale“ zeigt Lorenz – ebenso wie Montelius – anhand der Entwicklung der Eisenbahnwagen (1990, 41, Abb. 6) sowie zusätzlich anhand der „Halsberge“, einem Bestandteil der Ritterrüstung, das sich zum militärischen Standesabzeichen entwickelte (1990, 42, Abb. 7).
- 18 Zum Problem der „neuen Norm“ (z. B. Melin 1998, 5) siehe Schopp 2000, 134.
- 19 „Tastaturtreiber für Typographen“ existieren zwar (z. B. Jörn 1999), sind aber nicht serienmäßig vorgesehen. Vgl. hierzu die Kritik bei Turtschi: „Man übernimmt halbwegs irgend etwas, ohne zu überlegen, was sinnvoll ist. Diese Spitze richtet sich auch gegen Tastaturbelegungen, welche uns haufenweise unnötige Zeichen bescheren, gute Typografie aber im Regen stehen lassen.“ (1999b, 28).
- 20 Zum Beispiel Duden (2000, 105ff): „Maschinenschreiben und E-Mails“ sowie Duden (2002, 303ff): „Hinweise für das Maschinenschreiben“.
- 21 Wieder ein Beweis für die „Ungeplantheit“ des Kulturphänomens Computer, denn es hätte prinzipiell möglich sein müssen, den Leerraum im Wert eines Achteckvierts links von den betreffenden Zeichen einzuprogrammieren.

- 22 Hier finden sich durchaus Parallelen zur Entwicklung der maschinellen Übersetzung, die lange Zeit im naiven Glauben auf die maschinelle Austauschbarkeit von Sprachsegmenten ohne Beteiligung professioneller Translatoren entwickelt wurde (vgl. Freihoff 2001, 49).
- 23 Die optische Mitte liegt stets etwas oberhalb der geometrischen Mitte. Ich lasse dies die Teilnehmer meiner Workshops selbst feststellen, indem sie frei Hand auf einem weißen Blatt Papier im Format DIN-A4 die Mitte ankreuzen und dann durch sorgfältiges zweimaliges Falten nachkontrollieren. In etwa 98 % aller Fälle liegt das Kreuzchen einige Millimeter bis einen Zentimeter oberhalb der geometrischen Mitte, meist dazu etwas nach links verschoben, was durch unsere Leserichtung bedingt sein dürfte, da wir ja gewohnt sind, die Augen zuerst auf den linken Rand des Textblocks zu richten.
- 24 Dies beweisen die Beispiele im *Briefeberater* und entsprechende Bemerkungen im *Briefeberater-Magazin*.
- 25 Das zeigen mir Rückfragen von Studierenden und Lehrenden der entsprechenden berufsbildenden Schulen in Deutschland zu den Inhalten meinen Web-Seiten zur Typographie.
- 26 Pfeiffer-Rupp spricht von einer „erweiterten Kulturtechnik des Schreibens (bzw. Maschinenschreibens“ (1984, 102).
- 27 Dieses Mißverständnis wirkt sich dann zuweilen so aus, daß bei „textverarbeiteten“ Publikationen der Name der Textverarbeiterin im Impressum unter dem Prädikat „Typographische Gestaltung“, „Typographie“, „Layout“, „Gestaltung des Umschlags“ etc. erscheint.
- 28 So kann es vorkommen, daß in Gestaltungshinweisen gleichzeitig von „typographischen“ und „internationalen“ Anführungszeichen gesprochen wird. Gemeint sind mit letzteren die von der Schreibmaschine bekannten senkrecht stehenden nicht-typographischen Doppelstriche, die als Zollzeichen Verwendung finden.
- 29 Das gesamte Phänomen der Veränderung einer Fachsprache unter Laieneinfluß wäre eine reizvolle Aufgabe für die Fachsprachenforschung.
- 30 Die perfekte Beherrschung setzt einen großen Stundenaufwand zum Erlernen und an Einarbeitung voraus, außerdem erfordert die Komplexität der Software den ständigen Umgang und Gebrauch – ein Grund, warum sich solche Programme nur schwer sinnvoll in ein Übersetzercurriculum integrieren lassen.
- 31 Ein gutes Beispiel für den letzten Teil der Aussage ist die Wahlannonce in Abb. 30 (Kap. 4.3.8).
- 32 In textlinguistischer und translatologischer Literatur wird – vom Textinhalt ausgehend – vereinzelt die Meinung vertreten, die Verteilung semantischer Einheiten auf typographische Einheiten (Zeilen) müsse unbedingt parallel verlaufen. Daß dies anzustreben ist, wird in typographischer Fachliteratur zwar ebenfalls eingeräumt, jedoch darauf hingewiesen, daß aus visuelle Gründen u. U. davon abgewichen werden muß (→ Kap. 5.5.2).
- 33 Im Verlaufe meiner Berufsausbildung in der Zeitungs- und Akzidenzsetzerei eines südwestdeutschen Verlagshauses wurde ich oft Zeuge, wie selbst bei literarischen Werken die Sprachform – zwar geringfügig – verändert wurde, um z. B. zu verhindern, daß ein Alinea-Ausgang (ein sog. „Hurenkind“) am Anfang einer Seite zu stehen kam.
- 34 Die 3. Ebene, die Typographie (→ Kap. 2.4.3), wird bei Holz-Mänttari unter „*Instrumentenkunde*“ subsumiert (1993b, 274).
- 35 Das *Leipziger Wortschatzlexikon* bot bei der Suche nach Zusammensetzungen mit -design: *Kommunikations-, Web-, Screen-, Grafik-, Graphisches-, Medien-,* nicht aber *Informationsdesign*, das als eigener Aufruf dennoch enthalten war; ganz fehlte *Textdesign*. (<http://wortschatz.informatik.uni-leipzig.de/> [28. 8. 2004]).
- 36 Aufschlußreich die Suche mit entsprechenden Suchwörtern (deutsch) in Google am 29. 8. 2004: Kommunikationsdesigner ca. 8.380 Seiten; Informationsdesigner ca. 1.620; Mediendesigner ca. 20.900; Textdesigner ca. 91 Seiten; Mediengestalter ca. 264.000!
- 37 Einige Beispiele: FH Stuttgart „BA-Studiengang Informationsdesign“; FH Joanneum Graz „Diplomingenieur Informations-Design“; Universität Essen „Diplomstudiengang Kommunikationsdesign“; FH Konstanz „BA- und MA-Studiengänge Kommunikationsdesign“; FH München „Diplom-Designer (FH) im Studiengang Kommunikationsdesign“.
- 38 Für Design als kreativer Prozeß nennen Rösner/Kroh die Phasen: 1. Briefing; 2. Recherche; 3. Brainstorming; 4. Neuformulierung des Problems; 5. Brainpool; 6. Persönliche Identifikation; 7. Kritische Bewertung (1996, 292).

Kapitel 4

- 1 Daher erklären sich die vielen abweichenden Verwendungen typographischer Termini in textlinguistischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen Beiträgen; vgl. den Exkurs zum status quo in der typographischen Fachsprache in Kap. 3.2.5.
- 2 Dies zeigen Bemerkungen wie: „Mit den Alphabet-Schriften, die es gestatten, gesprochene Rede zu repräsentieren, ist in die zwischenmenschliche Kommunikation ein noch immer problematisches Instrument eingeführt worden.“ (Rusch 1994, 75)
- 3 Es ist denkbar, daß beide von einer Bemerkung Karl Bühlers angeregt wurden: „[...] daß die griechischen Grammatiker am Buchstaben philosophiert haben und theoretisch nicht ganz fertig geworden sind mit der Aufgabe, die gesprochene von der geschriebenen Rede, den Lautstrom dort und die Buchstabenzeile hier sachgemäß und scharf genug zu unterscheiden. Denn für die Zeile, für den Aufbau der optischen Zeichen ist die Backsteinlehre weitgehend berechtigt; sinnfälliger noch für eine aus dem Setzkasten herauskonstruierte Druckzeile wie für unsere moderne (fließende) Handschrift.“ (1934/1982, 262 Anm. 1)
- 4 Für die deutsche Sprache vgl. hierzu Gallmann (1985, 3 – Abs. 9).
- 5 Manche textlinguistischen Mißverständnisse über Typographie und ihre Funktion leiten sich daher, daß Langue- und Parole-Ebene vermischt werden, indem man *Schriftsprache* und *typographischen Text* gleichsetzt – daß nicht selten geschriebene Sprache nur in gedruckter (typographischer) Form wahrgenommen wird (z. B. Gallmann 1985, Schmitt 1999a, Wehde 2000).
- 6 Eine „begrenzte Autonomie der optisch-graphischen Vertextung“ im Deutschen beobachtet Jegensdorf (1980, 14) an graphemischen Erscheinungen, denen die gesprochene Sprache unterlegen ist, z. B. die Unterscheidung von *fiel* und *viel*. Ich sehe die Autonomie typographischer Texte eher in deren Möglichkeiten, durch visuelle Gestaltung inhaltliche Strukturen auf einen Blick sichtbar zu machen.
- 7 Allerdings findet sich bereits in der altpersischen wie in der hethitischen Keilschrift ein Zeichen, das als „Worttrenner“ fungiert (vgl. Doblhofer 1993, 115 u. 199).
- 8 So gliedert Wehde (2000, 97–118) das typographische Zeichenrepertoire in 1. „Typenmaterial“ und 2. „Elementare typographisch-syntaktische Flächenformen“. Beim Typenmaterial unterscheidet sie (1) „Bildtragende Typen“ und (2) „Blindmaterial“. Erstere werden von Wehde in „Alphabetische Lettern“ und „Nichtalphabetische Typen“ (Ideogramme, Satzzeichen, Sonderzeichen u. Typo-Signale sowie Buchschmuck) eingeteilt. Unter den „elementaren typographisch-syntaktischen Flächenformen“ führt sie (1) Wortbild, (2) Zeile und Absatz sowie (3) den Satzspiegel auf. Abgesehen davon, daß unter dem DTP-Terminus „Sonderzeichen“ andere Elemente verstanden werden als Wehde meint, fragt man sich, was die Unterscheidung von „Letter“ und „Type“ bezweckt – beide sind Bezeichnungen für die Druckbuchstaben aus Blei, die das Buchstabenbild spiegelverkehrt und erhaben trugen. Auch die Bezeichnung „typographisch-syntaktischen Flächenformen“ ist alles andere als selbsterklärend.
- 9 „Der Begriff ‚Mikrotypografie‘ ist zum erstenmal vom Verfasser anlässlich eines Vortrags vor der Typographischen Gesellschaft München, am 19. Oktober 1982, verwendet worden. Er hat sich seither in der Fachliteratur eingebürgert, kann aber ebensogut durch das weniger prätentiose Wort ‚Detailtypografie‘ ersetzt werden“ (Hochuli 1987, 44, Anmerkung 1). Laut Krebs (1994f, 59) stammen die Termini *Mikro-* und *Makrotypographie* aus der amerikanischen Lesepsychologie (Paterson u. Tinker). „Detailtypografie“ ist bei Forssman/de Jong (2002) zum Buchtitel geworden.
- 10 Laientypographische Stellungnahmen aus akademischen Kreisen neigen dazu, entsprechende Aussagen in typographischer Fachliteratur abzuwerten (z. B. Wehde 2000, 10, die von „Verabschiedung grundlegender Leitprinzipien traditioneller Typographie, wie Lesbarkeit oder die Entsprechung von Form und Inhalt“ spricht).
- 11 Während Wehde den seitenbezogenen „Satzspiegel als textübergreifendes Ordnungsschema“ als oberste Einheit aufzufassen scheint (2000, 108), sehen Typographen in der Doppelseite den „Ausgangspunkt jeder Buchtypografie“ (Hochuli 1989, 16); für Zeitschriften und Zeitungen hat das Gleiche zu gelten.
- 12 Auch hier findet sich wieder eine Parallele zum Übersetzen (z. B. Stiels 1999; Schüller 2000).
- 13 Damit wird einem Phänomen Rechnung getragen, das Vermeer als *Rang* bezeichnet: „Ein »Rang« ist ein relevanter Komplexitätsgrad von Sprachzeichen“ (Vermeer 1972, 171f); und weiter in Anwendung des gestaltpsychologischen Fundamentalsatzes: „Dabei sind Ränge »Gestalten«, nicht »Summen« ihrer Elemente.“ (ibid. 172)

- 14 Eigentlich bedeutet *Spatium* ein nichtdruckendes Metallstückchen, das im Bleisatz zum *Ausschließen, *Ausgleichen und *Sperren verwendet wurde.
- 15 In der Schweiz dient als Unterführungszeichen das „schließende Anführungszeichen“ (») (vgl. Duden 1996, 72).
- 16 Die Unterscheidung wird nicht immer deutlich gemacht. Im Prinzip sollten die Bildungen auf -graph dort verwendet werden, wo die Zeichenform im Vordergrund steht, während die Bildungen auf -gramm auf die Bedeutung referieren.
- 17 In späterer linguistischer Forschung wird statt *medial* der Begriff *modal* verwendet (→ Kap. 2.4.5).
- 18 Zum Vergleich: Bei Gallmann werden diese Phänomene nicht erfaßt, während sie bei Wehde z.T. durch „makrotypographische Gliederung“ bzw. „flächentypographische Formbildungen“ (ibid. 168ff) beschrieben sind.
- 19 Eine ausführlichere Diskussion des Graphembegriffs erfolgt in Kap. 4.3.4.
- 20 Im Text werden hier wie bei den Ebenen der gesprochenen Sprache „Phoneme“ und „Supraphoneme“ genannt, gemeint sind aber offensichtlich Grapheme und Supragrapheme.
- 21 Vgl. hierzu das „Schema der typographischen Kommunikation“ bei Kapr/Schiller (1977, 19 Abb. 19.1), das man als Formel für eine „typographische Skopostheorie“ ansehen kann.
- 22 So meint Wehde mit drei Ebenen der typographischen Analyse auszukommen (2000, 15 Anm. 17): „1. der typographische Kontext (andere typographische Elemente innerhalb des Textzusammenhangs); 2. das einzelne grammatisch-semantische Sprachelement, das typographisch ›materialisiert‹ wird, bzw. der sprachlich inhaltliche Textzusammenhang; 3. der außertextuelle Kontext; sei es der situative Gebrauchszusammenhang oder die historische Entstehungszeit des Textes.“
- 23 Drei Seiten vorher hieß es noch: „Als Zeichen ihres Gebrauchs können typographische Dispositivte schließlich bestimmte Textsorten unabhängig von der jeweiligen sprachlichen Füllung signifizieren.“ (Wehde 2000, 119f)
- 24 Einen Versuch, Typographie auf der Basis von Peirce und Eco als zweifach codiertes Bedeutungssystem/Zeichensystem zu beschreiben, unternimmt Wehde (2000). In Teilen zutreffend kann dieser Beitrag mit seinen vielen kategorischen Aussagen letzten Endes nicht überzeugen, da er die individuell-kreative Komponente des typographischen Gestaltens außer Acht läßt.
- 25 Zum Beispiel McLuhan (1962).
- 26 Im Prinzip handelt es sich dabei keineswegs um eine neue Erscheinung in der Geschichte der Schrift. Für Ägypten stellt Brunner-Traut fest: „Die Hieroglyphen sind [...] eine gemischte Laut- und Begriffsschrift. Bereits zu Beginn der Schrift, also um rd. 3000 v. Chr., ist das Bild (außer bei relativ wenigen Zeichen) mit dem Lautwert nicht identisch, man schreibt vielmehr mit phonetischen Zeichen, genauer: mit Konsonantenzeichen (keine Vokale!).“ (1990, 141)
- 27 Logographien repräsentieren durch Logogramme allerdings sowohl die Inhalts- als auch die Ausdrucksseite (vgl. Nöth 2000, 351).
- 28 Übersicht und Diskussion bei Nöth (2000, 359ff), der ein Modell mit „fünf mögliche[n] Relationen zwischen sprachlichen Inhalten und ihren schriftlichen sowie lautlichen Repräsentationen“ anführt: I Heteronomie, II buchstabengetreue Ausspracheweisen, III Autonomie, IV Schrift als halbautonomes System, V Interdependenz zwischen Schrift- und Lautsprache (ibid. 360).
- 29 Sampson führt in diesem Kontext folgende zwei Zeilen als Beispiel auf:
Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen?
 Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen?
- 30 Hier irrt Vachek, wenn er meint, „daß die ersten Schriftäußerungen einer Sprachgemeinschaft von den Sprechäußerungen ausgehen und daß die Schriftnorm eine bloße Transposition der Sprechnorm darstellen will.“ (1939/1976, 118)
- 31 Zum Beispiel von Sampson (1985, 22f).
- 32 Jegensdorf unterscheidet handschriftliche (autographische) Schrift von maschinenschriftlicher (typographischer) (vgl. 1980, 13); die letztere Gleichsetzung ist nicht unproblematisch, da es sich um zu unterschiedliche Techniken (und Textbilder) handelt.
- 33 Auf dieses Paradox weist Gerstner (1990, 70) hin.
- 34 Gestaltungshinweise für Seminar- und Diplomarbeiten enthalten fast durchweg als Schriftvorgabe *Times New Roman* 12 Punkt, vereinzelt sogar 11 Punkt. Bei einem Ausgangsformat von DIN-A4 mit den gegen die optischen Gesetze verstoßenden gleichen Rändern von einem Inch (2,54 cm), entstehen Zeilen mit z.T. über 100 Zeichen, die oft zu eng durchschossenen Textblöcken ange-

- häuft werden. Zum Vergleich: Die optimale Zeichenmenge pro Zeile liegt für schöne Literatur bei 60–70, für wissenschaftliche Publikationen bis zu 80. (Willberg/Forssman 1997, 17 u. 29)
- 35 So schuf Gutenberg für den Druck seiner Bibel an die 290 verschiedene Lettern, um den Eindruck des Handschriftlichen so genau wie möglich zu treffen (vgl. Schmitt 1990, 18f).
- 36 Der Terminus empfiehlt sich anstelle von *autographisch*, da letzteres eher inhaltsbezogen verstanden wird. Er darf nicht mit *ideographisch* verwechselt werden, worunter logographische Schriftzeichen (Ideogramme) verstanden werden, bei denen im Gegensatz zum Piktogramm „zwischen dem Bild und dem bezeichneten Begriff keine direkte Beziehung, wohl aber eine natürliche assoziative Verbindung besteht“ (vgl. Haarmann 1990, 148).
- 37 Eine Normierung der Schrift erfolgte erstmals in der Renaissance durch Schreibmeisterbücher und Buchdruck (vgl. Röhl 1992, 146); durch den Schreibmeister Johann Neudörffer (1497–1563) fand die Kanonisierung der deutschen Gebrauchs-, Kanzlei- und Zierschrift statt (ibid. 148). Die Normung der Schulschrift erfolgte erstmals 1719 in Preußen (vgl. Süß 1992, 8f).
- 38 Ein entsprechendes Formular, auf denen jeder Buchstabe isoliert in ein Feld eingetragen werden muß, wird vom FontShop in Berlin vertrieben. Interessant ist auch, daß ein führender Schriftdesigner unserer Zeit, Hermann Zapf, eigens eine kalligraphische Schrift für den Computer geschaffen hat, die *Zapfino* (vgl. Çelik 1999).
- 39 Ausführlich hierzu Koht (1985) und die Bemerkungen bei Wehde (2000, 41–48).
- 40 Im Finnischen dient die Verdopplung des Graphs zur Kennzeichnung der Länge: z.B. (yy) und (öö) für /y:/ und /ø:/; im Deutschen z.B. (ie) für /i:/.
- 41 Da Nöth nicht zwischen distinktiven und peripheren graphischen Merkmalen unterscheidet, kommt er zu Aussagen wie: „Das Hauptproblem bei der Suche nach den distinktiven Merkmalen der Schrift liegt darin, daß für jede typographische Variante des Alphabets ein eigenes System von distinktiven Merkmalen gilt.“ (2000, 362) – eine Sisypusarbeit, die wenig Aussicht auf Erfolg verspricht.
- 42 Vernachlässigt wird hier – weil objektiv kaum beschreibbar – die Unterscheidung der verschiedenen Herstellervarianten einer Schrift, die Wehde – abweichend vom fachsprachlichen Gebrauch – als „Schriftfamilie“ bezeichnet (2000, 80).
- 43 Was den griechischen Schriftenkreis betrifft, fällt das Kyrillische mit seinem Kapitalchencharakter der Kleinbuchstaben etwas aus dem Rahmen.
- 44 Der Anmutungswert ist besonders bei Display-Text wichtig (vgl. Swann 1991, 59), d. h. bei Textelementen in Schaugrößen, doch beeinflußt er auch das Textbild von Mengensatz (vgl. hierzu die Beispiele bei Willberg/Forssman 1997, 72f).
- 45 Hier meine ich weder Figurenalphabete noch „Ikonographie“ (→ Kap. 4.5.1), sondern den Gesamtcharakter der betreffenden Schrift.
- 46 Zum Wechsel in der Anmutung *formell* bzw. *informell* von historischen Schreibschriften siehe Walker (2001, 46).
- 47 Im Brief-Berater Magazin wurde die – ursprünglich persönliches Anschreiben assoziierende – *Courier* von der Redaktion der Zeitschrift als „altbackene Schreibmaschinenschrift“ charakterisiert (6/2000, 9); der Brief-Berater verwendet in seinen Beispielen als Textschrift durchweg typographische Schriften wie Times oder Arial, die Assoziationen an anonyme Massendrucksaachen wecken.
- 48 An dieser Stelle sei auf die Problematik der eindeutigen Definition von *Nation* und *national* hingewiesen, deren Bedeutungsumfang sich zwischen *Staatsgemeinschaft*, *Sprachgemeinschaft*, *Volk* und *nationale Minderheit eines Staatswesens* bewegt und von Fall zu Fall mehr oder weniger zu einem dieser Begriffe tendiert. In diesem Beitrag verstehe ich unter *Nation* die Gesamtheit der Bewohner eines kulturell und sprachlich weitgehend homogenen, meist territorial zusammenhängenden Siedlungsbereichs, der im Idealfall mit Staatsgrenzen identisch ist, sich im Einzelfall (z. B. Deutschland und Österreich) aber auch auf mehrere Staatswesen erstrecken kann.
- 49 Der gotische Schrifttyp in den Abb. 21 u. 28 zeigt, daß Laien die unterschiedlichen gebrochenen Schriftarten (Gotisch, Schwabacher, Fraktur) in der Regel kaum voneinander unterscheiden können.
- 50 Beide Bezeichnungen sind polysem: *Antiqua* verwendet man 1) als Sammelbegriff für die runden Schriften im Gegensatz zu den gebrochenen; 2) im engeren Sinn (vor allem umgangssprachlich) für serifennormale Schriften im Gegensatz zur Grotesk. *Fraktur* tritt auf in der Bedeutung 1) vor allem umgangssprachlich als Sammelbegriff für alle gebrochene Schriften; 2) im engeren Sinn (und fachsprachlich) für die in Deutschland parallel zur Schwabacher entstandene Verkehrs- und Druckschrift. Ich verwende Antiqua stets in der Bedeutung 1), Fraktur in Bedeutung 2).

- 51 Auch diese Bezeichnung ist nicht eindeutig: Im weitesten Sinn verwendet man (z. B. Roemheld/Delbanco 1997) sie als Sammelbegriff für alle gebrochenen Schriften (*Gotisch, Schwabacher, Fraktur* u. a.) und läßt damit außer Acht, daß diese in einem Großteil des europäischen Kulturraums verbreitet waren (vgl. auch Grimm 1854, LIII). Im engeren Sinn trifft der Ausdruck auf die *Fraktur* und insbesondere auf die davon abgeleiteten deutschen Schreibschriften (*Deutsche Kurrent, Sütterlin, Offenbacher Schrift*) zu. Die Einbeziehung von gotischen Schriften hat allerdings ihre natürliche Ursache darin, daß für Laien die charakteristischen peripheren graphischen Merkmale nicht unterscheidbar sind. So findet eine Reduzierung auf das gemeinsame Merkmal „gebrochen“ statt – vielleicht erklärt dies auch den Verweis auf die „echt gotischen Lettern“ in Hitlers Kulturrede von 1934 (vgl. Hartmann 1998, 146).
- 52 Demgegenüber stellt Hochuli (1991, 59) für die geschriebene Schrift fest, die Fraktur habe sich um 1500 aus einer deutschen Kursive entwickelt und scheine dabei auch Einflüsse von französischen Bastardschriften aufgenommen zu haben.
- 53 Eine ausführliche Darstellung zur Geschichte beider Schriftgruppen im deutschen Kulturraum bieten Hartmann (1998) sowie Wehde (2000).
- 54 Diese Differenzen werden vor allem bei älteren Antiquaschriften der Klasse Renaissance-Antiqua (z.B. *Garamond*) sichtbar, während neuere Schriften beide Zeichensätze einander angeglichen haben.
- 55 Es handelt sich dabei natürlich zunächst um die Zuordnung von Buchstabenzeichen zu Lauten der lateinischen Sprache; diese Zuordnung wurde im Laufe der Entwicklung nicht mehr nachvollziehbar und zeigte bei der Anwendung auf nichtlateinische Sprachen Lücken (vgl. *Erster grammatischer Traktat*), die durch die Schaffung eigener Zeichen oder durch Zusätze zu bestehenden Buchstaben geschlossen wurden. Extreme Beispiele für die Ferne von Laut und Buchstabe sind das Französische und Englische, in geringerem Umfang auch das Deutsche.
- 56 Die Darstellung folgt ab hier in groben Zügen Hochuli (1991, 9-26).
- 57 Der Nachteil liegt in dem komplizierten und trotz Rechtschreibreform teilweise inkonsequenten Regelwerk zur Groß- und Kleinschreibung und dem daraus folgenden hohen Lernaufwand.
- 58 Einige Fonts mit gebrochenen Schriften verfügen über beide s-Buchstaben, z. B. die hier benutzte *Fette Fraktur*. Beim deutschen Fraktur-Display befindet sich das lange »s« auf dem normalen Tastaturplatz, das runde »ſ« muß als „Sonderzeichen“ eingegeben werden (Alt + 035).
- 59 Eine Ausnahme bilden lat. Æ/æ und franz. Œ/œ, die im erweiterten ASCII-Code vorhanden sind. Davidshofer/Zerbe (1961, 92) verbieten beide für lateinischen Satz. Von Luidl (1989, 44) werden diese Zeichen nicht zu den Ligaturen, sondern zu den Akzentbuchstaben gezählt.
- 60 Die Termini *Normalziffer* und *Charakterziffer* werden mit wechselnder Bedeutung gebraucht. Während Davidshofer/Zerbe (1961, 86f) drei Arten von Ziffern unterscheiden (Mediävalziffern, Charakterziffern und Normalziffern), nennt Siemoneit (1989, 66) Normal- und Tabellenziffern; Kapr/Schiller (1977, 104) sprechen von Versal- oder Normalziffern.
- 61 *Sonderzeichen* selbst erhält ebenfalls unterschiedliche Bedeutungen. Für Wüster sind alle Schriftzeichen, die nicht Grundzeichen sind, (Schrift-)Sonderzeichen, auch Logographie (1985, 66). Im EDV-Bereich bezeichnet man damit im allgemeinen jedes Zeichen, das nicht direkt über die Tastatur zugänglich ist, also auch Akzentbuchstaben. Wehde verwendet Sonderzeichen für alle Zeichen, „die nicht zum typographischen Standardzeichensatz eines Schriftschnittes gehören“ (2000, 101), darunter fallen bei ihr auch Typosignale, mathematische und genealogische Zeichen.
- 62 Ursprünglich nur „Anführungszeichen“ als Oberbegriff. In laientypographischer Literatur tritt das Begriffspaar *Anführungs- und Abführungszeichen* auf.
- 63 Ähnlich vermengen – bei Dominanz der visuellen Perspektive und unter Berücksichtigung des Komplexitätsgrades – Rösner/Kroh visuell-verbale und technisch-typographische Einheiten.
- 64 So Stöckl (2004, 28): „Als Index kann die Größe einer Schrift die illokutionäre Kraft einer Äußerung verstärken bzw. überformen. Große Schriften stehen dann für gewichtige, appellartige Äußerungen, kleinere Schriften für weniger wichtige Aussagen informativer Natur“. Als Illustration dient ihm eine Abbildung, die offensichtlich nach dem gleichen Prinzip gestaltet ist wie hier Abb. 34.
- 65 Bei den mit > < gekennzeichneten Textpassagen handelt es sich um Zusätze oder Einschübe, die in einem kleineren Schriftgrad zwischen den Zeilen stehen (JS).
- 66 Ihr Pendant finden diese Typographiearten in den unterschiedlichen „Lesestilen“ und „Leseanlässen“ (vgl. Löschmann/Buhlmann, zit. in Laveau 1985, 70f).

- 67 Gerstner (1972,142ff) versteht unter Visualisieren offensichtlich das, was hier in Kap. 4.7.5 als Ikonisieren bezeichnet wird, während Rösner/Kroh darunter die Kodierung im visuellen Bereich verstehen (vgl. 1996, 21).
- 68 Kapr/Schiller sprechen zwar von „Kommunikationstypografie“ (1977,182), meinen aber damit eine Typographie, die Wissen so aufbereitet und ordnet, dass es leicht und schnell zugänglich wird. Willberg/Forssman sprechen in diesem Kontext von unterschiedlichen Typographiearten: Typographie für informierendes Lesen, Differenzierende Typographie, Typographie für konsultierendes Lesen sowie Typographie für selektierendes Lesen (1997).
- 69 Gebildet zu Engel: „Globalziele“ (1991, 118).
- 70 Gottschall verwendet „Expressive Typography“ allerdings für eine Richtung in der Typographie der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, bei der Schriftelemente (einzelne Lettern) ikonisiert wurden um Botschaftselemente zu verdeutlichen (1989, 124).
- 71 Gerstner unterscheidet hier zwei Gruppen. Beispiele wie in Abb. 37, 1–4 nennt er „Ausdruck visualisieren“ (1990,164–169), bei den unterschiedlichen Formen visueller Poesie sowie Beispiel 5 in Abb. 37 spricht er von „Ausdruck spielen“ (ibid. 169–177).
- 72 Wehde zitiert hier Bense: „Es sind semiotisch rückläufige Prozesse, die auf Präsentation des Repräsentierten aus sind.“ (1975, 83)
- 73 Beispiele bei Ernst (1988) sowie Jean (1991,76ff); spezifisch zum Verhältnis von Typographie und Literatur: Wehde (2000, 350–376).

Kapitel 5

- 1 Meine Ausführungen stützen sich vor allem auf Kapr/Schiller (1977), Rehe (1981), Hochuli (1987), Luidl (1988), Siemoneit (1989), Turtschi (1997), Willberg/Forssman (1997), Willberg (2001), Forssman/de Jong (2002) sowie – was die finnische Typographie betrifft – auf Loiri/Juholin (1998), Lyytikäinen/Riikonen (1998) und Itkonen (2003).
- 2 Haarmann (1990, 364ff) verwendet „Schriftkulturkreis“ meistens für eines der heute verbreiteten, für viele Sprachen verwendeten alphabetischen Zeichensysteme. So behandelt er neben dem griechischen Schriftkulturkreis den lateinischen und den kyrillischen (ibid.), wohingegen z. B. Jensen alle diese Schriften neben einer Reihe weiterer zum griechischen „Schriftenkreis“ zählt (1969, 440ff). Hier sei „Schriftkulturkreis“ in der Bedeutung von Jensens „Schriftenkreis“ verwendet.
- 3 Bei Hofstadter (1988, 296f, Abb. 12-10 (c) u. (d)) findet sich je ein Beispiel im Charakter einer Grotesk-Schrift.
- 4 Zur Neuordnung von DIN 16518 wurde der Fachwelt ein Entwurf vorgelegt, der von 5 Hauptklassen ausging: 1. Gebrochene Schriften; 2. Römische Serifen-Schriften; 3. Lineare Schriften; 4. Serifenbetonte Schriften; 5. Geschriebene Schriften (vgl. doculine 1998). Aufgrund der eingegangenen Stellungnahmen soll der Normentwurf neu strukturiert werden (vgl. DIN 1999).
- 5 Ähnlich teilt nach historischen und formalen Kriterien die Association Typographique Internationale die Schriften des *lateinischen Alphabets* in acht Klassen: 1. Renaissance-Antiqua; 2. Barock-Antiqua; 3. Klassizistische Antiqua; 4. Serifenbetonte Antiqua; 5. Serifenlose Antiqua; 6. Antiqua-Varianten; 7. Schreibschriften; 8. Gebrochene Schriften (vgl. Siemoneit/Zeitvogel 1992, 32).
- 6 Das skandinavische Prinzip, alle gebrochenen Schriften unter den Oberbegriff *gotischer Stil* zu sammeln, führt zu dem Problem, daß die eigentlichen gotischen Schriften nur durch die *Textura* vertreten sind.
- 7 Hiermit ist nicht die serifenlose Linear-Antiqua (Grotesk) der DIN-Klassifikation 16518 gemeint, sondern Schriften, die wie bei der Antiqua einen Strichstärkenkontrast aufweisen, aber keine Serifen besitzen.
- 8 Im Originalwortlaut: ”Eräissä luokittelussa on viimeisen ryhmän nimenä »vieraat kirjaimet», jolloin niihin on luettu myös kreikkalaiset ja slaavilaiset kirjaimet. Kuuluisan saksalaisen kirjaingraafikon Hermann Zapfin luokittelussa on näin menetelty. Tämä ei ole oikein, sillä kreikkalaisten ja slaavilaisten kirjainten alkuperä on sama kuin latinalaistenkin ja niillä on samanlaiset tyylilliset vivahtuksensa. Kreikkalaisia ja venäläisiä kirjaimia ei voi pitää »vieraina», koska ne ovat eurooppalaisia ja länsimaisia.” (Eriksson 1974, 172)
- 9 Im Gegensatz zu den Groteskschriften mit wechselnder Strichstärke.
- 10 Eine Einteilung nach Einsatzbereichen findet sich zwar bei Herrmann (2003), doch treffen die Kategorisierungen von z. B. *Antiqua-/Leseschriften* vs. *Groteskschriften* und von *DTP-Schriften* vs. *Bildschirmschriften* nur bedingt zu.

- 11 Vgl. das Angebot im FontKatalog des FontShops, das einerseits nach stilistischen Merkmalen und andererseits nach dem Zeichencharakter geordnet ist: Serif (= Serifennormale Antiquaschriften); Sans Serif (= Serifenlose Antiquaschriften); Slab Serif (Serifenbetonte Antiquaschriften); Script (= Schreibschriften); Graphic (= Antiquavarianten); Display (= Antiquavarianten); Blackletter (= Gebrochene Schriften); Monospaced (= Schreibmaschinenschriften); Symbols & Ornaments (= Symbole, Vignetten, Typosignale); Non Latin & Special Accents (FontShop International 1991).
- 12 Die bei Sauthoff/Wendt/Willberg (1997, 37) aufgeführte, ebenfalls von der Klassizistischen Antiqua abgeleitete Gruppe der *Zeitungsschriften* ordne ich hier unter die erste Teilgruppe ein.
- 13 Die *Amerikanische Grotesk* (Sauthoff/Wendt/Willberg 1997, 45) zähle ich aufgrund ihres eher statischen Charakters zur Gruppe 3.1.
- 14 Noch radikaler reduziert ist der „Vorschlag für die Schrifteinteilung in der Schule“, der sich auf die Klassen „Serifenschrift – Antiqua“, „Serifenlose Schrift – Grotesk“ und „Schreibschrift – Script“ beschränkt (www.marvin.sn.schule.de 2003).
- 15 Versalien müßten prinzipiell ausgeglichen werden, d. h. die Buchstabenabstände müßten optisch einander angeglichen werden, bis ein gleichmäßiges Schriftband entsteht. Dies wird im DTP nur ausnahmsweise, z. B. bei Titelsatz durchgeführt, da es sehr zeit- und kostenaufwendig ist.
- 16 Für spezielle Aufträge existierten (wenn auch selten in den Druckereien vorhanden) weitere Schriftgrade wie Non plus ultra (2 p), Microscopique (2,5 p), Insertio (6,5 p), Rheinländer (11 p) sowie Doppelertia (32 p) (vgl. Davidshofer/Zerbe 1961, 46).
- 17 Zum Vergleich: Die Leipziger Höhe betrug 66 Punkte.
- 18 Bei Bohman/Hallberg (1988, 99) findet sich im Fachglossar „Åp-korkeus“, also Åp-Höhe.
- 19 Für Swann (1991, 61) bewegen sich die Lesegrößen zwischen 8 und 14 Punkt, was durch die unterschiedliche Größenwirkung, die auf den Proportionen zwischen Ober-/Unter- und Mittellänge beruht, gerechtfertigt ist.
- 20 Bei *Brottext* handelt es sich dagegen um einen Pseudoterminus als Neubildung im Bereich des *typographischen Schreibens*.
- 21 Luidl (1989, 125) verwendet für Schlagzeilen (Headlines) die Bezeichnung „Rufertext“.
- 22 Dies sind Vorschläge und Anregungen, die in der Fachwelt ausdiskutiert werden sollten.
- 23 Das englische *Display* ist ein gutes Beispiel für die Vagheit des Fachwortschatzes im graphischen Gewerbe: 1) Titel (Schaugröße), 2) generell (sehr) große Schrift für Leitsysteme, Großflächige Werbeplakate, Ladenschilder etc.; so auch Swann (1991, 50): “‘Display’ text, to use the conventional typographic term, covers the design arrangement of headlines, slogans, titles, advertisements etc. [...] Display text, however, usually applies to the larger visual sizes of letterforms used in publicity and the news media, on notices and other environmental signs.” Kapr/Schiller übersetzen Display mit *Auszeichnungsschriften* (1977, 84).
- 24 Entsprechend dazu: *Textgrößen*, *Displaygrößen* und *Postergrößen* (vgl. Diehl 1993, 49).
- 25 An sich ist der Begriff *Schriftgarnitur* im Computersatz ein Anachronismus, da frei skaliert werden kann. Dennoch verwende ich ihn hier, um den Begriff *Schriftfamilie* illustrieren zu können.
- 26 Die Bezeichnung wird in Beiträgen zur „typographischen Reflexionstheorie“ (Wehde 2000, 79) nicht im professionellen Sinn und häufig inkonsequent verwendet; so als Sammelbezeichnung für die Varianten verschiedener Hersteller einer Einzelschrift (ibid. 80) oder als Oberbegriff für verschiedene Schriftarten (ibid. 97) und schließlich als Oberbegriff für alle Antiqua- bzw. Frakturschriften (ibid. 215).
- 27 Bringhurst spricht von “homogeneous polyglot families” (1996, 107).
- 28 So halten Kapr/Schiller die Entscheidung Brechts, seine *Gesammelten Werke* in Garamond drucken zu lassen, für einen Fehler, da sie der Meinung sind, für Gegenwartsliteratur sollte eine Schrift der Gegenwart gefunden werden (vgl. 1977, 128).
- 29 Loiri/Juholin geben als normalen Zeilenabstand den dem Schriftgrad entsprechenden Kegel an (vgl. 1998, 41). Das kann aber nur bei relativ kurzer Zeilenlänge und für Schriften mit kleiner Mittellänge gelten. Eine Verwechslung muß der von Lyytikäinen/Riikonen (1998, 46) gegebene Ergänzungsregel, man solle bei magerem Schriftgrad kleineren Zeilenabstand und bei fetterem Schriftgrad größeren Zeilenabstand verwenden, zugrunde liegen, denn sie steht im Widerspruch zum „Gesetz der Innenräume“, wonach Laufweite, Wortabstand und Zeilenabstand in Relation zur Buchstabeninnenform stehen (vgl. hierzu Hochuli 1987, 34 sowie Luidl 1989, 79).
- 30 Auch Engel nennt in seiner Aufzählung makro- und mediostruktureller Textelemente nur den Absatz: „Ein viel verwendetes Mittel mediostruktureller Gliederung in geschriebenen Texten ist ... die Absatzbildung“ (1991, 105)

- 31 Allerdings z. T. formal definiert: „Unter dem Begriff **Abschnitt** versteht man einen inhaltlich neuen Textteil, der sich deutlich z. B. durch eine Leerzeile von dem übrigen Text absetzt.“ (Lechner 2001)
- 32 Hier nicht mit aufgezählt ist die nach rechts gerückte Ausgangszeile, die den Beginn des neuen Abschnitts zwar stärker hervortreten läßt als der normale Einzug, m. E. aber zu sehr mit der Rechtsläufigkeit des Leseprozesses kollidiert.
- 33 Fol. 2v beginnt mit der Schöpfungsgeschichte; der Buchstaben I („In aneenge schepfte got himel vnd erde“) erstreckt sich über die halbe Seite und illustriert in sieben Medaillons den gesamten Schöpfungsbericht.
- 34 In einem späteren Werk bezeichnet Luidl Blocksatz und Rauhsatz als zwei Formen der „epische[n] Satzart“ im Gegensatz zur „lyrische[n] Zeilenart“ (1989, 82).
- 35 Willberg/Forssman (1997, 88) vergleichen als frühes Beispiel für repräsentativen Blocksatz die 42zeilige Bibel Gutenbergs mit dessen in Rauhsatz gedrucktem, „aktuellen, kurzlebigen“ Türkenkalender.
- 36 Kapr/Schiller: „Es ist falsch, die symmetrische Anordnung als konservativ und die asymmetrische als modern zu bezeichnen, denn tatsächlich ist eine asymmetrische Textanordnung weitaus früher nachweisbar.“ (1977, 156)
- 37 Das einzige erhaltene mittelalterliche Bauhüttenbuch des 1230–1235 nachweisbaren Baumeisters Villard de Honnecourt zeigt, wie sich eine Strecke durch fortgesetzte Halbierung gleichmäßig aufteilen läßt. Dieser Teilungskanon beruht auf der schon von den Ägyptern genutzten dyadischen Einteilung der Grundeinheit durch fortgesetzte Halbierung (vgl. Brunner-Traut 1990, 139)
- 38 Bei Kapr/Schiller: „Neunteilung“ (1977, 34).
- 39 Während in englischer Literatur die visuelle Lesbarkeit eines Textes als *legibility* von der sprachlichen Lesbarkeit, *readability*, unterschieden wird (z. B. Turnbull/Baird 1975, 62f), spricht man in deutschen Typographiewerken im allgemeinen nur von *Lesbarkeit*. Möglicherweise in Anlehnung an das Englische unterscheidet Turtschi (1998a, 60f) *Leserlichkeit* und *Lesbarkeit*. Willberg dagegen verzichtet „wegen des unangenehmen Sprachklangs“ (2000, 257) auf die präzisere Bezeichnung *Leserlichkeit*. Zum Leseprozeß und zur Lesbarkeitsforschung finden sich Übersichten und Zusammenfassungen in Jegendorf (1980), Gross (1994) sowie Wendt (1992).
- 40 Um dies zu überwinden und die Lesbarkeit zu fördern, wurden eine Reihe von Vorschlägen gemacht, so z. B. die Darbietung des Textes in rationalen Gedankeneinheiten oder in Block-Einheiten (vgl. Rehe 1981, 40f). Allerdings würde dadurch die Herstellung des Textes erheblichen Mehraufwand erfordern.
- 41 Nach Gross (1994, 7) liegt die Sakkadendauer bei ca. 15 Millisekunden.
- 42 In der Literatur finden sich auch hier abweichende Werte. Hochuli (1987, 8) zufolge sind es von 0,2 bis 0,4 Sekunden. Gross (1994, 7) nennt als Durchschnittswert 250 Millisekunden. Nach Pöppel (2000, 14f) sind es bei einem Text von Freud zwischen 0,2 bis 0,3 Sekunden. Kants *Kritik der reinen Vernunft* erfordert wesentlich mehr Fixationen.
- 43 Rehe verwendet den Terminus *Wort-Silhouette* (1981, 39). Den Begriff *Wortbild* verwendet bereits Bühler (1934/1982, 278f), allerdings in der Bedeutung „Wortklangbilder“, „Lautbild der Wörter“. Die Fremdsprachendidaktik kennt den Begriff *Schriftbild*, das erst nach Einführung des *Klangbilds* mit einem Wort verbunden werden sollte, um das Erlernen der korrekten Aussprache nicht negativ zu beeinflussen (vgl. Köhring/Beilharz 1973, 206).
- 44 Die „Bedeutungsarmut“ von Vokalen läßt sich anhand eines Beispiels aus dem Fränkischen demonstrieren, wo „Hasen Hosen und Hosen Husen haßen“. Für das Finnische scheinen weniger eindeutige Wortgerüste aus Konsonanten zu bestehen: *lpst* kann u. a. *ylipisto* (Universität), *lipasto* (Kommode) und *läpäistä* (etw. durchdringen) heißen.
- 45 Hat man erst einmal gelernt, daß man die Ansicht des Würfels bewußt „kippen“ lassen kann (man sieht z. B. erst einmal den Würfel mit der Vorderseite rechts unten, darauf mit der Vorderseite links oben), dann wird man bei dem Versuch, den Würfel mit den Augen bewußt zu fixieren, feststellen, daß man eine der beiden Ansichten nicht beliebig lange festhalten kann (vgl. Pöppel 2000, 66).
- 46 So findet sich im IX. Kapitel des Grünen Heinrich von Gottfried Keller folgende Stelle: „Ich drang mit den verschiedensten Kindern, je nach Bedürfnis und Laune, in die elterlichen Häuser und war als ein vermeintlich stilles gutes Kind gern gesehen, während ich mir genau den Haushalt und die Gebräuche der armen Leute ansah und dann wieder wegblieb, um mich in mein Hauptquartier bei der Frau Margret zurückzuziehen, wo es am Ende immer am meisten zu sehen gab. Sie freute sich, daß ich bald imstande war, nicht nur das Deutsche geläufig vorlesen, sondern auch die in ihren

- alten Büchern häufigen lateinischen Lettern erklären zu können, sowie die arabischen Zahlen, die sie nie verstehen lernte. Ich verfertigte ihr auch allerlei Notizen in Frakturschrift auf Papierzettel, welche sie aufbewahren und bequem lesen konnte, und wurde auf diese Weise ihr kleiner Geheimschreiber.“
- 47 Von den drei Schriftgruppen müßte die kyrillische Druckschrift aufgrund des Kapitälchencharakters der Kleinbuchstaben die schlechtesten Lesbarkeitswerte aufweisen.
- 48 So fiel mir Mitte der 60er Jahre während meiner Tätigkeit als Metteur einer amerikanischen Garnisonszeitung in Stuttgart auf, daß der federführende Redakteur im Rang eines Leutnants auch kürzeste Texte (Überschriften) mit der Schreibmaschine schrieb. War er zum Gebrauch der Handschrift gezwungen, schien er nur Großbuchstaben in Skelettform zu beherrschen.
- 49 Luidl (1988, 61) meint dazu: „Ein Wort in Großbuchstaben erscheint nicht nur größer als der übrige Text, es wirkt bedeutender, auch würdiger.“

Kapitel 6

- 1 Zum Beispiel Vermeer (1986), Nord (1991), Skyum-Nielsen/Jakobsen (1992), (vgl. Kap. 6.5.1).
- 2 quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando? [wer, was, wo, womit, warum, wie, wann?]
(Vermeer 1986, 197)
- 3 Wie z. B. Nord: „receiver vs. addressee“ (2000, 196).
- 4 Vermeer spricht dem Auftraggeber eine mögliche Beteiligung bei der „konfiguration des translats ... (vielleicht schreibt er vor, mit welcher type der text geschrieben werden soll)“ zu (1986, 275).
- 5 Ein weiterer wichtiger Grund, warum Übersetzer nicht nur über Fremdsprachenkenntnissen verfügen sollen, sondern „texten können“ müssen (vgl. Holz-Mänttari 1979, 21).
- 6 Nicht selten kommt es vor, daß sich der vom Auftraggeber auf privater Basis selbst verfaßte Ausgangstext schon für das Erreichen des Kommunikationsziels in der Ausgangskultur als „defekt“ erweist. Zum Translationsproblem „defekter AT“ siehe z. B. Holz-Mänttari (1979, 23 et passim); McTague (1996, 167); Schmitt (1999a, 147ff).
- 7 Oder ein weiteres Beispiel: Bei der deutschen Übersetzung von Ausstellungstexten für ein finnisches Museum ist Applikator des Translats jene (finnische) Angestellte, die vielleicht ohne Kenntnisse der Zielsprache eine Übersetzung zu Begleittexten von Ausstellungsobjekten „verarbeitet“ und die einzelnen Textpartien korrekt den Objekten zuordnen können muß. Besteht die Übersetzung vorwiegend aus Wortlisten, so könnte es – um Verwechslungen vorzubeugen – sinnvoll erscheinen, die deutschen Bezeichnungen zusammen mit den finnischen im Translat aufzuführen.
- 8 Ich wähle hier bewußt diese Benennung abweichend von z. B. Witte (1987, 128), die parallel zum Begriff *Arbeitssprache* unter „Arbeitskulturen“ Ausgangs- und Zielkultur der Translation versteht, jene Kulturen also, die in Beziehung zum Produkt Übersetzung stehen, nicht die Kultur, in denen der Übersetzer arbeitet.
- 9 Es ist nicht ganz korrekt, den Begriff *Translationskultur* an die Sprache zu binden (wie Prunč es noch in 2001, 173 tut), denn innerhalb unterschiedlicher Nationalkulturen können trotz gleicher Sprache unterschiedliche Arbeitskonventionen und -relationen bestehen; dies gilt ganz besonders für die unterschiedlichen Kulturen, die sich der Sprachen ihrer ehemaligen Kolonialherren als Amtssprache oder 2. Landessprache bedienen.
- 10 Diesen Prozeß konnte ich während meiner Tätigkeit im Schulungsausschuß des finnischen Übersetzer- und Dolmetscherverbandes SKTL in der 2. Hälfte der 90er Jahre gut beobachten.
- 11 Vgl. Kap. 2.1.1.
- 12 Hierzu detailliert Horn-Helf (1996), die das „Übersetzungsbüro alter Prägung“, in denen ein meist Fachfremder je nach Bedarf eine wechselnde Zahl von halbabhängigen freischaffenden Übersetzern beschäftigt, als „Auslaufmodell“ ablehnt.
- 13 So z. B. wenn eine Übersetzung eines deutschen Textes ins Englische für den amerikanischen Markt in Australien gefertigt wird, da durch die Zeitverschiebung keine „produktive Arbeitszeit“ verloren geht.
- 14 So enthielt die in Deutschland hergestellte Broschüre (SFD-07) einer finnischen Reederei ein Bild der finnischen Festung Olavinlinna mit dem Text: „Romantisches Finnland – Burgen am Wege“. Der Text spiegelt eindeutig deutsche Verhältnisse (Rheintal, Moseltal, Mittelgebirge) wider – in Finnland gibt es nur wenige Burgen, an denen man in der Regel nicht zufällig vorbeikommt.
- 15 Man beachte diese Bedeutung von „Nicht Übersetzung“ –, nicht zu verwechseln mit der „Null-Translation“ von Prunč, die sich in den Realisierungsformen „Translationsverbot“, „Translationsverweigerung“ u. „Translationsverzicht“ auf die kommerzielle Übersetzung bezieht (2000b, 20ff).

- 16 Zu der mit letzterer Translationsleistung verbundenen Problematik siehe Kap. 10.4.
- 17 Eine Ausnahm macht z. B. Holz-Mänttari (1981 et passim).
- 18 Wie z. B.: „Übersetzen Sie den Text aus einer finnischen Messebroschüre für deutsche Messebesucher.“
- 19 Zur Diskussion um *Bestellung, Auftrag, Besteller, Auftraggeber* und *Initiator* siehe Holz-Mänttari (1984 et passim, besonders 1993b, 262, Anm. 3); Vermeer (1986, 280), Nord (1991, 5, Anm. 4) sowie Colliander (1996, 132).
- 20 Zur „Illusion des textinternen Auftrags“ siehe Risku, für die beim Laienübersetzen „treffender von einem übersetzerimmanenten als von einem textimmanenten Auftrag gesprochen werden [kann]“ (1998, 178).
- 21 Zum Begriff des „didaktischen Übersetzungsauftrags“ siehe Nord 1986 sowie Schopp 2002c.
- 22 Ausnahmen sind Holz-Mänttari (1981 et passim), Risku/Freihoff (2000) sowie Freihoff (2001) – allerdings wird auch in den genannten Werken die visuelle Dimension des Translats nicht in ihrer vollen Bedeutung erfaßt und behandelt.
- 23 Becker stellt fest: „Die DIN 2345 enthält Festlegungen zu allen Phasen eines Übersetzungsvorhabens, angefangen mit der Beauftragung des Übersetzers über die Analyse des Ausgangstextes, die Erstellung des Zieltextes, die Mitwirkung des Auftraggebers bis hin zur Prüfung der Übersetzung und der Erstellung einer vorgangbegleitenden Dokumentation.“ (1999, 225)
- 24 Symptomatisch für diese Sichtweise der Artikel von Horn-Helf (1997) zum Entwurf von DIN 2345, der das Problem „Typographie“ reduziert auf: „Fraglich bleibt allerdings, was diese [Dokumentation, Aufbewahrung, formale Gestaltung] – jenseits eines (sicher wichtigen) ansprechenden Äußeren – über die Qualität einer Übersetzung auszusagen vermögen.“ (1997, 6)
- 25 Ersteres lassen Formulierungen in der Broschüre *Sprachbrücken* (2004) wie „Organisation von Satz und Druck“ (S.9) sowie „Grafische Gestaltung und Layout“, „Korrektur des Satzspiegels“ sowie „Druckvorbereitung und -überwachung“ als Zusatzleistungen (S.11) vermuten.
- 26 Horn-Helf lehnt diese in der Norm zugelassene „qualitativ minderwertige“ Übersetzung ausdrücklich ab: „Ein solches Ansinnen kann im Rahmen einer Stegreifübersetzung toleriert werden, nicht aber in einem schriftlich fixierten Text.“ (1997, 26)
- 27 Für ersteren Typus trifft das Prinzip der „kalkulierten Suboptimalität“ bzw. das „MINIMAX-Prinzip“ von Prunč (2000a, 14f) zu (→ Kap. 6.2.3). Ich nenne diesen Typus in meinem Modell der Veredlungsstufen (→ Kap. 10.7) „B-Übersetzung“.
- 28 DIN 2345 nennt *Medium* und *Versandweg* sowie *elektronische Form* und *Papierform* (1998, 7); die ÖNORM D 1201 kennt *Postweg* oder *Datentransfer* (2000, 4).
- 29 Der Translationsqualität war im Herbst 1999 in Leipzig eigens die *Internationale Fachtagung Translationsqualität* gewidmet. Im Register von *Handbuch Translation* finden sich z. B. allein zu diesem Stichwort schon 23 Hinweise zu insgesamt 33 Seiten. Viele Beiträge der FIT-Kongresse sind ebenfalls diesem Thema gewidmet, z. B. Bell (1996) sowie Greensmith (1996).
- 30 Auf die zuweilen in translatologischer Literatur verwendete Bezeichnung *Novize* für translatorische Berufsneulinge sei hier aufgrund deren religiösen Bedeutungsumfeldes verzichtet.
- 31 Die Berufsbezeichnung *Typograph* wurde in zwei Bedeutungen verwendet, einmal im Berufsbild von 1993 (Verordnung 1993b) für den Ausbildungsberuf anstelle von *Schriftsetzer*, zum anderen für den mit Schrift schaffenden, meist an einer Akademie ausgebildeten Designer.
- 32 Als Einsatzbereiche bzw. Professionalitätsmaßstab sehen die australischen NAATI-Standards für Dolmetschen und Übersetzen die folgenden fünf Kompetenzgrade vor (ich führe nur die an, die sich auf das Übersetzen beziehen): Language Aide, Paraprofessional Translator, Translator, Advanced Translator, Advanced Translator (Senior). (Bell 1996, 766f)
- 33 Übersetzungen als eigene Textsorte anzusehen, wie vorgeschlagen wurde (z. B. Nord 2000, 203), erscheint mir nur im Bereich des literarischen Übersetzens sinnvoll und unterstreicht somit ein weiteres Mal den Sondercharakter dieser Übersetzungsgattung, der bereits von Hönig/Kußmaul (1982, 133) angesprochen wurde.
- 34 Die von den deutschen Berufsverbänden vertriebene Übersetzung dieser Broschüre enthält ebenfalls die Seitenüberschrift „Professionelle Übersetzer übersetzen in ihre Muttersprache“ (Aparicio/Durban/ Loddeke 2003, 16).
- 35 Im Originalwortlaut: ”Pienen kielialueen edustajana suomalaisen asiatekstinkääntäjä on eri ase-massa kuin suuremmilla kielialueilla asuvat kollegansa. Valtakielten kääntäjät voivat useimmiten kääntää omaan äidinkieleensä päin, kun taas pienten kielialueiden kääntäjät tekevät jopa pääosan työstään vieraaseen kieleen päin. Ellei satu olemaan kaunokirjallisuuden suomentaja, TV- tai

- videokääntäjä tai Euroopan unionille töitä tekevä kääntäjä, on kohdekielenä useammin jokin muu kuin äidinkieli. Näin ollen suomalainen kääntäjä joutuu panostamaan merkittävästi vieraiden kielten aktiivisen taidon kehittämiseen ja ylläpitämiseen.
- Aherruksen lopputuloksena olisi oltava tuote, jota ei käännökseksi edes huomaa. Hyvässä käännöksessä lähdetekstin sisältö tulee esille täsmällisesti, sujuvasti ja kohdekielille ominaisin keinoin.”
- 36 Das Problem *Teamarbeit* und/oder *Kooperation* wäre eine eigene Untersuchung wert. Hier kann nur skizzenhaft darauf eingegangen werden.
- 37 Auf welche translatorische Größen sich diese Vernetzung bezieht, bleibt bei Prunč allerdings unerwähnt.
- 38 In meinen Übersetzungsseminaren erhalten die Studierenden die Vorgabe, „eine weitestgehend ausgearbeitete *Rohübersetzung* anzufertigen, die vom A-Sprachen-Übersetzer mit einem Minimum an Arbeitsaufwand publikationsreif gemacht werden kann“, d. h. die Übersetzung darf keine sinnentstellende Fehler enthalten, die nicht durch den Kontext erkennbar werden.
- 39 Stoll nennt diese Art translatorischer Zusammenarbeit „Networking“ (2000,53).
- 40 Das 4-Phasen-Modell von Kußmaul faßt Translation bzw. die Formulierung des ZT immerhin als kreativen Prozeß auf (1995, 40).
- 41 So z. B. in dem Paper von Catherine Greensmith *New Standard for Translators and Interpreters in Britain* auf dem XIV World Congress der FIT in Melbourne, 12.-16. Februar 1996.
- 42 Zu den verschiedenen Arbeitsphasen ausführlich z. B. Holz-Mänttari 1984 et passim, Risku/Freihoff 2000, Stolze 1999.
- 43 Was die Form der Vereinbarungen betrifft, legen sich die zitierten Übersetzungsnormen nicht auf ein Formular fest. DIN 2345 fordert für Anfrage und Angebot die schriftliche oder mündliche Form, die Auftragserteilung und -bestätigung sollte dann in der Regel schriftlich erfolgen (1998, 6) – ein gesonderter Vertrag ist nicht vorgesehen. Ähnlich verfährt die ÖNORM D 1201. Der finnische Übersetzer- und Dolmetscherverband hat Vertragsformulare entwickelt, die er seinen Mitgliedern zur Verfügung stellt. Diese Verträge sind allerdings in manchen Punkten noch ergänzungsbedürftig, besonders was die typographische Bearbeitung betrifft.
- 44 DIN 2345 nennt nur den „Zieltext“ (1998, 11) als translatorisches Produkt; die ÖNORM D 1200 kennt immerhin in Bezug auf die sprachliche Qualität „Arbeitsfassung“, „Standardfassung“ und „druckreife Fassung“ (2000, 5) – vgl. Kap. 6.2.1.
- 45 Beispiele finden sich manchmal in Bedienungsanleitungen aus Fernost, wo der ursprünglich korrekt übersetzte Text offensichtlich mit maschinell übersetzten, unverständlichen Textpartien nachträglich „aktualisiert“ wurde.
- 46 Im finnischen Original: „Kymmenen käskyjä käännättäjille“ (Mannila 1988).
- 47 Mannila gibt Beispiele für zwei Arten von Mehrphasenübersetzungen. Neben der eben genannten führt er die Rohübersetzung durch sprachgewandte Fachleute des betreffenden Fachgebiets auf, die dann vom professionellen Übersetzer überarbeitet und in die adäquate Endform gebracht wird.
- 48 Dies betrifft auch die Überprüfung von journalistischen wie literarischen Texten durch Lektoren und Redaktoren (vgl. Schneider 1992).
- 49 Die Auswertung der Umfrage von Freigang (2001a) ergab für die 16 befragten Institute: 7 bieten gesonderte Lehrveranstaltungen zu DTP an, bei 6 weiteren ist DTP in Einführungen zur Sprachdatenverarbeitung etc. enthalten, während die restlichen 3 nur Textverarbeitung im Unterrichtsprogramm haben. Aus der Umfrage geht nicht hervor, ob und in welchem Umfang DTP-Unterricht mit Unterweisung und Training in Typographie verbunden ist, doch läßt der Umfang den Schluß zu, daß das Hauptgewicht auf der technischen Beherrschung der Software liegt.
- 50 Nach Erarbeitung der Grundlagen in den Kapiteln 2–9 wird der Punkt *Professionelle translatorische Kompetenz* in Kap. 10.6 wieder aufgenommen und für den Bereich Typographie ergänzt.
- 51 Vgl. hierzu das Kap. „Der Weg zur beruflichen Reife“, in dem sich letztere aus den Bereichen *Sprachliche Bildung*, *Praktische Bildung* und *Geschmackliche Bildung* sowie *Kaufmännische Bildung*, *Allgemeine Menschenbildung* und *Organisatorische Bildung* konstituiert (Davidshofer/Zerbe 1961, 397–400).
- 52 Eine umfassende Diskussion der verschiedenen Bedeutungen und des Merkmalsumfangs findet sich bei Pym (2002).
- 53 Witte (2000) geht allerdings nicht expressis verbis auf diesen Bereich visueller Kulturspezifik ein.

Kapitel 7

- 1 Im Originalwortlaut: "[Typografia] on rikas visuaalinen merkitysverkko, joka muuttaa ajatuksia ja tunnelmia näkyviksi. Aina se on kuitenkin viestintää."
- 2 In der 3. Aufl. von Judes *Deutscher Grammatik* (1954) finden sich in § 211 *Die deutsche Druckschrift* (S. 278) Beispiele für Versalien und Gemeine in der Reihenfolge Fraktur, Antiqua, Grotesk, Kursiv, Gotisch, Schwabacher – es werden also Schriftarten und Schriftschnitte gleichgesetzt.
- 3 Ansätze sind gemacht, z. B. beim Sächsischen Bildungsserver mit der Webseite „Schrift in der Schule“: <http://marvin.sn.schule.de/-typoecke/schule/schule.htm> [8.3.2005].
- 4 Da es sich bei der Fachsprache der Typographie zu einem großen Teil um Werkstattsprache handelt, ist mit der Existenz von regionalen Bedeutungen zu rechnen. So heißt z. B. eine ans Ende einer Spalte oder Seite plazierte Anfangszeile eines Absatzes (*Alineabeginn*) in Deutschland „Schusterjunge“, in der Schweiz „Waisenkind“.
- 5 So sollten in einem von mir verfaßten Artikel über Typographie und Übersetzen aufgrund der Äußerung einer amerikanischen Verlagsangestellten sämtlich typographischen Führungszeichen durch Zollzeichen ersetzt werden, da dies angeblich in englischen Texten so sein müsse.
- 6 Im Originalwortlaut: "En rad bör inte vara längre än 55–65 tecken (mellanrum och skiljetecken inräknade)."
- 7 Ähnliches findet sich in dem Artikel von Berger (1979) sowie bei Wehde (2000).
- 8 Ein Beispiel hierfür stellen Abbildungen in Wehde (2000, 162f) dar. Der Buchumschlag in ihrer Abb. 37 (Hanns Lilje: *Kirche und Welt*, 1956) und das Plakat zur Bundesausstellung des Deutschen Frauenrings 1950 in Abb. 38 zeigen trotz völlig unterschiedlicher Thematik identische Schriften in der gleichen Mischung: eine Schreibschrift mit stark verschnörkelten Initialen sowie Versalien einer Italienische-Schrift und vertreten damit eine typographische Gestaltungsrichtung der 50er Jahre.
- 9 So die Termini *Schriftgarnitur* bei Pfeiffer-Rupp (1984, 107f); *Schriftfamilie* bei Wehde (2000, 97 u. 215); *Akzidenztypographie, Fließtext und Grauwert* bei Stöckel (2004, 14, 27 u. 30).
- 10 Zum Beispiel Franke (1988, 71 – Abb. 4.2) mit seiner Regel zum Unterstreichen sowie das Mißverständnis des Goldenen Schnitts (ibid. 154f).
- 11 So seinerzeit die deutsche Version des Ventura-Publisher, in der z. B. von „Zeilen-Durchschuß“ und „Absatz-Durchschuß“ gesprochen wurde (vgl. Nuttebaum 1989, 57, Abb. 9.4).
- 12 Beispielsweise Holz-Mänttari, die als „äußere textgestalterische Faktoren“ die Größen „Layout und Satz“ nennt (1981, 2); auch Nord (1991) sowie Schmitt (1999a) und Stolze (2002).
- 13 Zum Beispiel Nord (1996), Schmitt (1999a) und Risku/Freihoff (2000). Holz-Mänttari rechnet Typographie offensichtlich zur „Instrumentenkunde“ (1993b, 274).
- 14 Es ist daher nicht korrekt, diesen den Status von „interkulturell einheitlichen Gestaltungsmitteln“ zuzusprechen wie Göpferich (1993, 51) es tut.
- 15 Schreibschriften sind im deutschen Kulturraum häufig Charakteristikum von Literatur für Kinder im Grundschulalter, Kinder also, die bereits selbst lesen, wie eine große Zahl von Märchenbüchern und die *Lurchi-Hefte* der Schuhmarke Salamander beweisen.

Kapitel 8

- 1 Die fachsprachliche Unterscheidung zwischen *Setzen* und *Drucken* gegenüber dem gemeinsprachlichen Drucken erscheint hier sinnvoll, da ersteres für die visuelle Gestalt des Textes und somit für das „typographische Profil“ verantwortlich ist, während das zweite streng genommen nur den Arbeitsgang der Vervielfältigung umfaßt und örtlich von ersterem getrennt sein kann.
- 2 Ich verwende den Begriff *Mengentext* in Anlehnung an Luidl (1989, 63) für „Mengensatz“. Für den Hauptteil eines Textes existierte in der graphischen Fachsprache kein eigener Terminus, nur für seine Herstellungsphase, dem *Glatten Satz*, bei dem *Brottschriften* eingesetzt wurden. Mittlerweile sind mehrere konkurrierende Benennungen gebräuchlich: *Mengentext*, *Lesetext*, *Fließtext* (nicht korrekt im Deutschen ist *Brottext*).
- 3 Allgemein läßt sich feststellen, daß seit der Einführung von DTP kaum noch das Jahr des Drucks im Impressum genannt wird.
- 4 Seltener werden Formate durch zweifachen Beschnitt abgeleitet.
- 5 Einen Sonderfall bildet RDD-52, bei dem der Umschlag zweifarbig, der Innenteil dagegen mehrfarbig ist (vgl. RFD-50).

- 6 Der Glanzeffekt kann auch durch die Druckfarbe hervorgerufen werden. Obwohl dies ebenfalls die Lesbarkeit beeinflusst, muß es in dieser Untersuchung unberücksichtigt bleiben.
- 7 Eine Zwischenform bildet sogenannter Irisdruck, bei dem verschiedene Farben ineinander überlaufend gedruckt werden; solche, vereinzelt auftretende Belege werden als Farbton gezählt.
- 8 Aufgrund des Untersuchungsdesigns kamen mehrsprachige Ausgaben ohne AT im RDD-Korpus nicht vor.
- 9 Ein Grenzfall ist die *Futura* von Paul Renner, die – zwar ursprünglich geometrisch konstruiert – in ihrer heutigen Gestalt jedoch bei entsprechender Thematik durchaus für Mengentext geeignet ist.
- 10 Dies steht zweifellos im Zusammenhang mit der Tatsache, daß die RDD-Prospekte wesentlich seltener Untertitel verwenden als die RFD-Prospekte.
- 11 Fälle, bei denen das schließende Anführungszeichen falsch herumgedreht ist, also ” statt “ wie z. B. in RDD-37, werden hier ebenfalls hinzugerechnet, da an erster Stelle die Position (unten vs. oben) als entscheidend betrachtet wird. Für RFD-30 war die finnischsprachige Ausgabe „korrekter“, da sie echte Anführungszeichen verwendete, während die deutschsprachige Version Zollzeichen gebrauchte.
- 12 Ein gutes Beispiel für unreflektierten Umgang mit DTP ist RDD-45, das nebeneinander sowohl englische Anführung und Zollzeichen als auch Divis und Halbgeviertstrich verwendet.
- 13 Da die Abgrenzung von halbfett und fett nicht immer eindeutig durchführbar ist, wurden beide gemeinsam erfaßt.
- 14 Mehrere Belege wechseln von Seite zu Seite die Satzart, daher ist die Gesamtzahl der Belege höher als die Zahl der Korpusglieder.

Kapitel 9

- 1 Vgl. hierzu auch Nord (1987) sowie Stolze (1997a, 212ff).
- 2 Hochuli (1987, 42) und Gerstner (1990, 148) sprechen vom „Schriftbild“.
- 3 Gerstner (1990, 148): „Je nach der durchschnittlichen Häufigkeit der Buchstaben formt sich pro Sprache ein typisch artikuliertes Schriftbild ...“. Damit will Gerstner aber nicht sagen, daß eine spezifische Schrift nicht für andere Sprachen taugt; er bringt ein Beispiel auf Italienisch und auf Englisch in der gleichen Groteskschrift und fährt fort: „In zwei Sprachen der gleiche Satz in der gleichen Type gesetzt: kurioserweise scheint das Schriftbild zur jeweiligen Sprachmelodie zu passen; kurios deshalb, weil zwischen Laut und Form ... keine erkennbare Abhängigkeit besteht.“
- 4 So fällt deutschen Besuchern Finnlands immer wieder die Verdopplung von ää, öö und yy auf. Die Journalistin Ruth Herrmann sprach in diesem Zusammenhang in einem Reisebericht von „typisch finnische[r] Buchstabenverschwendung“ (1980, 10).
- 5 „Flattersatz ohne Trennungen kann wegen der vielen zusammengesetzten Wörter im Deutschen und der dadurch entstehenden extrem großen Unterschiede der Zeilenlängen nicht eingesetzt werden. Es muß getrennt werden.“ (Willberg/Forsman 1997, 90)
- 6 Dieses Beispiel verdanke ich Jyrki Lappi-Seppälä, Leiter der finnischen Übersetzungsabteilung bei der EU-Kommission. Die Darstellung ist den Originalen nachempfunden.
- 7 Zu dieser Problematik ein Beispiel bei Bokor (1998) für das Sprachenpaar Englisch und Spanisch.
- 8 Hier finden sich international – entsprechend dem Übersetzungsbegriff – erhebliche Unterschiede. Eine mündliche Umfrage während eines Workshops beim FIT-Kongreß 2002 in Vancouver unter den mehrheitlich amerikanischen Teilnehmern ergab eine Vorliebe für typographische Lösungen (Verringerung von Laufweite und Zeilenabstand, Erhöhung der Spaltenbreite). Anlässlich eines Workshops im Jahr 2001 in Hamburg dagegen räumten die Teilnehmer ein, daß sie nicht selten am Text Irrelevantes streichen. „Und meistens tut das dem Text nur gut“ lautete ein Kommentar.
- 9 In diesem Kapitel ist stets die typographische Präsentationsvariante gemeint, nicht die individuelle, (idio-)graphische Ebene.
- 10 Dagegen findet sich bei den chinesischen Schriftzeichen eine kursive Variante ... (vgl. Coulmas 1983, 243)
- 11 Nach Auskunft von Fr. Tomoko Tsuruta von *Japan Travel Bureau* in Frankfurt/M. führt dies dazu, daß sich auch im Japanischen immer mehr die rechtsläufige Schreib-/Leserichtung durchsetzt.
- 12 Dies beweist, daß Lesegewohnheiten nicht unbedingt auf optimalen Voraussetzungen beruhen.
- 13 Zum Beispiel umfaßt das lateinische Alphabet der Navajos allein schon 12 Formen für „a“ (vgl. Bringhurst 1996, 115).
- 14 Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Marcel Messing, niederländischer Übersetzer in Helsinki.

- 15 Bringhurst meint allerdings, die normale europäische Methode einen Dialog zu markieren sei der "em-dash" (1996, 81).
- 16 Es fällt auf, daß dieser Begriff in typographischer Fachliteratur bis in neuere Zeit fehlt. Das Stichwort findet sich weder in den Registern von Davidshofer/Zerbe (1961) und Kapr/Schiller (1977), noch bei Siemoneit (1989) und Gulbins/Kahrman (1993). Dazu Willberg/Forsman (1997, 138): „Das klassische typographische Repertoire bietet zur **untergeordneten Gliederung** Sternchen, fette Punkte oder verschiedene Linien an.“ Auch das *Lexikon der graphischen Technik* und die *Richtlinien für den Schriftsatz* kennen keinen Spiegelstrich. Dagegen findet er sich z. B. in allen drei Auflagen des Duden-Universalwörterbuches mit der Angabe „(Schrift- u. Druckkw.“ sowie in Forsman/de Jong (2002).
- 17 In Namen finden sich Abweichungen von der Regel wie z. B. *Johannes Gutenberg Universität*.
- 18 Zu einem Vergleich der Anwendung des Bindestrichs im Englischen und im Deutschen siehe Schmitt (1999a, 281–301).
- 19 Vgl. de *Kooperation* und en *co-operation*.
- 20 Sämtliche Beispiele aus der WWW-Seite <http://www.bahn.de/> vom 9. 5. 2000.
- 21 Diese Opposition findet sich auch bei den beiden Kleinbuchstaben σ und ς in der griechischen Schrift. Vgl. Bringhurst 1996, 110: "two forms of lower-case sigma (ς , used at the end of words, and σ , used everywhere else)".
- 22 Zwei Beispiele: Diese Schrift fand ich in Buchprospekten für Bücher mit mittelalterlicher oder christlicher Thematik sowie als kalligraphische Schrift in Verbindung mit kunsthandwerklichen Aktivitäten – letzteres beobachtet in Wiener Schaufenstern im Oktober 1996.
- 23 Vgl. Langen/Maurischat/Weber (1992, 405). Vor allem im Tourismusmarketing werden diese auch „Polaritätenprofil“ genannt (vgl. Zolles/Ferner/Müller 1981, 80f).
- 24 Die ersten Drucker Skandinaviens kamen aus Deutschland; davor wurden die für den nordischen Raum bestimmten Bücher in deutschen Druckereien angefertigt, wie z. B. das *Missale Aboense*.
- 25 Schmitt (1999a, 181) spricht in ähnlichem Zusammenhang von einer „interkulturelle[n] Angleichung, die auf eine Amerikanisierung“ hinausläuft.
- 26 In meinem Korpus von 50 Visitenkarten sind 45 im Querformat und 5 im Hochformat.
- 27 Als unbunte Grundfarben bezeichnet man Weiß und Schwarz, als bunte zählen Gelb, Magentarot, Cyanblau, Orangerot, Grün und Violettblau (vgl. Küppers 1985, 21).
- 28 Auch dies mag der Visitenkarten-Korpus veranschaulichen: 23 zeigen den traditionellen Schwarzdruck; bei 7 ist der Text einheitlich in einer bunten Farbe gedruckt; 15 sind zweifarbig und 5 mehrfarbig.
- 29 Eine Umfrage bei Firmenangehörigen der SAP in Walldorf, denen Abb. 89 zusammen mit einem kleinen Fragebogen vorgelegt wurde, ergab als häufigste Assoziation „Waldsterben“.
- 30 Vgl. Schmitts (1999a, 168f) Hinweis auf comic-ähnliche Züge der Abbildungen in manchen japanischen Anleitungen.
- 31 Es gibt allerdings Fälle, in denen bei einem ganzen Comic-Heft die ursprüngliche Bildfolge beibehalten wird, so z. B. bei den Ausgaben des japanischen Comics *Dragon Ball GT* in europäischen Sprachen (→ www.carlsencomics.de).
- 32 Als Indiz könnte man die Frequenz einschlägiger Fachliteratur in einer Kultur nehmen. So existierten in Finnland bis in neuere Zeit nur Übersetzungen schwedisch- und englischsprachiger Typographiebücher. Ein weiteres Indiz könnte auch die Dichte der Eintragungen im Internet sein: Eine Stichprobe am 22. 10. 1998 ergab für das finnische „typografia“ 24 Web-Seiten, für deutsch „Typografie“ 1555 und für „Typographie“ gar 1864 Web-Seiten. Die gleiche Stichprobe, durchgeführt am 18. 5. 2000, ergab ähnliche Verhältnisse, wenn auch quantitativ stark angewachsen: 139 finnische Treffer, 3 952 Treffer für deutsch „Typografie“ und 151 880 mit „Typographie“.
- 33 Ein weiterer Schriftzug auf den gezeichneten Waggons ist nicht mehr eindeutig lesbar.
- 34 Im Originalwortlaut: „*Suomen typografiseen atlakseen* tallennettu varhaisten kirjapainojemme aineisto muistuttaa maamme typografisen kulttuurin ohuudesta. Ehkä tämähetskisen typografisen tuotantomme kirjavuus ja laatuongelmat periytyvät pieneltä osin tähän suomalaisen kirjakulttuurin vaikeaan ja suhteellisen myöhäiseen alkutaipaleeseen.“ (Hinkka 2000c)
- 35 Wenn Ayck von Drucker und Druckerlehre spricht, so wohl mehr im umgangssprachlichen Sinne, denn eine Aufnahme zeigt Twain als Fünfzehnjährigen mit dem Winkelhaken, dem Werkzeug des Schriftsetzers.
- 36 Auf diese Beispiele kann hier leider nicht eingegangen werden.

Kapitel 10

- 1 Man vergleiche hierzu die Beispiele für die Angebotskalkulation von Digital- und Printmedien im *Druck- und Medien-ABC* (1999, 8–18), die einen guten Eindruck von der Komplexität des Kalkulationsprozesses vermitteln.
- 2 Die vom finnischen Übersetzer- und Dolmetscherverband SKTL verwendeten Vertragsformulare (<http://www.sktd.net/kotisivu/MUUTA.HTM>) zeigen in diesem Punkt einige Lücken, Unklarheiten und Inkonsistenzen.
- 3 Wie sich anhand der Korpusuntersuchung in Kap. 8 demonstrieren läßt, ist dies besonders bei kleineren Sprachkulturen häufiger der Fall als angenommen wird.
- 4 „Das letzte Wort darüber, wie die Typografie – oder was noch davon übrig geblieben ist – dem Fernsehzuschauer präsentiert wird, haben somit immer noch typografische Laien. Typografen und Typografie sind übrigens im Fernsehbetrieb unbekannte Begriffe. Die Schrift zählt hier als Bestandteil der Grafik.“ (Bil/Bollwage 1993, 262)
- 5 Abgebildet sind hier die beiden linken „Innenseiten“.
- 6 Hierunter zähle ich noch nicht die computererstellte „textverarbeitete“ Translatom, die heute bereits als Selbstverständlichkeit zu gelten hat. Die Benutzung eines Textverarbeitungsprogramms gehört demnach bereits zur translatorischen Grundkompetenz.
- 7 Dieser Terminus scheint von Kollers „Arbeitsübersetzung“ (1979, 94; vgl. auch Reiß 1995, 23) abgeleitet zu sein, für die er folgende Merkmale nennt: „die Übersetzung verstößt nicht gegen die grammatischen und lexikalischen Normen der ZS, sie ist stilistisch akzeptabel“ (ibid.).
- 8 So nennt z.B. Nord als eine „Unterrichtsform“ die *druckreife Übersetzung* (1996, 325), meint damit aber offensichtlich die *druckfertige Übersetzung*, da sie Layout und einzelne typographische Mittel sowie nonverbale „Textergänzungen“ aufgeführt.
- 9 Es sei allerdings daran erinnert, daß der graphische Bereich zunehmend von Fachfremden bedient wird, die häufig unreflektiert die Vorgaben amerikanischer Software auf europäische Druckprodukte übertragen.
- 10 Vgl. hierzu auch den Begriff „Qualitätsebene“ bei Schmitt (1999b, 397).
- 11 Translationsdidaktische Fälle, bei denen mit schwerwiegenden Defiziten in der Fremdsprachenbeherrschung in die B-Arbeitssprache übersetzt wird und die nur durch Vergleich mit dem AT korrigiert werden können, sollen in diesem Sinne nicht als Rohübersetzung gelten.
- 12 So z. B. Paul Baetke, damaliger Geschäftsführer des finnischen Übersetzungsbüros TRADUCT in einem Gespräch am 7.5.1996 während eines Kongresses in Dublin.

Kapitel 11

- 1 Vergessen wird in der Regel, daß typographisches Gestalten eine fertigkeitenorientierte Ausbildung voraussetzt, d. h. daß zum entsprechenden Fachwissen auch ein Fertigkeitstraining gehört, durch das das notwendige Können erworben wird.
- 2 Der Grund dazu mag in der Tradition der „akademischen Textverarbeitung“ liegen, deren Prinzipien der Gestaltung von wissenschaftlichen Publikationen häufig unreflektiert auf alle Arten von Texten übertragen werden.
- 3 Vgl. Gile (1995), Kußmaul (1995), Witte (2000), Kiraly (2000), Risku (2004).
- 4 Vgl. Schmitt (1999a), Stolze (1999).
- 5 Auch DolmetscherInnen müssen über ein typographisches Grundwissen verfügen, einerseits, um bei Bedarf auf visuelle Kulturspezifika hinweisen zu können, andererseits als Hilfsmittel für die Gestaltung von Redemanuskripten und als eine der Grundlagen der Notizentechnik.
- 6 Ein Lehrbuch *Typographie für Translatoren*, in dem die einzelnen Stichwörter zu den Themenbereichen Typographie/Layout und Professionelles Übersetzen durch Übersichtsartikel und Visualisierungen erfaßt werden, befindet sich in Arbeit. Eine Auswahl von Tafeln ist als Internetversion zugänglich: <http://www.uta.fi/~trjusc/typoblatt.htm>

Kleines Glossar Typographie und Layout

Abbreviatur Abkürzung, bei der mehrere Elemente zu einem Zeichen verschmolzen sind, z. B. das →Et- Zeichen &.

Absatz Über die Satzgröße hinausgreifende, inhaltlich relativ abgeschlossene Einheit innerhalb eines Textes, typographisch gekennzeichnet meist durch →Einzug am Anfang.

Abschnitt Im Ggs. zum →Absatz größere in sich abgeschlossene, inhaltlich neue Einheit eines Textes (z. B. Kapitel oder Unterkapitel); beim Fehlen von Zwischenüberschriften kann der A. typographisch z. B. durch Leerzeile, →Initiale, →Kapitalchen oder →hängenden Einzug gekennzeichnet werden.

Akzidenzdruck/-satz Gelegenheitsdrucksachen aus dem Geschäfts- und Privatbereich (Visitenkarten, Briefbogen, Prospekte, Formulare etc.). Ggs. →Werkdruck, →Zeitungsdruck

Akzidenzschriften Im Bleisatz alle Schriften für →Akzidenzdrucksachen, die von Zeitungsschriften streng getrennt gehalten wurden, da letztere durch das häufige Stereotypieren stark strapaziert und schnell abgenutzt wurden. Es konnten also einige Schriftgrade derselben Schrift sowohl als Akzidenz- wie auch als Zeitungsschrift vorhanden sein; die Unterscheidung bezog sich lediglich auf den physischen Zustand der Lettern. Ggs. →Zeitungschriften.

Alinea (a linea = von der Zeile) Neue Zeile; erste Zeile eines neuen →Absatzes, optisch meist durch einen →Einzug gekennzeichnet; kommt diese beim →Umbruch ans Ende der →Kolumne zu stehen, spricht man von einem →„Schusterjungens“.

Alphabetsbreite (engl. alphabet length) Gibt den horizontalen Raumbedarf einer Schrift gegenüber anderen Schriften an; nicht zu verwechseln mit der flexiblen →Laufweite.

anaxialer Satz Asymmetrische Anordnung der Textelemente. →Asymmetrische Typographie

Anführungszeichen Typographische Zeichen aus der Gruppe der →Interpunktionen in Form von Gänsefüßchen „“ und Guillemets «» zur optischen Markierung von direkter Rede und Zitaten sowie zur Hervorhebung von Wortteilen, Worten oder Satzteilen.

Anmutung Auf →periphere graphische Merkmale beruhende assoziative Wirkung (individuelle Ausstrahlung) einer Schrift auf den Leser, z. B. steif, schwungvoll, romantisch, technisch; auch *Kongenialität* genannt.

Antiqua (dt. „Altschrift“, engl. →Roman)

1. Im weiteren Sinn synonym für →runde Schriften im Gegensatz zu →gebrochenen Schriften (vgl. Antiqua vs. Fraktur); Sammelbegriff für die meisten der heute in Gebrauch befindlichen Schriften des lateinischen Alphabets, eingeführt von den Gelehrten und Druckern der Renaissance als Kombination aus →Versalien der römischen *Capitalis monumental*, einer Majuskelschrift, und Kleinbuchstaben der irrtümlich für antik gehaltenen →karolingischen *Minuskel*. Die →peripheren graphischen Merkmale vieler Antiquaschriften wurden auch auf Schriften des kyrillischen und des griechischen Alphabets übertragen, so daß heute eine →Schriftfamilie wie z. B. die *Times* oder die *Garamond* ihr Pendant in nicht-lateinischen →Schriftsystemen hat.

2. Im engeren Sinn (vor allem umgangssprachlich) verwendet für →serifennormale Schriften im Gegensatz zur →Grotesk.

Antiqua im Fraktursatz Im Kap. *Textverarbeitung* des Rechtschreibdudens erfolgen Anweisungen, daß bestimmte Textelemente (Fremdwörter romanischen Ursprungs) bei Verwendung von Frakturschriften in Antiquaschrift in den Text einzufügen sind.

Antiquasatz →Mengensatz, bei dem nur Antiquaschriften verwendet werden; Ggs. →Fraktursatz.

Antiqua-Varianten Schriftklasse VII von →DIN 16518; hier findet man alle Antiquaschriften, die sich aufgrund ihrer Strichführung (→Duktus) und ihrer ausgeprägten peripheren graphischen Merkmale bei den Klassen I-VI nicht einordnen lassen; meist handelt es sich um Plakat-, Headline-, Displayschriften mit monumentalem oder dekorativen Charakter. Die Grenzen zu den Klassen VII und IX von →DIN 16518 sind fließend.

Apostroph Auf Höhe der Oberlänge stehendes, kommaförmiges Zeichen. Dient im Deutschen als Auslassungszeichen für einen oder mehrere Buchstaben und zur Markierung des Genitivs von Namen, die auf s, ss, ß, tz, z, x enden und kein Artikelwort bei sich haben. Innerhalb eines Wortes ohne Zwischenraum. Am Wortende folgt etwas weniger Zwischenraum zum nächsten Wort als normal.

assoziative Wirkung von Schrift →Anmutung →Kongenialität

Ästhetikprogramm Programm oder DTP-Modul, das den Text (→Satz) ästhetisch auf-

- bereitet: Unterschneidung →kritischer Buchstabenverbindungen (→Kerning); optischer Randausgleich bei Bindestrich, Komma, Punkt und Anführungszeichen sowie bei Initialbuchstaben; Abrücken bestimmter Interpunktionen (:;!?) vom vorhergehenden Buchstaben. In den gängigen DTP-Programmen ist meist nur das Kerning enthalten.
- Asymmetrische Typographie** Typographisches Gestaltungsprinzip, bei dem man einzelne Textelemente bzw. Textblöcke um den →Balancepunkt so in Gruppen anordnet, daß „Zwei-“ oder „Dreiklänge“ entstehen; →anaxialer Satz.
- Ausbringen** (auch: Austreiben) Die Wortabstände einer Zeile so stark erweitern, daß eine weitere Zeile entsteht; Arbeitstechnik des Setzers im Bleisatz zur Vermeidung von →Hurenkindern u. →Schusterjungen; vgl. →Ausschließen.
- Ausgang, Ausgangszeile** Letzte, mehr oder weniger ausgefüllte Zeile eines →Absatzes. Ggs. →Alinea.
- Ausgleichen** Optische Angleichung der Buchstabenzwischenräume vor allem beim →Versalsatz (für →Qualitätssatz aber auch bei Kleinbuchstaben in großen Schriftgraden), die durch unterschiedliche Buchstabenbreiten und das Zusammentreffen von Buchstaben mit und ohne →Fleisch (→kritische Buchstabenverbindungen) notwendig ist. A. geschah im Bleisatz vor allem nur durch →Sparationieren, in seltenen Fällen auch durch Unterschneiden (→Kerning).
- Auslassung** In der Werkstattsprache des graphischen Gewerbes beim Setzen ausgelassenes Wort oder Zeile (→Leiche).
- Ausrichtung** DTP-Terminus für →Satzart; bezieht sich auf das Verhältnis der Zeilen zueinander und ihre Wirkung als Textblock. Sind alle Zeilen gleich lang und beginnen sie alle links an der gleichen Linie, spricht man vom →Blocksatz; bei ungleich langen Zeilen entsteht →Flattersatz (linksbündig, rechtsbündig, zentriert, frei).
- Ausschießen** Bei gleichzeitigem Druck mehrerer Seiten die Anordnung in der Druckform, damit danach durch →Falzen des Bogens die richtige Reihenfolge entsteht.
- Ausschließen** Im Bleisatz Arbeitsvorgang zum Erzielen gleichlanger Zeilen (→Blocksatz) durch gleichmäßige Vergrößerung bzw. Verringerung der Wortzwischenräume, wobei der Buchstabencharakter (freier Raum, →Punzen) berücksichtigt wurde; vgl. →Ausgleichen, →Austreiben. Eine moderne Spielart im Computer ist der →Erzwungener Blocksatz.
- Austreiben** Textelemente einer Zeile durch starkes →Sparationieren der Buchstaben- und Wortabstände auf eine gewünschte Breite bringen (vgl. →Erzwungener Blocksatz). Ebenso wird das Vergrößern der Zeilenabstände (→Durchschuß) zwecks Füllung der Seite als A. bezeichnet; vgl. →Ausschließen.
- Auszeichnen** Hervorhebung einzelner Zeichenfolgen im Text. Davidshofer/Zerbe (1961, 146)

unterscheiden: 1. *optisches Auszeichnen* zur raschen Erfassung des Hervorgehobenen (z. B. durch fetteren Schriftschnitt); bes. in Katalogen, Preislisten u. wissenschaftlichen Werken; bei starkem Fettenunterschied: *kontrastreiches Auszeichnen*; 2. *harmonisches Auszeichnen*, bei dem die Grauwirkung möglichst beibehalten wird (z. B. durch Kursiv oder Kapitalchen); bes. in belletristischen Werken; 3. *originelles Auszeichnen*, das die Grauwirkung ebenfalls beibehält, aber mit größerem Schriftgrad oder interessanter Schriftmischung arbeitet. Willberg/Forssman (1997, 122ff) differenzieren zwischen *integrierter Auszeichnung* (mit Beibehaltung des Grauwertes), die der Leser erst an der betreffenden Stelle bemerkt (Kursiv und Kapitalchen), und *aktiver Auszeichnung*, die aufgrund des stärkeren Grauwerts sofort aus dem Text hervortritt. Dabei lassen sich alle auffälligeren Schnitte einer Schriftfamilie einsetzen (halbfett, fett, fettkursiv, schmalhalbfett etc.) oder *schriftunabhängige typographische Elemente* wie Unterstreichung, Rasterunterlegung, farbige Unterlegung, Farbe. Fallspezifisch können Sperrern, Versalien und Schriftmischung als integrierte oder aktive Auszeichnung auftreten.

Auszeichnungsschrift Im Bleisatz Bezeichnung für die Schriftschnitte kursiv, halbfett und fett, die zum →Auszeichnen verwendet wurden.

Auszug In manchen DTP-Glossaren verwendeter Terminus für den über den linken Satzspiegelrand bzw. Spaltenrand hinausragende Zeilenanfang (= negativer Einzug); →hängender Einzug.

Autorenkorrektur (→Kundenkorrektur) Nach Durchführung der →Hauskorrektur in der Druckerei dem Kunden zur Überprüfung vorgelegter Abzug mit endgültigem Layout. Wünscht der Kunde Änderungen, die vom ursprünglichen Manuskript abweichen, so wird die A. gesondert in Rechnung gestellt.

axiale Satzanordnung →Mittelachse; →symmetrische Typographie

Balancelinie Vom Seitenverhältnis des Papierformats abhängige imaginäre Linie als Gestaltungshilfsmittel, um die herum bei →symmetrischer Typographie leichte und schwere Textgruppen ausbalanciert werden.

Balancepunkt Auf der →Balancelinie wandernder Punkt als Hilfsmittel bei der Layoutgestaltung, um den herum bei →asymmetrischer Typographie leichte und schwere Textgruppen ins Gleichgewicht gesetzt werden.

Barock-Antiqua Schriftklasse III von →DIN 16518; Klasse von Antiquaschriften, die zwischen der →Renaissance-Antiqua und der →Klassizistischen Antiqua stehen (daher auch Antiqua des Übergangsstils). Kennzeichen: klarerer Strichstärkenkontrast senkrechter und waagrechter Linien, fast senkrechte Achsneigungen der Rundungen. Nach ihrem Vorbild schuf Stanley Morison 1932 die *Times New Roman* für die Zeitung *The Times*.

- Baskerville** → Barock-Antiqua nach Vorlagen des englischen Stempelschneiders John Baskerville, geschaffen zwischen 1757-1773.
- Bastard-Schriften** Schriften, die charakteristische Merkmale zweier Schriftklassen vereinen und daher nicht eindeutig zugeordnet werden können, z. B. Mischungen aus →Antiqua und →Fraktur; in der Regel keine historisch gewachsenen Schriften, sondern Kreationen von Schriftzeichnern und -designern.
- Begriffszeichen** Auch →Logogramm/Logograph; dazu gehören Grad-, Prozent-, Zoll-, Minuten- und Sekundenzeichen. Zwischen ihnen und der vorausgehenden Ziffer ist ein Abstand einzufügen, doch dürfen beide am Zeilenende nicht voneinander getrennt werden.
- Bindestrich** Auch →Divis genannt, kürzester Strich, dessen Funktion es ist, Elemente aneinanderzubinden (in der Fuge von Komposita oder als Trennstrich am Zeilenende); Ggs. →Gedankenstrich.
- Black** Engl. Zusatz bei Fontnamen. Im DTP der →fette oder *extrafette* Schriftschnitt.
- Bleisatz** Seit →Gutenberg genutzte Technik der Herstellung von Druckformen durch das Aneinanderreihen von →Lettern im →Handsatz; seit Ende des 19. Jh. wurde für umfangreiche Texte Maschinensatz eingesetzt; abgelöst durch →Fotosatz und Ende der 80er Jahre durch →DTP (→Computersatz).
- Blindmaterial** Im Bleisatz alles nichtdruckende Füllmaterial, niedriger als die Lettern, zur Darstellung leerer Räume (Wortabstand, Zeilenabstand, Spaltenzwischenraum etc.); →Spatien, Viertel-, Drittel-, Halbgevierte, Gevierte, Quadranten, Regletten, Stege, Zwischenschlag.
- Blindtext/Blindsatz** Sinnfreier Text, der in der Entwurfsphase anstelle des endgültigen Textes im Layout den →Grauwert des Satzspiegels und damit die optische Wirkung der betreffenden Textelemente zeigen sollte.
- Blockade** Im →Bleisatz eingefügte, mit dem Letterfuß nach oben stehende Buchstaben als „Platzhalter“ für im Manuskript unlesbare oder noch nicht feststehende Textelemente (z. B. Zahlen). Dadurch sollten der Korrektor oder der Autor beim Korrekturlesen auf solche Stellen aufmerksam gemacht werden.
- Blocksatz** (ausgeschlossener Satz) Im DTP eine →Satzart, bei der alle Zeilen von gleicher Länge sind und links und rechts eine geschlossene Linie bilden. Dies wird erreicht durch variierende Wortabstände und Trennungen oder den typographisch nicht empfehlenswerten →Erzwungenen Blocksatz (vgl. Flattersatz). Ursprünglich wurde mit B. eine typographische Stilrichtung nach 1900 bezeichnet, bei der alle Textelemente durch →Austreiben oder Hinzufügen von Schmuckelementen in Blockform gebracht wurden; im Bleisatz hieß B. →Glatter Satz.
- Blockschrift** ugs. für →Serifenlose Linear-Antiqua mit relativ kräftiger Strichstärke.
- Bodoni, Giambattista** Italienischer Stempelschneider und Buchdrucker 1714–1813; Schöpfer der →Bodoni-Antiqua; von ihm auch das *Manuale Tipografico*, 1818 von seiner Witwe veröffentlicht.
- Bodoni-Antiqua** Schriftart der Klasse →Klassizistische Antiqua mit feinen, waagrechten Haarstrichen, keine Achsneigung der Rundungen, geschaffen von Giambattista →Bodoni.
- Bodoni-Antiqua**
- Bodytext, Body Text** Im DTP das Grundtag (Absatzformat) im →Default für die große Textmenge, in etwa dem Grundtext der Bleiära in →Brotschrift vergleichbar.
- Bogen** 1) Das zu bedruckende Papier, rechteckig in einer bestimmten Größe zugeschnitten (kleinste Größe 39×55 cm, größte 50×70 cm); in Europa in der Regel im →DIN-Format. 2) Anzahl der Druckseiten, die gleichzeitig gedruckt werden. 3) Bogenförmig gesetztes Textelement.
- Bold** Engl. für *fett*. Im DTP wird damit in der Regel der →*halbfette* Schriftschnitt bezeichnet, der professionell →Demi Bold oder →Semi Bold heißt.
- Book** Engl. Zusatz bei →Fontnamen; bezeichnet den Standardschnitt von →Werkschriften (Antiqua u. Grotesk).
- Brotschrift** Schriften in →Lesegrößen für den →Mengensatz, aus denen vor der Erfindung der Setzmaschine Legionen von Handsetzern den Grundtext von Zeitungen und Werken setzten und damit ihr Brot verdienten. Ggs. →Akzidenzschrift, →Auszeichnungsschrift.
- Buchstabe** →Letter, Type.
- Buchstabenbreite** →Dicke
- Buchstabenzwischenraum** Auch Buchstabenabstand: im Bleisatz →Zurichtung, im Foto- und Computersatz →Laufweite.
- Caps** Kurzform für engl. *capitals* (Großbuchstaben); Zusatz für Fonts, die nur aus →Versalien bestehen; in manchen Textverarbeitungs- und DTP-Programmen anstelle von Versalien; vgl. →Small Caps (Kapitälchen).
- Charakterziffern** →Mediävalziffern.
- Cicero** 1) Typographische Maßeinheit der Bleisatzära, umfaßt 12 →Didot-Punkt und ist heute auf 4,5 mm festgelegt. 2) →Schriftgrad; der Buchdrucker Ulrich Hans Cicero soll im 15. Jh. in Rom eine 12-Punkt-Schrift geschaffen haben, nach der dieser Schriftgrad den Namen erhielt. Einer anderen Deutung zufolge sollen die ersten Bücher der Reden Ciceros in 12-Punkt-Schrift gedruckt worden sein.
- Compressed** Engl. Zusatz bei Fontnamen; bezeichnet einen kräftigen, sehr schmallaufenden →Schriftschnitt, z. B. *Helvetica Compressed*.
- Computer Publishing** Sammelbegriff für alle Arten der Druckvorlagenherstellung, bei denen Computer eingesetzt werden (→Computersatz), auch *Electronic Publishing*, vor allem →DTP.

Computersatz 1) werkstattsprachliche Bezeichnung für maschinellen → Blei- sowie → Fotosatz, wenn in den Setzvorgang ein Computer eingeschaltet wurde, der mittels Lochband die Satzleistung beschleunigte. 2) → Lichtsatz. 3) Sammelbezeichnung für die Gestaltung und Herstellung von Druckvorlagen mit dazu geeigneter Software (→ DTP, → Computer Publishing), bei der der Schriftträger nicht mehr in materieller Form als Letter oder Film vorliegt, sondern digital als frei → skalierbare Fontdatei.

Computer-to-plate (CtP) Verfahren, bei dem anstelle der Filmbelichtung die im Computer mit → DTP gestaltete Druckvorlage im CtP-Belichter digital hergestellt wird.

Condensed Engl. Zusatz bei Fontnamen für den *schmalen* → Schriftschnitt wie z. B. *Helvetica Condensed*.

Default Im DTP die voreingestellten typographischen Werte, oft als → Stylesheet automatisch aktiviert. Da sie in der Regel von Programmierern rechnerisch ermittelt und festgelegt wurden, folgen sie nicht optischen Gesetzen (z. B. alle Ränder 1 inch) und müssen abgeändert werden, um typographisch zufriedenzustellen.

deleatur (lat. „tilgen“, „herausnehmen“) Dem „d“ der deutschen Kurrentschrift ähnliches → Korrekturzeichen, das besagt, daß etwas weggenommen oder gestrichen werden muß.

Demi Bold Engl. Zusatz bei Fontnamen; halbfetter → Schriftschnitt, auch → Semi Bold; im DTP häufig nur als → Bold bezeichnet.

Desktop-Publishing engl. „Publizieren am Schreibtisch“, abgekürzt DTP. Die Herstellung von → Druckvorlagen mittels DTP-Software, bei der im Gegensatz zur Schreibmaschine und der → Textverarbeitung → typographische Schriften eingesetzt werden und eine möglichst professionell gestaltete Aufmachung (→ Layout) angestrebt wird. Außerdem soll DTP die Erstellung einer Publikation mit verschiedenen Dateiformaten (Text, Bild, Grafik) ermöglichen.

Deutsche Schrift 1) Veraltete, volkstümliche Bezeichnung für → gebrochene Schriften (bes. → Fraktur) im Gegensatz zur → Antiqua. 2) Von der Fraktur abgeleitete Schreibschriften mit vom lateinischen Alphabet z. T. stark abweichenden Buchstabenformen (Deutsche Kurrentschrift, Sütterlin-Schrift).

Diakritische Zeichen Striche, Punkte, Häkchen etc. über bzw. unter einem Buchstaben als Aussprachehinweise. In einigen europäischen Sprachen fester Teil der Buchstaben; → Sonderzeichen.

Dicke Bei den Bleileitern die Breite der → Letter mit freiem Raum (Fleisch) rechts (Vorbreite) und links (Nachbreite), die für optimale → Zurichtung (Laufweite) sorgt.

dickengleiche Schrift (= Schreibmaschinenschrift – engl. *monospaced*): Schrift, bei der alle Buchstaben unabhängig von ihrer Gestalt gleich breit sind; signalisieren in der Bürokommuni-

kation Individualität, persönliche Mitteilung. Schriften dieser Art sollten grundsätzlich nur mit → Flattersatz verwendet werden, da die Wortzwischenräume ebenso breit wie die Buchstaben gehalten werden sollten.

dickenindividuelle Schrift (Proportionalschrift): Schrift, bei der jeder Buchstabe seiner Gestalt entsprechend eine individuelle Breite (→ Dicke) hat; alle Druckschriften im Gegensatz zu den → Schreibmaschinenschriften; signalisieren in der Bürokommunikation Massendrucksachen.

Didot Französische Familie von Druckern und Schriftgießern, die unter Napoleon I. ihren Einfluß fast auf ganz Europa ausdehnte. Firmin Didot schuf eine klassizistische Antiqua, die Didot-Antiqua; → Didot-Punkt.

Didot-Punkt Das von dem französischen Schriftgießer Pierre Simon Fournier um 1735 erfundene Maßsystem wurde um 1785 von der Schriftgießerei → Didot auf der Basis des französischen Fußes (*Pied de roi* = 864 Punkte) verbessert und fand in ganz Europa Verbreitung. 1879 wurde es von dem Berliner Schriftgießer Hermann Berthold auf den 2660sten Teil eines Meters festgelegt (1000 mm = 2660 Punkt, 1 mm = 2,66 Punkt, 1 Punkt = 0,376 mm, heute auf 0,375 mm abgerundet. → Typographisches Punktsystem, → Typometer.

DIN 5008 → Schreib- und Gestaltungsregeln für die Textverarbeitung

DIN 16518 Einteilung der Druckschriften aus dem Jahr 1964 nach → Schriftgattungen unter kulturhistorischem und formalem Aspekt (→ Duktus, → Serifen und Buchstabenrundungen) in 11 Klassen: I → Venezianische Renaissance-Antiqua, II → Französische Renaissance-Antiqua, III → Barock-Antiqua, IV → Klassizistische Antiqua, V → Serifenbetonte Linear-Antiqua, VI → Serifenlose Linear-Antiqua, VII → Antiqua-Varianten, VIII → Schreibschriften, IX → Handschriftliche Antiqua, X → Gebrochene Schriften (a) → Gotisch, b) → Rundgotisch, c) → Schwabacher, d) → Fraktur, e) Frakturvarianten, XI Fremde Schriften; → Klassifikation der Druckschriften.

DIN-Formate Papierformate, deren Seiten im Verhältnis 1 zu Wurzel aus 2 stehen, was eine verlustfreie Teilung ermöglicht. Ausgehend von 1 m² Flächeninhalt erhält man DIN-A0 (841 × 1189 mm), dann DIN-A1 (594 × 841 mm), DIN-A2 (420 × 594) etc. Das im DTP-Bereich wohl am häufigsten gebrauchte Format ist in Europa DIN-A4 (210 × 297 mm).

Diplomatischer Satz Die zeilengetreue Übertragung von hand- und maschinengeschriebenen sowie (älteren) typographischen Texten zwecks Nachahmung in → Schriftsatz; besonders im (wissenschaftlichen) → Werksatz.

Displayschriften Offensichtlich durch DTP aus dem Englischen übernommene Bezeichnung für → Titelschriften bzw. Schriften in → Schau-Größen (Ladenbeschriftungen, Plakatwände etc). Ggs. → Brotschriften, → Lesegrößen.

- Divis** Fachterminus für den → Binde- bzw. Trennungsstrich; etwa ein → Viertelgeviert lang.
- Doppelseite** Gegenüberliegende Seiten einer Drucksache (Buch, Katalog etc.), die beim → Layout als Gestaltungseinheit zu behandeln sind. Beim → Paginieren ist links stets die gerade Seite, rechts die ungerade.
- Dot** Der kleinste auf dem Bildschirm oder Drucker darstellbare Bildpunkt, aus dem sich Schriftbild wie Abbildungen zusammensetzen; → dpi
- dpi/DPI** (= dots per inch; dt. Punkt pro Zentimeter, P/cm): Maß zur Angabe der Auflösung von → Laserdruckern, → Laserbelichtern, Bildschirmen und Scannern.
- Druckvorlage** Fertig gestaltete Seite einer Publikation (im DTP oft als Laserausdruck), nach der der Film bzw. die Druckplatte für den Offsetdruck angefertigt wird.
- DTP** Abkürzung für → Desktop-Publishing
- Duktus** Durch die Federführung des Schreibers entstandener Ausdruck der Schrift als Wechsel von feinen und fetten oder gleichstarken Buchstabenstrichen; auch bei → typographischen Schriften ist damit der charakteristische Wechsel von Strichen verschiedener oder gleicher Stärke gemeint; D. ist ein Kriterium beim → Schriftmischen; vgl. → Anmutung
- Durchschuß** („Regletten“) Im Bleisatz nicht-druckende Metallstücke, die zwischen die Zeilen gelegt wurde, um den gewünschten → Zeilenabstand zu erhalten. Unter dem Aspekt der optimalen → Lesbarkeit sollte der D. etwa ein Viertel der Schriftgröße betragen, bei kurzer Zeilenbreite ist der Wert zu reduzieren, bei langen Zeilen zu erhöhen. Außerdem spielt der Schriftcharakter (Verhältnis von → Ober-/Untertönen zu den → Mitteltönen) eine Rolle.
- dynamischer Zeilenfall** Deutlicher Rhythmus von kürzeren und längeren Zeilen und damit ein ästhetisch befriedigendes Textbild beim → Flattersatz.
- Egyptienne** auch: Serifenbetonte Antiqua. Schrift, bei der die Serifen stark ausgeprägt sind, meist ebenso stark oder stärker als die Senkrechten:
- ## Egyptienne-Schrift
- Bei extremer Strichstärke der Waagrechten spricht man auch von → Italienne.
- Einzug** (= linker Einzug) Markierung einer neuen inhaltlichen Einheit im fortlaufenden Text durch Einrücken der Anfangszeile des Absatzes. Als idealer Einzugswert gilt das → optische Geviert; Ggs. → hängender Einzug (Auszug).
- Elementare Typographie** Vom Bauhaus in Weimar/ Dessau ab 1925 ausgehende Richtung in der typographischen Gestaltung und im Schriftdesign; einzige angemessene Schrift ist die → Grotesk (Paul Renner: Futura; Jan Tschichold: *Die neue Typographie*); vgl. → Schweizer Typographie.
- Elongated** Engl. Zusatz bei Fontnamen; extra schmaler → Schriftschnitt.
- Embossed** Engl. Zusatz bei Fontnamen; stark konturierter → Schriftschnitt.
- Em-Dash** vgl. → Gedankenstrich, → Geviertstrich
- Em-Space** Leerraum in der Breite eines M; entspricht dem → Geviert des Bleisatzes; wird im DTP durch bestimmte Tastenkombination als fester Abstand in den Text eingefügt.
- En-Dash** vgl. → Gedankenstrich, → Halbgeviertstrich.
- En-Space** Leerraum in der Breite eines N; die Hälfte des → Em-Space; entspricht dem → Halbgeviert des Bleisatzes.
- Erzwungener Blocksatz** Eigenschaft von DTP-Programmen, durch die der nicht mehr mit Text zu füllende Raum der Zeile gleichmäßig über alle Wörter der Zeile verteilt wird, um diese zu füllen und Blocksatz zu erreichen; so entsteht eine Pseudosperrung, die sowohl vom Standpunkt der → Lesbarkeit als auch aus ästhetischen Gründen abzulehnen ist; vgl. → austreiben
- Et-Zeichen = &, çt** → Abbrüviatur (zeichenverschmelzende Abkürzung) für „et“ = und, entstanden aus der → Ligatur von e und t; im Deutschen nur für Firmennamen.
- Expanded** Engl. Zusatz bei Fontnamen für den breitaufenden → Schriftschnitt; seltener für → Extended.
- Expertfont** → Werkschrift-Fonts mit Zeichen, die beim ASCII oder ANSI-Font nicht enthalten sind, für professionellen Satz (→ Qualitätssatz) aber benötigt werden: echte → Kapitälchen, → Charakterziffern, → Ligaturen des Kleinbuchstaben f sowie Bruch- und Indexziffern. Außerdem bieten manche E. → Titelsatz-Versalien sowie Zierformen für einige Buchstaben. Spezial-Fonts mit Kapitälchen und Charakterziffern tragen den engl. Zusatz *Small Caps*.
- Extended** Engl. Zusatz bei Fontnamen; *breitlaufender* → Schriftschnitt.
- Fahnenabzug, Fahne** Im Bleisatz: Abzug des Rohsatzes vor dem Umbruch, also noch ohne Seiteneinteilung, zur Überprüfung der sprachlichen Richtigkeit (1. Hauskorrektur in der Druckerei).
- Falsche Kapitälchen** Von Luidl (1989, 40) verwendet für Pseudokapitälchen; → Kapitälchen.
- Falz** Bei doppelseitigen Drucksachen der leere Raum zwischen zwei Seiten.
- Falzen** Standardisiertes Falten eines größeren, bedruckten Papierbogens (z. B. Kreuzfalz, Wickelfalz, → Leporellofalz), auf dem die Seiten nach einem bestimmten System angeordnet sind (→ Ausschließen), um das Endformat der Drucksache zu erhalten.
- Ferngröße** Von Luidl (1989) parallel zu → Schaugröße verwendeter Begriff für Schriften ab 14 p. Der Begriff F. trifft auf alle Schriftgrade zu, die

für Texte verwendet werden, die aus größerer Entfernung gelesen werden (Schaufenster, Plakate, Informationstafeln etc.); in diesem Rahmen müßt prinzipiell auch wieder zwischen →Konsultations-, →Lese- und →Schaugröße unterschieden werden; Ggs. →Nahgröße.

fett Schriftschnitt mit starken Strichstärken, der im DTP *black* heißt und nicht mit *bold* (→halbfett) verwechselt werden darf.

Flattersatz →Satzart mit ungleich langen Zeilen, die nur auf einer Seite optisch eine gleichmäßige Linie bilden. Je nach →Ausrichtung als →linksbündiger oder →rechtsbündiger Flattersatz. Werden die Zeilen mit der gleichen Textmenge wie beim →Blocksatz gefüllt, spricht man von →Rahmsatz; im DTP läßt sich auch von →programmiertem Flattersatz sprechen. Zuweilen wird auch der auf Mittelachse zentrierte Satz mit ungleichen Außenrändern als (mittiger) Flattersatz bezeichnet.

Fleisch Leerer Raum um das Buchstabenbild herum, führt bei →kritischen Buchstabenverbindungen zu optisch größeren Abständen, die durch →Kerning ausgeglichen werden müssen. Im DTP durch die →Laufweite regulierbar.

Fließtext Hauptmenge des Textes einer Drucksache („eigentlicher Text“); vgl. →Bodytext, →Mengensatz, Mengentext.

Font Dateisatz, in dem Schriftzeichen etc. mit gleichen →peripheren graphischen Merkmalen zusammengefaßt sind; zuweilen synonym für →Schrift und →Schriftfamilie gebraucht.

Format Papierfläche für Drucksachen mit oft genormten oder standardisierten Seitenproportionen (→Goldener Schnitt; →DIN-Formate). Beim →Hochformat ist die Horizontale kürzer als die Vertikale; im umgekehrten Fall spricht man vom →Querformat.

Formsatz 1) Besonders im DTP →Satzart, bei der →Zeilenfall und →Zeilenlänge sich den Konturen eines Bildes etc. anpassen (könnte daher auch *Konturensatz* heißen). 2) Auch Fälle, bei denen der Schriftsatz selbst als Bild wirkt, könnte man als F. bezeichnen.

Fotosatz Optisches Verfahren zur Herstellung von →Druckvorlagen für Tief-, Offset-, Sieb- und auch Hochdruck, bei dem die Schriftzeichen durch vorhandene Negative (Typenscheibe) direkt auf einen lichtempfindlichen Film projiziert werden, daher auch „optischer Fotosatz“ genannt; vgl. →Bleisatz, →Lichtsatz.

Fraktursatz Das Setzen von Texten in →Frakturschriften; aufgrund des im Bleisatz z.T. unterschiedlichen Zeichenbestands (→langes u. rundes S) galten (gelten) für den F. besondere Regeln.

Frakturschrift 1. gebrochene Schrift, vor allem in Deutschland, die sich nach der →gotischen Schrift parallel zur →Schwabacher entwickelte. Charakteristisch sind die geschwungenen, langen Ansatzstriche bei den Großbuchstaben, die sog. „Elefantenrüssel“:

Frakturschrift

2. Ungenau als Oberbegriff für alle →Gebrochenen Schriften verwendet.

Frakturvarianten Nach Schriftklassifikation in →DIN 16518 die Klasse Xe; hierzu zählen alle gebrochenen Schriften, die bei Xa-d nicht eingeordnet werden können, weil ihre Strichführung vom Charakter der entsprechenden Gruppe abweicht.

Französische Renaissance-Antiqua Schriftklasse II von →DIN 16518; →Renaissance-Antiqua; →Garamond-Antiqua.

Fremdländische Schriften Schriftklasse XI von →DIN 16518; Sammelklasse für alle nicht-lateinischen Schriften; Beispiele:

АБВДЕЖЗИКЛОП
נאכ מסדנן טע שפ צ

Es wäre allerdings durchaus sinnvoll, zwischen a) verwandten (Griechisch, Kyrillisch) und b) nichtverwandten Schriften (Hebräisch, Arabisch, Japanisch, Thai etc.) zu unterscheiden, da für a) Schriftfamilien mit gleichen →peripheren graphischen Merkmale existieren (sollten), die zusammen mit ihren lateinischen Originalen so etwas wie eine →Großfamilie bilden.

Garamond, Claude Französischer Stempelschneider und Schriftgießer (1480–1561), nach dem der Schriftgrad Garamond (10 p) und die von Jean Jannon eingeführte →Garamond-Antiqua benannt sind.

Garamond-Antiqua In vielen Schnitten existierende Renaissance-Antiqua, benannt nach Claude →Garamond, eingeführt um 1620 von Jean Jannon:

Garamond-Antiqua

Gassenbildung (engl. rivers-of-white) Bei schmaler Spaltenbreite im Blocksatz entstehende, vertikal dominierende Weißräume, die den horizontalen Textverlauf optisch unterbrechen.

Gautschen („Buchdruckertaufe“) Im 19. Jh. wiederbelebter Initiationsritus bzw. -brauch bei Setzern und Druckern nach Abschluß der Lehrzeit und bestandener Gehilfenprüfung, durch den „Gautschbrief“ dokumentiert.

Gebrochene Schriften 1) Der Teil der (Druck-)schriften des lateinischen Alphabets, bei denen im Ggs. zu den →Runden Schriften die Buchstabenrundungen ab dem 13. Jh. gebrochen sind; umgangssprachlich „Gotisch“, „Fraktur“ oder gar „Gotische Fraktur“ genannt; häufig werden G.S. auch als →„deutsche Schrift“ bezeichnet; Zwischenformen von gebrochenen und runden Schriften sind →Bastardschriften.

2) Schriftklasse X von →DIN 16518; zerfällt in die Untergruppen Xa (→Gotisch), Xb (→Rundgotisch), Xc (→Schwabacher), Xd (→Fraktur) und Xe (→Frakturvarianten).

Gedankenstrich Im Gegensatz zum → Bindestrich trennt der G. Textelemente. Es gibt zwei Varianten: den optisch das Textbild nicht zu sehr störenden → Halbgeviertstrich (–) und den → Geviertstrich (—).

Gemeine Fachterminus des graphischen Gewerbes für die → Kleinbuchstaben.

Gestaltungsraster Hilfsmittel für die Layoutgestaltung von Zeitschriften, Prospekten, Katalogen etc. Nach Festlegung von → Schrift, → Schriftgröße, → Zeilenbreite, → Zeilenabstand und → Format, wird der → Satzspiegel in gleichgroße Rasterfelder eingeteilt, die aus mehreren Zeilen des Grundtextes bestehen. Text-, Bild- und andere Botschaftsträgerelemente werden dann auf dem Ein- bis Mehrfache der Rasterfelder verteilt.

Geviert Schriftzeichen (→ Geviertstrich) oder nicht-druckendes Element in der Breite des → Schriftkegels: bei einer 10-Punkt-Schrift ist das Geviert also 10 Punkt breit; vgl. → Em-Space

Geviertstrich Gedankenstrich in der Länge eines → Gevierts; dient vor allem als Minuszeichen. In engl. Texten ohne Leerraum als Gedankenstrich zwischen die Wörter eingefügt.

Glatter Satz Fachterminus der Bleiära; gemeint war damit Mengensatz, der nach dem → Ausschließen rechts und links einen „glatten“ Rand hatte; im DTP als → Blocksatz bezeichnet.

Goldener Schnitt Gesetz zur Konstruktion harmonischer Proportionen. Beim G. S. verhält sich das längere Teilstück einer Strecke zum kürzeren Teilstück wie das längere Teilstück zur gesamten Strecke. Am häufigsten kommen die Verhältniszahlen 3:5, 5:8, 8:13 und 13:21 zur Anwendung. Beim typographischen Gestalten auf das Verhältnis von Abständen, Schriftgrößen, Seitenproportionen etc. anwendbar.

Gothic Zusatz bei Fonts von englischen → Groteskschriften des 19. Jhs. in der Bedeutung „barbarisch“; darf nicht mit → Gotisch als Schrift verwechselt werden.

Gotische Schrift Mittelalterliche Schrift aus der Klasse der → Gebrochenen Schriften mit gebrochenen, eckigen Buchstaben, die ein gitterartiges Textbild ergeben, daher auch → Textur; von → Gutenberg für seinen Bibeldruck als Bleiletttern gegossen. Ursprünglich eine → Minuskelschrift, daher wurden als → Versalien → Unizalbuchstaben eingesetzt:

Gotische Schrift mit Unizale

Grauwert Der G. beschreibt die Hell-Dunkel-Wirkung eines Textes; als Dimension der → Lesbarkeit ergibt er sich aus der optimalen Abstimmung von → Schriftstärke, → Buchstabenabstand, → Wortabstand und → Zeilenabstand.

Groteskschriften Synonyme Bezeichnung für die → Serifenlosen Antiquaschriften, im Englischen auch als *Gothik* bezeichnet.

Grundlinie Zuweilen gebraucht in der Bedeutung von → Schriftlinie.

Grundschrift Die Schrift, in der die Hauptmenge eines Textdokumentes gesetzt ist. Im DTP für → Brotschrift; vgl. → Bodytext.

Gutenberg, Johannes Eigentlich: Henne Gensfleisch zur Laden; Mainzer Patrizier, 1397–1468, gilt als Erfinder des Buchdrucks mit beweglichen Lettern.

Hairline Engl. Zusatz bei Fontnamen; besonders dünner → Schriftschnitt; vgl. → Light.

halbfett → Schriftschnitt, entspricht im DTP der Fontvariante *bold*.

Halbgeviert Leerraum in der Breite eines halben → Schriftkegels, bei einer 10-Punkt-Schrift also 5 Punkt; vgl. → En-Space.

Halbgeviertstrich Gedankenstrich in der Länge eines Halbgevierts (halbe Breite des → Schriftkegels); paßt optisch besser in den Text als der → Geviertstrich; steht in Währungsangaben bei glatten Beträgen hinter dem Komma; dient ohne Zwischenraum für „bis“ und als Streckenstrich; mit Zwischenraum in der Bedeutung „gegen“ z. B. in Sportberichten.

Halbunziale Stufe in der Schriftentwicklung von der Majuskel- zur Minuskelschrift, Alphabet mit deutlichen Ansätzen zu → Ober- und Unterlängen.

Handsatz Veraltete Arbeitstechnik zur Herstellung des → Textbildes einer Drucksache, bei dem der Setzer die einzelnen Buchstaben (Bleiletttern) zum Text zusammenfügt; Kern der Erfindung des Druckens mit beweglichen Lettern von Johannes → Gutenberg; Ggs. → Maschinensatz.

Handschriftliche Antiqua Schriftklasse IX von → DIN 16518; Antiquaschrift, die im Gegensatz zu den → Schreibschriften individuelle Züge trägt; die Grenzen zu den DIN-Klassen VII und VIII sind fließend. Beispiel:

Handschriftliche Antiqua BrodyD
Handschriftliche Kids

Hängender Einzug Über den linken Satzrand hinausragendes optisches Signal zur Markierung des Absatzbeginns etc.; → Einzug.

Haupttitel Innere Titelseite eines Buches; in der Regel die dritte Seite, die folgende Angaben enthält: Verfassersname, voller Werktitel, evt. Untertitel, Verlagsort, Verlagsname, evt. Verlagslogo und Erscheinungsjahr.

Hauskorrektur Korrektur einer Drucksache nach dem Setzen in der Setzerei/Druckerei. Geht der → Autorenkorrektur voraus.

Hausfarbe Farbe für bestimmte Layoutelemente in den Drucksachen eines Unternehmens, die als Teil der Corporate Identity gilt und über einen längeren Zeitraum unverändert bleibt.

Headline Engl. Zusatz bei Fontnamen: Titelschrift, Schrift für Überschriften.

Heavy Engl. Zusatz bei Fontnamen: extrafetter → Schriftschnitt; auch: → Ultra Bold.

Hinweise für das Maschinenschreiben Auf DIN 5008 basierender Teil des Rechtschreibdudens; heute nur noch für die Manuskriptgestaltung per Schreibmaschine bzw. sich an dieser orientierender Textverarbeitungssoftware und E-Mails maßgeblich; vgl. → Schreib- und Gestaltungsregeln für die Textverarbeitung, → Textverarbeitung.

Hochformat Papierformat, bei dem die horizontale Kante kürzer ist als die vertikale; engl. *portrait*.

Hochzeit In der Werkstattsprache des graphischen Gewerbes: doppelt gesetzte Wörter oder Satzteile; Ggs. → Leiche.

Hurenkind engl. *orphan*. Letzte Zeile eines Absatzes am Anfang einer Kolumne (Seite oder Spalte); gilt als typographische „Todsünde“, da abgesehen von der unästhetischen Wirkung der Leserhythmus unnötig gestört wird. In manchen Textverarbeitungs- und DTP-Programmen falsch übersetzt als *Waise*.

Impressum Verlagstechnische Hinweise, bei Büchern in der Regel auf der 4. Seite (der Rückseite des Titels), bei Zeitschriften und Zeitungen unterschiedlich plazierte.

Imprimatur (lat. *es werde gedruckt*) 1) Druckfreigabevermerk des Autors oder Kunden nach abgeschlossener → Autorenkorrektur. In der Schweiz: „Gut zum Druck“. 2) Druckerlaubnisvermerk staatlicher oder kirchlicher Behörden im → Impressum eines Werkes.

Informal Zusatz bei Fontnamen für individuell wirkende, rundere Schriftvarianten einer → Schriftsippe, z. B. die *Stone Informal* von Sumner Stone.

Initiale (auch: das Initial) Große, oft mehrere Zeilen umfassende → Versalie am Anfang eines Kapitels oder Absatzes als → optischer Anker, in Initialfunktion oder als reines Schmuckelement. Man unterscheidet: 1) Einfache Initiale, bestehend aus einem einfachen Versalbuchstaben; 2) Verzierte Initiale, bei der die Grundformen des Buchstabens ornamentalen Charakter tragen; 3) Illustrierte Initiale, bei der bildhafte Elemente mit dem Buchstaben verbunden sind; 4) Kassetten-Initiale, bei der der Buchstabe in einem aus mehreren Linien mit meist unterschiedlicher Strichstärke bestehenden, quadratischen Rahmen eingebettet ist (im DTP auch in Negativdarstellung).

Interpunktionen (auch: Gliederungszeichen) Zeichen wie Punkt, Komma, Semikolon (Strichpunkt), Kolon (Doppelpunkt), Ausrufezeichen, Fragezeichen, → Divis (Bindestrich), → Gedankenstrich, → Anführungszeichen, Apostroph sowie runde und eckige Klammern dienen zur Markierung von nonverbalen und tektonischen Textfunktionen bzw. -elementen.

Inline Engl. Zusatz bei Fontnamen: konturierte Variante der Schrift; vgl. → Open Face, → Outline.

inverse Schriftdarstellung Wiedergabe von Textelementen, bei denen weiße oder graue Schrift auf dunklem Hintergrund abgebildet ist.

Feine Schriften bzw. magere Schriftschnitte eignen sich nicht für inverse Darstellung.

Italic Engl. für → kursiv; in Anlehnung an die humanistische Buchschrift der Renaissance in Italien geprägt.

Italiene Serifenbetonte Antiquaschrift, bei der die Waagrechten deutlich fetter als die Senkrechten sind:

Italiene-Schrift

ITC Zusatz bei engl. Fontnamen: Font der International Typeface Corporation, New York.

Kapitälchen Kleinbuchstaben, die die Form von Großbuchstaben haben, in ihrer Strichstärke und Laufweite aber den Kleinbuchstaben entsprechen und so eine gleichmäßige Grauwirkung des Textbildes erzielen. In den meisten DTP-Programmen stehen keine echten Kapitälchen zur Verfügung, sondern Pseudo- oder → Falsche Kapitälchen. Diese bestehen aus Großbuchstaben kleinerer Schriftgrade und sind in der Regel größer als die Mittelhöhe, außerdem sind Strichstärke und Laufweite geringer und ihre Wirkung entsprechend schwächer als bei echten Kapitälchen. Echte Kapitälchen sind in → Expert-Fonts enthalten.

PSEUDOKAPITÄLCHEN

ECHTE KAPITÄLCHEN

Karolingische Minuskel Bis weit ins Mittelalter hinein gebräuchliche, gut lesbare Buchschrift der Karolingerzeit; Vorläufer unserer heutigen Kleinbuchstaben, da von den Gelehrten der Renaissance irrtümlich für antik gehalten.

Kegel → Schriftkegel

Kerning Optische Angleichung des Zwischenraums von → kritischen Buchstabenverbindungen an die → Laufweite durch Unterschneiden.

Klassifikation der Druckschriften Einteilung der Druckschriften in → Schriftgattungen nach formalen und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten. Neben der in Deutschland noch gebräuchlichen → DIN 16518 setzt sich für die Schriften des lateinischen Alphabets immer mehr die Klassifizierung der Association Typographique Internationale durch: 1. → Renaissance-Antiqua, 2. → Barock-Antiqua, 3. → Klassizistische Antiqua, 4. → Serifenbetonte Antiqua, 5. → Serifenlose Antiqua, 6. → Antiqua-Varianten, 7. → Schreibschriften, 8. → Gebrochene Schriften.

Klassizistische Antiqua Schriftklasse IV von → DIN 16518; Schriften mit formstrengen, dem Kupferstich nahestehenden Zügen vor allem französischen (→ Didot) und italienischen (→ Bodoni) Ursprungs, entstanden um 1800. Merkmale: starker Kontrast zwischen Grundstrichen und Haarstrichen, rechtwinklig angesetzte Serifen, senkrecht stehende Achse der Rundungen, durch starke Betonung der Senkrechten erschwerte → Lesbarkeit.

- Kolumne** (lat. *columna* = die Säule): fertig umbrochene, justierte Druckseite.
- Kolummentitel** 1. → Lebender K.: kurze Inhaltsangabe etc. und Seitenziffer am Kopf einer → Kolumne.
2. → Toter K.: nur aus einer → Seitenziffer (→ Pagina, Kolumnenziffer) bestehendes Element am Kopf oder Fuß der → Kolumne.
- Kolumnenziffer** → Pagina, → Seitenziffer
- kompreß** Ohne → Durchschuß bzw. Zwischenraum gesetzter Text. Beträgt z. B. der → Schriftgrad 10 Punkt, so ist beim kompressen Satz der → Zeilenabstand ebenfalls 10 Punkt.
- Kongenialität von Schrift** → Anmutung, konnotativ-assoziative Wirkung
- Konsultationsgrößen** Die → Schriftgrade 5–8 Punkt für Textelemente geringeren Umfangs, mit denen sich das Auge nur kurz beschäftigen muß, die es kurz „konsultiert“ (vgl. → Lesegröße, → Schaugröße; → Nahgröße).
- Korrekturlesen** Vergleich des → Textbildes einer Drucksache nach dem Setzen mit dem Typoskript. Im Gegensatz zum normalen Lesen werden beim Korrekturlesen möglichst kleine → Sakkaden und eine maximale Zahl von → Fixationen vorgenommen. Die festgestellten Fehler werden im Text anhand von → Korrekturzeichen markiert, diese Zeichen werden am Rande wiederholt und daneben die Korrektur vermerkt. → Autorenkorrektur, → Hauskorrektur.
- Korrekturzeichen** System von z.T. kulturspezifischen Zeichen, die beim → Korrekturlesen verwendet werden, um eine eindeutige und klare Korrektur des Textbildes einer Drucksache vor dem Druck zu gewährleisten. Für den deutschen Sprachraum sind diese Zeichen in DIN 16511 festgelegt, auf die sich der Duden 1 (Rechtschreibung) bezieht.
- kritische Buchstabenverbindung** Zusammenreffen zweier Buchstaben mit viel → Fleisch, wodurch sich optisch an der Laufweite gemessen ein größerer Leerraum ergibt (AV WA To Va etc.); im Bleisatz durch → Ausgleichen und in größeren Schriftgraden auch durch → Unterschneiden, im DTP durch → Kerning ausgeglichen.
- kursiv** (engl. *italic*;) → Schriftschnitt, entstanden aus einer eigenständigen Schrift, der Kursive, die ihren Ursprung in der römischen Privathandschrift hat. Die Kursive wurde stilistisch der Antiqua angepaßt; sie darf nicht mit dem schrägen Schriftschnitt (→ oblique) verwechselt werden, obwohl gerade im DTP alle schrägen Varianten einer Schrift als *italic* bezeichnet werden. Für einige Buchstaben verwendet der kursive Schriftschnitt andere Zeichen als der normale (a f ß – a f ß).
- Kursivieren** Das Erzeugen einer Pseudo-Kursivschrift durch elektronisches Schrägstellen; von Typographen nicht empfohlen oder direkt abgelehnt; Willberg/Forssman (1997, 83) schlagen dafür die Bezeichnung *Verschiebung* vor.
- Landscape** engl. für → Querformat (in DTP-Programmen)
- Langes s, Lang-s** (= ſ) Ursprünglich sowohl in Antiquaschriften wie auch Frakturschriften existierender, stellungsbedingter Allograph des s, der im Anlaut sowie im Inlaut gesetzt wurde. Aus der Antiqua schon im 18./19. Jh. verschwunden, kommt das lange s seit Einführung von DTP auch für die Frakturschriften immer mehr außer Gebrauch und wird durch das → runde s ersetzt.
- Laufweite** Die L. einer Schrift ergibt sich aus dem → Buchstabenabstand, also dem freien Raum zwischen den einzelnen Buchstaben eines Wortes. Dieser sollte bei serifenlosen Schriften so stark sein wie die Senkrechten der betreffenden Schrift, bei Serifenschriften so stark, daß sich die Serifen nicht berühren. Je kleiner der Schriftgrad, desto lichter die L., je größer der Schriftgrad, desto dichter die L. Für die L. ist das Default im DTP oft zu eng gesetzt. Vom professionellen Standpunkt aus abgelehnt wird die durch → Erzwungenen Blocksatz hervorgerufene, zeilenweise wechselnde Laufweite; → Zurichtung
- Layout** → Dummy, → Scribble, → Rohlayout, → Reinlayout, → Design
- Lebender Kolummentitel** Element des → Satzspiegels, das neben der → Pagina sich regelmäßig wiederholende Textelemente enthält, die auf den Textinhalt hinweisen (Verfassernamen, Titel etc.).
- Leerzeile** Leerraum in Form eines vollen → Zeilenabstandes, zwischen → Absätzen zur deutlichen Markierung von Texteinheiten; bietet sich anstelle von → Einzug nur bei Texten mit längeren bzw. mit inhaltlich relativ eigenständigen Absätzen (wie z. B. in Lehr- und Unterrichtswerken) an, da sonst der Text optisch zu stark zersplittert wird.
- Legende** Erklärende Textelemente in Form von Bildunterschriften, auf Landkarten, bei Tabellen etc.; in → Konsultationsgröße gesetzt.
- Leiche** Werkstattsprachlich für versehentliche Auslassung von einzelnen Wörtern, Satzteilen oder ganzen Sätzen im Text; Ggs. → Hochzeit.
- Leporellofalz** Zickzack-Falztechnik, besonders für nicht allzu umfangreiche Werbedrucksachen und Flyers; → Falzen
- Lesegröße** Die → Schriftgrade 9–12 Punkt für große Textmengen, mit denen sich das Auge lange beschäftigt; vgl. → Konsultationsgröße, → Schaugröße.
- Leseprozeß** Beim Lesen gleitet das Auge in Sprüngen (→ Sakkaden) die Zeile entlang und hält dazwischen für 0,2–0,4 Sekunden inne (→ Fixationen), in dem es etwa 10 Buchstaben mit dem im Gedächtnis gespeicherten → Wortbildern vergleicht und so den Text „liest“. Trifft das Auge auf unbekannte Wortbilder, kommt es zu Regressionsakkaden.
- Letter** Buchstaben-Stempel im Bleisatz, mit dem Buchstabenbild in Spiegelschrift, auch → Type.

Letterformat Im angloamerikanischen Raum das Standardformat für Korrespondenz etc. (8,5×11 Zoll = 21,59 × 27,94 cm), also etwas breiter, dafür aber kürzer als → DIN A4 (21×29,7 cm). Das L. ist bei vielen Textverarbeitungs- und DTP-Programmen im →Default gespeichert und muß für europäische Verhältnisse auf DIN-A4 umgestellt werden.

Ligatur Zeichen aus zwei, seltener drei miteinander verbundener Buchstaben, die im Bleisatz als eine Letter gegossen wurden (Antiquaschriften: ch, ck, ff, fi, fl, ft, ß; Frakturschriften außerdem ꝥ, ꝑ, ꝑꝑ, ꝑꝑꝑ); für den Lesevorgang haben L. eine positive Wirkung, da sie bei Komposita die Fuge markieren (Bsp. Schafffleisch). Im DTP sind nur einige Ligaturen bei sog. →Expertfonts enthalten.

Light Engl. Zusatz bei Fontnamen: zarter, dünner, magerer →Schriftschnitt; vgl. →Hairline.

Linien typographische Gestaltungsmittel zur Abgrenzung (z. B. →Spaltentrennlinie), Gliederung, Schreibhilfe, Perforierung, Hervorhebung oder als Schmuckelement. Nach der Stärke unterscheidet man punktierte, feine (1/5 p), stumpffeine (2/5 p), halbfette (1 p) und fette (ab 2 p) Linien; als Schmuckelemente verwendet man Zierlinien: Englische L. (zur Mitte hin sich verdickend), Wellenl., Graue L., Fettfeine L., Doppelfeine L.

Linie halten Bei Verwendung verschiedener Schriften und Schriftgrade in einer Zeile müssen die →Mittellängen optisch auf einer gemeinsamen Linie (→Schriftlinie) stehen.

Linker Einzug vgl. →Hängender Einzug

linksbündig Vorzugsweise im →Akzidenzsatz angewendete →Ausrichtung (→Satzart/Satzanordnung), bei der Zeilen unterschiedlicher Länge auf Linksachse gestellt sind und rechts frei auslaufen; →Flattersatz.

Logo Waren- und Markenzeichen, Firmenschriftzug, Kurzslogan u. ä., den es typographisch in die Drucksache zu integrieren gilt.

Logogramm (Logograph) Wortzeichen wie § (Paragraph), % (Prozent), ‰ (Promille), \$ (Dollar) etc.; die in Verbindung mit vorausgehenden Zahlen verwendet werden. Da es sich um Wortzeichen handelt, sollen sie durch einen (kleinen, festen) Wortzwischenraum von der dazugehörenden Zahl getrennt werden.

Logotypen Schriftzeichen zur Darstellung von →Logogrammen/Logographen.

mager (engl. *light*) →Schriftschnitt mit schwächeren Buchstabenstärken als beim normalen Schnitt.

Majuskel (lat. *maiusculus* = etwas größer) Großbuchstabe, →Versalie/Versalbuchstabe.

Majuskelschrift Schrifthistorischer Terminus für Schriften wie →Capitalis und →Unziale, die nur aus Großbuchstaben bestehen (→Versalschrift).

Makrotypographie (auch: Großtypographie, typographische Anlage, Layout, Konzeption); umfaßt Format, Größe und Platzierung der

Satzkolonnen, anderer Textelemente (Titel, Legenden, Marginalien) sowie der Abbildungen; vgl. →Mikrotypographie.

Manuskript Im graph. Gewerbe die ursprünglich hand-, dann auch maschinenschriftliche Textvorlage (= Typoskript), nach der der →Satz hergestellt wird; gilt urheberrechtlich nicht als Veröffentlichung.

Marginalie Kurze Textelemente (Verweise, etc.), die neben dem eigentlichen →Satzspiegel im Rand stehen.

Maschinensatz Satztechnik, bei der große Textmengen mit Setzmaschinen angefertigt werden; im →Bleisatz vor allem durch die Zeilensetzmaschine *Linotype* und Einzelbuchstaben-setzmaschine *Monotype*; abgelöst von →Foto- und →Lichtsatztechnik, in neuerer Zeit schließlich →DTP; Ggs. →Handsatz.

Mediäval ältere Antiquaschrift, →Renaissance-antiqua

Mediävalziffern (auch: Minuskelziffern, Charakterziffern, Gemeine Ziffern); Ziffern mit →Ober- und Unterlänge, besonders für den →Werksatz gebraucht. Beispiel:

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Ggs.: →Versalziffern

Medium Engl. Zusatz bei Fontnamen: normaler oder etwas kräftigerer →Schriftschnitt; vgl. →Regular.

Mengentext Von Luidl (1989, 93) vorgeschlagener Terminus zur Bezeichnung großer, gleichgearteter Textmengen eines Werkes, nicht unbedingt identisch mit →Lesetext (z. B. bei einem Konversationslexikon).

Mikrotypographie (auch: Detailtypographie) Zur M. gehören die typographischen Mittel/Elemente *Buchstabe* (Schriftart, Figurensatz, Schriftschnitt, Anmutung), *Buchstabenabstand* (Laufweite, Kerning), *Wort*, *Wortabstand*, *Zeile*, *Zeilenabstand*, *Kolumne*; vgl. →Makrotypographie.

Minuskel Kleinbuchstaben, fachsprachlich Gemeine genannt, entstanden aus der →Karolingischen Minuskel.

Minuskelschrift Schrift, die nur aus Kleinbuchstaben besteht; bestimmte Entwicklungsstufen der lateinischen Schrift (→Karolingische Minuskel); Ggs. →Majuskel.

Mittelachse →axiale Satzordnung, symmetrische Typographie; vgl. →optische Mittelachse.

Mittellänge Im Bleisatz die Höhe der Kleinbuchstaben ohne →Unter- und Oberlänge; international und im Computersatz →x-Höhe.

Mix Zusatz bei Fontnamen für Schriften einer →Schriftsippe, die eine Zwischenstufe von →Sans und →Serif bilden, z. B. die Variante *TheMix* der Schrift *Thesis* von Lucas de Groot; vgl. →Semi Sans und →Semi Serif.

Modern Engl. Zusatz bei Fontnamen: bezeichnet meist eine in neuerer Zeit entworfene Schrift in der Tradition der →Barockantiqua im Gegen-

- satz zur → Renaissance-Antiqua, z. B. *Linotype Modern*.
- Monospace** Engl. Zusatz bei Fontnamen; besagt, daß alle Buchstaben wie bei der Schreibmaschinenschrift die gleiche → Dichte haben, z. B. *Helvetica Monospace*.
- Nahgröße** Von Luidl (1989) verwendeter, zusammenfassender Terminus für → Schriftgrade bis 12 Punkt (→ Konsultations- und → Lesegröße); Ggs. → Ferngröße. Da sich der Begriff auf den Leseabstand bezieht, müßte er prinzipiell auch auf solche Schriftgrade in Schaugröße bis ca. 48 p angewandt werden, die in Büchern, Broschüren etc. eingesetzt werden.
- Narrow** Engl. Zusatz bei Fontnamen: schmaler, enger → Schriftschnitt; vgl. → Condensed.
- News** Engl. Zusatz bei Fontnamen: Schrift für den Mengensatz von Zeitungen.
- Newstyle** Moderne Nachschaffung der (Venezianischen?) Renaissance-Antiqua, z. B. *Goudy Newstyle* von 1915.
- NLQ** (= Near Letter Quality) Aus der Zeit der Nadel-/Matrixdrucker stammender Terminus für die „bessere“ Ausdrucksqualität, bei der die Buchstaben so dicht stehen, daß fast ein scharfes Buchstabenbild erzeugt wird.
- Normalziffern** Ziffern von gleicher Höhe, bei denen jedes Zeichen die Breite eines → Halbgevierts hat; besonders für den Tabellensatz geeignet (Davidshofer/Zerbe 1961, 87). Siemoneit (1989, 66) dagegen unterscheidet Normalziffern mit individueller Zeichenbreite und Tabellenziffern auf Halbgeviert; das *Lexikon der graphischen Technik* gibt an: „Nicht exakte, aber häufig gebrauchte Bezeichnung für die linienhaltenden, größtenteils auf die Dicke eines Halbgevierts gegossenen arabischen Ziffern.“
- Oberlänge** Der über die Mittellänge nach oben ragende Teil eines Buchstabens
- Oblique** Engl. Zusatz bei Fontnamen; schräger → Schriftschnitt; nicht zu verwechseln mit → kursiv.
- Old Face** Engl. Zusatz bei Fontnamen für Schriften, die zur Gruppe der → Renaissance-Antiqua gehören; vgl. → Oldstyle.
- Oldstyle, Old Style** Engl. Zusatz bei Fontnamen für Schriften, die zur Gruppe der → Renaissance-Antiqua gehören; vgl. → Old Face; Ggs. → New style
- Open, Open Face** Engl. Zusatz bei Fontnamen; konturierter → Schriftschnitt; vgl. → Inline, → Outline.
- optische Mitte** Die o.M. liegt oberhalb der rechnerischen Mitte, was bei typographischer Gestaltung zu berücksichtigen ist. Daher muß der untere Rand stets größer sein als der obere. Bei DTP-Layoutdateien ist dies in der Regel nicht berücksichtigt; hier müssen die rechnerisch auf ein Inch voreingestellten Ränder geändert werden. Durch die optische Mitte geht die → Balancelinie.
- optische Mittelachse** Durch die Möglichkeit im DTP, in der gleichen → Kolumne → Flattersatz und (rechnerisch) → zentrierten Satz zu verwenden, erscheint es notwendig, von *optischer Mittelachse* zu sprechen, bei der die Satz-elemente nicht unbedingt um die vertikale Papiermitte angeordnet sind, sondern ausgehend vom optisch dominierenden rechten Satzrand, der stets etwas links vom arithmetischen Satzrand liegt, etwas links von der arithmetischen Satzmitte.
- optischer Anker** (engl. *cue*) Satzelement (Initiale, Tonfläche, Schriftwechsel u. ä.), das den Leserblick auf sich zieht, ihm Anregung und Orientierung gibt und so den Einstieg in den Text erleichtert.
- optischer Zeilenabstand** Treffen Zeilen in Groß- und Kleinschreibung mit Zeilen in → Versalsatz aufeinander, so entsteht optisch ein ungleichmäßiger → Zeilenabstand. Das gleiche gilt für Zeilen, in denen nur Mittellängen vorkommen etc. Daher sind zumindest bei Zeilen in → Schaugrößen die Abstände so auszugleichen, bis ein optisch gleichmäßiger Zeilenabstand erreicht ist.
- Orthotypographie** Parallel zu „Orthographie“ geprägter Begriff für die korrekte Verwendung typographischer Zeichen und bestimmte Bereiche der Mikrotypographie nach eindeutigen Regeln.
- Outline** Zusatz bei engl. Fontnamen: konturierte Variante der Schrift; vgl. → Inline; → Open Face.
- Pagina** In der Werkstattsprache des graphischen Gewerbes: Seitenzahl; diese bildet entweder zusammen mit anderen Textelementen am Kopf der Seite den → lebenden Kolumnentitel oder allein den → toten Kolumnentitel.
- Paginieren** Im Verlaufe des → Umbruchs die Seiten eines Werks numerieren.
- Papierformat** vgl. → Bogen, → DIN-Format, → Goldener Schnitt
- Parenthese** griech. *Klammerzeichen*; es gibt runde (), eckige [] und geschweifte { } Klammerzeichen (Akkoladen).
- Pica-Punkt (= Point, pt)** Typographische Maßeinheit im angloamerikanischen Raum; mit 0,353 mm etwas kleiner als der → Didot-Punkt; der 72. Teil eines Inch; 12 Point ergeben 1 Pica (vgl. → Cicero), 6 Pica sind 1 Inch, 12 Inch ergeben 1 Fuß.
- Pixel** Neubildung für *picture element*: einzelner Rasterpunkt, kleinste Einheit, aus denen sich das Bild am Bildschirm oder im Druck zusammensetzt.
- Plakatschriften** Im Bleisatz: Schriften in Graden über 8 → Cicero (→ Schaugrößen) zur Gestaltung von Plakaten, die meist aus Holz gestanzt wurden, seltener aus Messing oder Stahl (hohl) gegossen wurden.
- Point (pt)** → Pica-Punkt
- Portrait** engl. für → Hochformat

Programmierter Flattersatz Im DTP bzw. Computersatz die automatische Erzeugung von →Flattersatz, je nach Vorgabe mit oder ohne Worttrennungen; in etwa dem →Rauhsatz vergleichbar; für →Qualitätssatz ist der Einsatz eines →Ästhetikprogramms oder manuelle Nachbearbeitung erforderlich. Vgl. →dynamischer Zeilenfall.

Punzen Bei der Bleiletter/-type der Innenraum der Buchstaben.

Qualitätssatz Im Gegensatz zur Akademischen Kommunikation und Bürokommunikation alle Kommunikationsfelder, bei denen das →Textbild höchsten Qualitätsansprüchen gerecht werden muß und daher professionell unter Einsatz aller typographischen Zeichen (→Anführungszeichen, →Gedankenstrich) und unter Beachtung der typographischen Regeln (→Textverarbeitung) hergestellt wird.

Querformat (engl. *landscape*) Papierformat, bei dem der obere Papierrand länger ist als der seitliche. Ggs. →Hochformat.

Randausgleich (optischer R.) Der Ausgleich von optisch auffälligen Leerräumen (vor allem) an der rechten Satzseite beim →Blocksatz, die durch Punkte und Trennungsstriche entstehen; schon von Gutenberg beim Satz seiner 42-zeiligen Bibel verwirklicht; im DTP durch ein →Ästhetikprogramm.

Random-Fonts Schriften, deren Schriftbild (→Outline) sich per Zufallsgenerator kontinuierlich verändert, z. B. die 1990 auf dem Markt erschienene Schrift *Beowulf* der holländischen Schriftdesigner Erik van Blokland und Just van Rossum.

Rasterfeld, Rastersystem →Gestaltungsraster

Rauhsatz Unbearbeiteter →Flattersatz, von der Textmenge her ebenso umfangreich wie →Blocksatz, da der restliche Raum nicht zwischen den Wörtern verteilt wird; um einen harmonisch wirkenden, →dynamischen Zeilenfall zu erhalten, muß der R. nachgearbeitet werden.

rechtsbündig Besonders im →Akzidenz- und Zeitungssatz angewendete →Ausrichtung (→Satzart/Satzanordnung), bei der Zeilen unterschiedlicher Länge auf Rechtsachse gestellt sind und links frei auslaufen. Rechtsbündiger →Flattersatz eignet sich nicht für →Mengensatz, da das Auge beim Zeilenwechsel jedesmal den Anfang der folgenden Zeile suchen muß; er kommt daher nur für Bildlegenden, Marginalien und Überschriften in Frage.

Regular Engl. Zusatz bei Fontnamen; normaler →Schriftschnitt; je nach hauptsächlicher Verwendung auch: →Medium, →Book, →Text.

Reinlayout Letzte Phase beim Layouten; ausgearbeiteter Entwurf einer Drucksache; →Layout.

Renaissance-Antiqua Aus der humanistischen Minuskel des 15. Jhs. hervorgegangene Schrift, mit schräg angesetzter Breitfeder im Wechselzug geschrieben; keine ausgeprägten Unterschiede in der Stärke der Haar- und Grundstriche; Achse

der Rundungen nach links geneigt; erste Antiqua-Druckschrift. DIN 16518 unterscheidet →Venezianische R. und →Französische R.

Richtlinien für den Schriftsatz Teil in den älteren Auflagen des Rechtschreibbuchs, in dem die Verwendung bestimmter Zeichen und ihre Kombination mit anderen typographischen Mitteln (z. B. Leerraum) geregelt ist (seit der 22. Aufl.: →*Textverarbeitung*); sollte im Computersatz bzw. DTP bei der Gestaltung von →Druckvorlagen anstelle der →*Hinweise für das Maschinenschriften* benutzt werden.

Rohlayout Zwischenphase beim Layouten: nach dem →Scribble wird das R. angefertigt, in dem Überschriften, Bilder Fotos etc. skizziert werden, um die Gesamtwirkung beurteilen zu können; →Layout.

Roman Engl. für →Antiqua 2.; als Zusatz bei Fontnamen für den normalen →Schriftschnitt; wohl ein Verweis auf den Ursprung der Antiqua aus dem römischen Kulturbereich; vgl. →Book, →Regular.

Rotunda Gebrochene Schrift aus dem 13. und 14. Jh. mit stark betonten Senkrechten wie bei der gotischen Schrift, aber gemilderten Brechungen, einem breiteren →Duktus und runden Zügen; entstanden aus der →karolingischen Minuskel, besonders in Italien stark verbreitet; in Deutschland in der Frühzeit des Buchdrucks von der →Schwabacher, in West- und Südeuropa von der →Antiqua verdrängt; →Rundgotisch.

Rotunda

Rounded Engl. Zusatz bei Fontnamen; abgerundeter →Schriftschnitt, z. B. *Helvetica Rounded*.

Rückschwung Augenbewegung beim Lesen vom Zeilenende zum Beginn der nächsten Zeile. Bei langen Zeilen darf der Zeilenabstand nicht zu gering sein, sonst besteht die Gefahr, daß beim R. das Auge in die gleiche oder übernächste Zeile gerät. →Fixationen, →Sakkaden

Rundes S, Rund-s Allograph des S-Graphems, das ursprünglich nur im Auslaut verwendet wurde, heute aber auch in den →Frakturschriften das lange S im Anlaut und Inlaut verdrängt.

Runde Schriften (Druck)schriften römischen Ursprungs (→Antiqua), bei denen die meisten Kleinbuchstaben bogen- oder kreisförmige Rundungen aufweisen; Gs. →gebrochene Schriften, →Bastardschriften; →Schriftcharakter.

Rundgotisch Die am wenigsten gebrochene Schrift der DIN-Klassifikationsgruppe X; spätmittelalterliche Schrift, beruhend auf der →Rotunda; vor allem im südeuropäischen Raum verwendet, dem Schriftbild der →Antiqua nahestehend.

Sakkaden (Saccaden) Die Sprünge im →Lese-prozess, mit denen das Auge die Zeile entlanggleitet und die von →Fixationen unterbrochen werden; während der S. ist das Auge blind. Springt das Auge zwischen zwei Fixationen noch einmal zurück, spricht man von Regressionen bzw. Regressionssakkaden; vgl. →Rückschwung.

Sans, Sans Serif Namenszusatz für die serifenlose Variante von Schriften, die als →Schriftsippen konzipiert sind, z. B. die *rotis sans serif* von Otl Aicher oder für serifenlose Schriften an sich wie die *Gill Sans*.

Satz Kurzform für →Schriftsatz.

Satzart (Satzanordnung) Schriftsatzprinzip, das nach dem Längenverhältnis der Zeilen zueinander ein spezifisches →Satzbild ergibt. Gleichlange Zeilen ergeben →Blocksatz, ungleichlange →Flattersatz; →Formsatz, →Rauhsatz, →rechtsbündig, →linksbündig.

Satzbild Durch die Satzart und makrotypographische Elemente entstehendes visuelles Abbild des Textes auf der Fläche.

Satzbreite →Spaltenbreite, →Zeilenlänge

satzreif Bezeichnung für ein Manuskript, das sprachlich so ausformuliert ist, daß es ohne →Vorkorrektur und weitere Veränderungen gesetzt werden kann; beim →DTP sollte der Text spätestens vor dem →Umbruch satzreif sein, um Mehrfacharbeit zu vermeiden.

Satzspiegel Die im →Layout vorgesehene Fläche auf dem Papier für Text und Abbildungen. Zum S. gehört der →lebende Kolumnentitel; nicht dazu gehören →toter Kolumnentitel, →Marginalien und →Bogensignatur.

Schaugröße Bei normalem Leseabstand je nach Schriftart Schriftgrade ab 12–14 Punkt für Textelemente, die die Aufmerksamkeit des Lesers wecken sollen (Headlines etc.); beim Lesen aus größerer Entfernung werden Schaugrößen zu →Lesegrößen. In der Literatur wird der Terminus nicht konsequent angewendet, da er hier auch im Sinne von →Ferngröße auf die Schriftgröße für die Hauptmenge des Textes von z. B. Plakaten bezogen wird.

Schmutztitel Die erste Seite eines Buches, auf der in der Regel lediglich der Name des Autors und der Buchtitel angegeben werden. Da Bücher ursprünglich nicht mit festem Einband geliefert wurden, sollte der Schmutztitel das Titelblatt (→Haupttitel) vor Beschmutzung schützen.

Schreib- und Gestaltungsregeln für die Textverarbeitung DIN 5008; vgl. →*Hinweise für das Maschinenschreiben*, →*Richtlinien für den Schriftsatz/Textverarbeitung*.

Schreibmaschine Für die Textverarbeitung mittels Computer war vor Einführung des DTP die S. Vorbild. Daher gibt es in vielen Programmen gerade die von der S. bekannten Textgestaltungsmittel (Unterstreichen, Sperren etc.), die automatische Verwendung non-typographischer Zeichen (→Zollzeichen ¶ anstelle typographischer →Anführungszeichen „“) sowie die Festlegung des →Zeilenabstandes nach der Zeilenschaltung (doppelt, eineinhalb etc.).

Schreibschriften engl. *Script*; Schriftklasse VIII von →DIN 16518; typographische Formen von (genormten) Schul- und Kanzleischriften:

Schreibschrift English 157 BT

Schrift Im graphischen Gewerbe die Gesamtheit unterschiedlicher Zeichen in Form von Drucktypen von gleichem →Duktus und gleicher Größe, die zur Herstellung von →Satz notwendig sind und sich von anderen Schriften durch besondere (→periphere graphische) Merkmale unterscheiden.

Schriftart 1) Gruppe von Druckschriften nach dem Verwendungszweck; a) nach Art der Drucksache: →Werkschriften, →Akzidenzschriften, →Plakatschriften, →Zeitungsschriften, →Displayschriften; b) nach der Funktion im Text: →Brottschriften, →Titelschriften; c) nach sonstigen Funktionen: Auszeichnungsschriften, Zierschriften etc. 2) Synonym zu →Schriftgattung.

Schriftbreiten Als Varianten der →Dicke des Buchstabenbildes ergeben sich die →Schriftschnitte eng, schmal, normal, breit und extra-breit; im DTP →elongated, condensed, narrow, wide, expanded, extended.

Schriftcharakter Gesamtheit aller Formelemente einer Schrift, durch die diese ihren spezifischen Ausdruck erhält. Man unterscheidet →runde Schriften, →gebrochene Schriften und fremde Schriften. Mischformen aus runden und gebrochenen Schriften werden als →Bastardschriften bezeichnet.

Schriftduktus →Duktus

Schriftfamilie Gesamtheit aller →Schriftgarnituren in sämtlichen →Schriftschnitten; so gehören z. B. zur Sch. der *Garamond* die Schriftschnitte, normal, kursiv, halbfett, halbfett kursiv, Kapitälchen etc.; vgl. →Schriftsippe.

Schriftgarnitur Bleisatzterminus: sämtliche existierenden Schriftgrade eines →Schriftschnitts. Die Sch. der einzelnen Schriftschnitte bilden dann die →Schriftfamilie.

Schriftgattung Gruppe von (Druck-)Schriften innerhalb einer →Klassifikation (z. B. →DIN 16518), die formalen u. schriftgeschichtlichen Kriterien folgt. Schriftgattungen sind →Renaissance-Antiqua, →Barock-Antiqua, →Serifenlose Linear-Antiqua u. a.

Schriftgrad Die in →typographischen Punkt angegebene Schriftgröße; im Bleisatz in festgelegten Größen von der Schriftgießerei hergestellt (welche Größen verfügbar waren, hing von der →Schriftart ab):

03	Brillant	28	Doppelmittel
04	Diamant	32	Kleine Kanon
05	Perl	36	Kanon
06	Nonpareille	42	Grobe Kanon
07	Kolonel	48	Kleine Missal
08	Petit	60	Grobe Missal
09	Borgis (Bourgeois)	72	Kleine Sabon
10	Garmond (Korpus)		(6 Cicero)
12	Cicero	84	Grobe Sabon
14	Mittel		(7 Cicero)
16	Tertia	96	8 Cicero
20	Text		
24	Doppelcicero (2 Cicero)		

- Weitere Schriftgrade für Plakatschriften wurden in Holz hergestellt. Ein Teil der Bezeichnungen war schon in den 60er Jahren veraltet; im DTP sind sie unangebracht, da durch →Skalieren beliebige Größen herstellbar sind.
- Schriftgröße** Die (optische) Schriftgröße errechnet sich aus der Distanz von der Oberkante der →Oberlänge zur Unterkante der →Unterlänge (Luidl 1989: →Vertikalhöhe). Sie ist mit dem Schriftkegel bzw. Schriftgrad nur bedingt identisch, da im Bleisatz der Buchstabenkörper (Stempel, Kegel) stets größer als das Schriftbild war; vgl. →Schriftgrad, →Schriftkegel, →Konsultationsgröße, →Lesegröße, →Schaugröße.
- Schriftkegel** Im Bleisatz die dem →Schriftgrad entsprechende Höhe der Letter als Stempel (Konsole, Buchstabenkörper); in der Regel größer als das entsprechende Schriftbild; vgl. →Schriftgröße, →Vertikalhöhe.
- Schriftklassifikation** →Klassifikation der Druckschriften
- Schriftlagen** Die Schriftlage oder Schriftrichtung ergibt die →Schriftschnitte geradestehend (normal) und →kursiv, im DTP heißt die schräge Version einer →serifenlosen Linarantiqua →oblique.
- Schriftlinie** Die Grundlinie aller Druckschriften des lateinischen, griechischen und kyrillischen Alphabets, auf der alle Großbuchstaben und die Kleinbuchstaben ohne Unterlängen „stehen“.
- Schriftmischen** Die Verwendung von Schriften unterschiedlichen Charakters in einer Drucksache; nicht zu verwechseln mit der →Hervorhebung durch einen anderen →Schriftschnitt der gleichen →Schriftfamilie (dem →Auszeichnen). Eine stilistisch einwandfreie S. setzt gleichen →Schriftduktus, aber Kontrast in der →Anmutung voraus.
- Schriftsatz** Im graphischen Gewerbe: Erfassung des Textes für den Druck. Je nach Kommunikationsfeld, Textsorte bzw. -gattung und Textteil sowie den damit verbundenen speziellen Anforderungen unterscheidet man →Akzidenzatz, →Werksatz, →Zeitungsatz, →Titelsatz, →Mengensatz, Katalogsatz, Gedichtsatz, Dramensatz, Formelsatz, Botanischer Satz, Stammtafelsatz, Kalendersatz, Tabellensatz; vgl. →Schriftsetzer.
- Schriftsetzer** (schweizerisch: Typograph) Seit Gutenberg bis in unsere Zeit Ausbildungsberuf im graphischen Gewerbe, umgangsspr. oft mit Buchdrucker verwechselt; zuständig für das →Setzen des Textes, d. h. das Zusammensetzen der Lettern zu Wörtern und Zeilen sowie für den Umbruch des Textes in Spalten, Seiten und Werken; als Ausbildungsberuf in Deutschland jetzt vom *Mediengestalter* abgelöst, in der Schweiz vom *Polygraphen*.
- Schriftschnitt** Schriftvariante innerhalb einer Schriftfamilie, die sich von anderen Varianten durch bestimmte periphere graphische Merkmale im Schriftbild (Strichdicke/→Schriftstärke, Buchstabenbreite/→Schriftbreite, Neigungsgrad/→Schriftlage) unterscheidet. Im Bleisatz wurde von der normalen (nicht extra benannten) Variante ausgegangen. Dazu gab es z. B. bei →Werkschriften die Schriftschnitte →halbfett, →kursiv, →Kapitalchen. Im DTP gehören zur Standardausstattung neben der normalen Variante kursiv (→Italic), halbfett (→Bold), halbfett kursiv (→Bold Italic).
- Schriftspitze** Von Eckehart SchuhmacherGebler (vgl. Sauthoff et. al. 1997) vorgeschlagener Terminus für Schriften, die bei bestimmten gleichen →peripheren graphischen Merkmalen (Buchstabenaufbau, -relationen, -breite und Laufweite) aus →Schriftfamilien mit serifennormalen, serifenbetonten und serifenlosen Varianten (evt. auch einer Mischung von Buchstaben mit und ohne Serifen) bestehen, wie z. B. die Schrift *rotis* aus dem Jahr 1988 von Otl Aicher.
- Schriftstärke** Nach der Stärke des Schriftbildes unterscheidet man die →Schriftschnitte mager, normal, halbfett, dreiviertelfett, fett und extrafett (im DTP u. a. →hairline, light, regular, medium, demi/semi bold, bold, black, heavy, ultra bold).
- Schusterjunge** (schweiz. Waisenkind; engl. *orphan*) Alleinstehende Anfangszeile eines Absatzes am Ende einer Kolumne (Spalte oder Seite). Ggs. →Hurenkind
- Schwabacher** Schrift aus der Gruppe der →Gebrochenen Schriften (DIN-16518-Klassifikation Xc); im 15. Jh. entstanden, derber, offener und breitlaufender als die →Gotisch; Schrift von Luthers Bibelübersetzung, daher evt. die Vorstellung, daß gebrochene Schriften typisch deutsche Schriften seien.
- Schweizer Typographie** Auf der *Neuen Typographie* Jan Tschicholds aufbauende Gestaltungsrichtung seit etwa 1955; kennzeichnend: asymmetrische, sachliche Darstellung, Groteskschriften in wenigen Schriftgraden, extreme Weißräume, keine Schmuckelemente; →Elementare Typographie.
- Scribble** Erste Entwurfsphase beim →Layout: grob hingekritzelte Ideenskizze.
- Script** Engl. Zusatz bei Fontnamen: →Schreibschrift
- Seitenzahl** (auch: →Kolumnenziffer, →Pagina) In Büchern, Broschüren oder Zeitschriften über oder unter der Kolumne stehende Zahlen zur fortlaufenden Numerierung der Seiten; →toter Kolumnentitel, →lebender Kolumnentitel.
- Semi Bold** Engl. Zusatz bei Fontnamen; halbfetter →Schriftschnitt, auch Demi Bold; im DTP häufig nur als →Bold bezeichnet.
- SemiSans** Zusatz für die serifenlose Variante von Schriften einer →Schriftspitze, bei denen die unterschiedlichen Strichstärken der Grundstriche beibehalten wurden, z. B. die *rotis semi sans* von Otl Aicher; vgl. →Mix.
- SemiSerif** Innerhalb von →Schriftsippennamenszusatz für die Schriftvariante, bei der die oberen Enden von →Ober- und →Mittellängen

- Serifen tragen, während die auf der →Schriftlinie befindlichen Enden serifenlos sind, z. B. die *rotis semi serif* von Otl Aicher.
- Serifen** (oder *Schraffen*) An-, Ab- und Endstriche, mit denen die Buchstaben beginnen oder abschließen, sowie die „Füßchen“, auf denen sie stehen; periphere graphische Merkmale; Charakteristikum von Schriften der →DIN-Klassen I-IV (→serifennormale Antiquaschriften) sowie der DIN-Klasse V (→serifenbetonte Antiquaschriften).
- Serifenbetonte Linear-Antiqua** Schriftklasse V von →DIN 16518; Schriften, bei denen die Strichstärke von Serifen und Waagrechten der Senkrechten angenähert, gleich oder stärker ist. Man unterscheidet 4 Untergruppen:
- 1) von der →Klassizistischen Antiqua abgeleitete Schriften (Bsp.: Clarendon, Egyptienne); der ursprüngliche Name dieser Gruppe (*Egyptienne*) und manche Schriftnamen spiegeln die Ägyptenbegeisterung ihrer Entstehungszeit (1. Drittel 19. Jh.) wider. Durch überstarke Betonung der Serifen entstanden weitere Formen wie die →Italiene oder die als „Westerschrift“ bekannte *Toscanienne*.
 - 2) Zeitungsschriften als pragmatisch bedingte Übergangsformen (Maternprägung) von Klassizistischer Antiqua und Serifenbetonter Linear-Antiqua (*Candida, Century, Excelsior, FF News, Shadow*);
 - 3) konstruierte Schriften (*Beton, Cairo, Karnak, Lubalin Graph, Memphis, Rockwell*);
 - 4) von der →Renaissance-Antiqua abgeleitete Schriften (selten) als Leseschriften (Bsp.: *Joanna, Lino Letter*).
- Serifenlose Linear-Antiqua** Schriftklasse VI von →DIN 16518; gewöhnlich unter der Sammelbezeichnung →Grotesk geführte Schriften seit dem 1. Drittel des 19. Jhs., denen optisch gleiche Strichstärke aller Buchstaben bei Rundungen und Senkrechten gemeinsam ist; zerfällt in 4 Gruppen:
- 1) „Ältere Grotesk“, von der →Klassizistischen Antiqua hergeleitet, mit statischem, ruhig und geschlossen wirkendem Charakter (*Akzidenz-Grotesk, Helvetica, Arial, Folio, Univers* etc.); „reduzierte“ Form für g.
 - 2) „Jüngere Grotesk“, die sich an den Formen der →Renaissance-Antiqua orientiert, mit dynamischerem Charakter (*Frutiger, Gill* u. a.); „klassische“ Form des g.
 - 3) „Amerikanische Grotesk“, mit größeren Mittellängen und offeneren Binnenräumen (*Franklin Gothic, News Gothic* etc.).
 - 4) Rein geometrisch „Konstruierte Grotesk“ (*Avant Garde, Futura* u. a.) mit z. T. extremen Unterschieden in der Dichte der einzelnen Buchstaben, daher sind einige Schriften dieser Gruppe von begrenzter Lesbarkeit.
- Serifennormale Antiquaschriften** Zusammenfassender Terminus für Schriften der →DIN-Klassen I-IV. Diese Schriften sollten nicht miteinander gemischt werden, da zwischen ihnen kein ausreichender Kontrast besteht.
- Setzen** Das Erfassen eines Textes für den Druck in Form eines →Schriftsatzes durch Zusammenstellen von (Blei-)Lettern im Hand- oder Maschinensatz, Blei-, Foto- oder Computersatz; professionell durch den →Schriftsetzer; im DTP oft durch Laien.
- Shaded, Shadow** Engl. Zusatz bei Fontnamen: Schattenschrift
- skalieren, skalierbar** Die Fonts im DTP sind frei skalierbar, d. h. daß mittels einer Datei Schriftgrade unterschiedlichster Größe dargestellt werden können. Der Nachteil: das Schriftbild größerer Schriftgrade erscheint im Verhältnis zu kleineren fetter.
- Small caps** Engl. für →Kapitälchen.
- Sonderzeichen** Strenggenommen nur die durch Zusätze (→Akzente etc.) erweiterten Buchstaben des lateinischen Alphabets; im DTP als Sammelbezeichnung für alle nicht ursprünglich im ASCII-Code enthaltenen Zeichen, also auch alphabetische Zusatzzeichen wie isl. Þ/þ und →Logographe wie \$, % etc.
- Spalte** Vertikaler Teil einer →Kolumne; die in mehrere, durch →Zwischenschlag voneinander getrennte Satzgruppen gegliedert ist.
- Spaltenabstand, Spaltenzwischenraum** Leerraum zwischen →Spalten; sollte deutlich größer sein als der maximale Wortabstand und der →Zeilenabstand.
- Spaltenbreite** Bei mehrspaltigem Satz die →Satzbreite (→Zeilenlänge) einer Spalte; Die S. kann im →Satzspiegel konstant sein oder variieren, einem →Gestaltungsraster folgen oder fallweise frei gewählt werden.
- Spaltenlinie** Linie zur besseren optischen Abgrenzung zweier →Spalten, vor allem in Zeitungen und Zeitschriften bei kleinem Spaltenzwischenraum; sollte der Strichstärke und dem Charakter der Grundschrift entsprechen.
- Spatium** Im →Bleisatz dünnes, nichtdruckendes Metallstückchen zum →Ausschließen, →Ausgleichen und →Spationieren mit einer Dicke von 1 oder 1,5 →typograph. Punkten.
- Spationieren** Im Bleisatz bezeichnet man damit das Einfügen von Leerraum mit →Spatium zum Hervorheben von Textteilen (→Sperren), zum optischen Angleichen der Buchstabenabstände bei Versalien (→Ausgleichen) und zur Vergrößerung von Wortabständen für den Blocksatz (→Ausschließen).
- Sperren** typographisches Hervorhebungsmittel, bei dem für die betreffenden Textsegmente die →Laufweite deutlich vergrößert wird (im Bleisatz durch →Spationieren). Für →Antiquasatz heute verpönt, ist S. für →Fraktursatz immer noch das angemessene Hervorhebungsmittel.
- Swash** Engl. Zusatz bei Fontnamen: Schwungbuchstaben
- symmetrische Typographie** (axiale Satzanzordnung, Mittelachsengruppierung; Ggs. →asym-

- metrische Typographie) Typographisches Anordnungsprinzip, bei dem unterschiedlich breite Zeilen auf Mitte → ausgeschlossen, d. h. um eine Achse angeordnet werden, die senkrecht durch die Papiermitte verläuft. Die s. T. gilt (nicht ganz zurecht) als die klassische Satzweise und eignet sich vor allem für feierlichen Titelsatz, Urkunden u. ä. Die im DTP häufig anzutreffende Kombination von symmetrischen Textelementen mit linksbündigem Flattersatz zeugt von unreflektierter Anwendung der Software und mangelndem gestalterischem Wissen.
- Tabellenziffern** Vorwiegend zum Satz von Tabellen verwendete Ziffern, die genau die Dicke eines → Halbgevierts umfassen; Ggs. → Charakterziffern.
- Text** Engl. Zusatz bei Fontnamen: Textschrift für den → Mengensatz.
- Textgrafik** Sondergebiet der Typographie, ikonische Verwendung von Schrift und Aufeinanderbeziehung von Buchstabenbild und Textinhalt zur Gestaltung graphischer Blätter, z. B. Ernst Jandl „Moral“.
- Textur** Gotische Schrift des Spätmittelalters, die Johannes → Gutenberg als Vorlage für seinen Bibeldruck verwendete. Der Name geht zurück auf das gewebeartige Erscheinungsbild der in dieser Schrift geschriebenen bzw. gedruckten, meist liturgischen Texte.
- Textverarbeitung** 1. Sich anfangs an der Schreibmaschine orientierende Software zur Erstellung von Dokumenten am Computer; ältere Versionen mit reduziertem Zeichensatz und begrenzten typographischen Gestaltungsmöglichkeiten, in neueren Versionen immer mehr dem → DTP angenähert.
2. Seit der 22. Aufl. des Rechtschreibdudens Titel für die *Richtlinien für den Schriftsatz*.
- Titelsatz** Herstellung des → Satzes von Buchtiteln, Titeln von Broschüren u. ä.; Teilbereich des → Akzidenzsatzes; im weiteren Sinn auch der Satz von Urkunden, Diplomen u. a.; soll die an → Qualitätssatz gestellten Anforderungen erfüllen.
- Titelschriften** Im → Bleisatz allgemein die größeren Grade der → Brotschriften; zusätzlich gab es spezielle → Verschriften, die hauptsächlich für den → Titelsatz verwendet wurden; solche Schriftfonts tragen im DTP den Zusatz → Title; vgl. → Displayschriften
- Title** Engl. Zusatz bei Fontnamen: Titelschrift, vor allem für den → Werksatz; vgl. → Titling.
- Titling** Engl. Zusatz bei Fontnamen: Verschrift für Titelseiten (z. B. Buchtitel); vgl. → Title.
- Toter Kolumnentitel** Fachspr. Terminus für die Seitenzahl zur Numerierung der Seiten einer Publikation, die ohne andere Textelemente oberhalb oder unterhalb des → Satzspiegels in der Mitte oder am Außenrand steht; → Pagina; Ggs. → lebender Kolumnentitel.
- Trennungen** Trennungen sind beim → Blocksatz notwendig, um übergroße Wortabstände zu vermeiden. Getrennt werden sollte nach Mög-

lichkeit bei der Kompositionsfuge von Zusammensetzungen oder Prä- und Suffixen, nur im Notfall als Silbentrennung. Mehr als drei Trennungen sollten aus ästhetischen Gründen nicht hintereinander stehen und am Ende einer Seite sollte keine Trennung erfolgen. In Überschriften und Bildtexten sind Trennungen zu vermeiden.

Typographie Zusammengesetzt aus griech. *typos* (Schlag, Spur, Gestalt, Gepräge, Abdruck) und *graphein* (zeichnen, malen, einritzen, graben, schreiben), heißt also eigentlich: Schreiben mit Hilfe (vorgeprägter) Formen. Der Begriff umfaßt einerseits die Gesamtheit aller Mittel, durch die sprachlicher Text für den Druck visualisiert wird, andererseits den visuellen Gestaltungsprozeß sowie das daraus resultierende Produkt. Bis in jüngste Zeit ausschließlich als Fachterminus des graphischen Gewerbes bekannt, wurde der Begriff durch Computerfonts und DTP popularisiert und überschneidet sich z. T. mit → Layout.

Typographisches Punktsystem Im graphischen Gewerbe benutztes Maßsystem, für den EG-Raum 1978 offiziell zugunsten des Millimeters abgeschafft, de facto und besonders durch die Verbreitung von DTP weiterhin im Gebrauch. Die Werte für den typographischen Punkt sind nicht einheitlich festgelegt; es gibt als Varianten: → Didot-Punkt, → Pica-Punkt.

Typometer Im Bleisatz: Einheitsmaß für Schriftgießer, Schriftsetzer und Buchdrucker, zeigt 798 typographische Punkte (→ Didot-Punkt) auf 30 cm an.

Typosignale Typographisches Gestaltungsmaterial in Form von gefüllten oder konturierten Kreisen, Dreiecken und Quadraten, auch Pfeile und Zeigefinger können hinzugezählt werden. Sie dienen als Blickfang in Anzeigen, Wurfzetteln und Anschlägen. Im DTP mit anderen Zeichen meist in Fontsätzen wie *Wingdings*, *Dingbats*, *Bullets*, *Ornaments* etc. zusammengefaßt.

Überhang Bei Bleiletern über den → Schriftkegel hinausragende Teile des Buchstabens, vor allem bei größeren Graden von → Kursiv- und → Schreibschriften, aber auch bei → Versalien mit Akzenten.

Ultra Bold Engl. Zusatz bei Fontnamen: extrafetter → Schriftschnitt; auch → Heavy.

Umbruch Die Herstellung einer Werk- oder Zeitungsseite durch Verteilung der Textzeile auf Seiten und Spalten. Durch Vermeidung von Umbruchkrankheiten (→ Hurenkinder, → Schusterjungen) soll ein möglichst störungsfreier Leserhythmus garantiert werden.

Umbruchprogramm DTP-Software, bei der automatisch der Seitenumbruch vorgenommen wird und die sich so besonders zur Herstellung umfangreicher Publikationen eignet (z. B. Ventura Publisher von Corel, Quark-Xpress, InDesign).

- umlaufende Zeile** Durch Papierformat, Schriftgröße und Spaltenbreite/Zeilenlänge technisch bedingte Brechung einer Verszeile beim Gedichtsatz, bei der ohne Störung des sprachlichen und inhaltlichen Zusammenhangs der Rest der Zeile in einer eigenen Zeile auf einer „zweiten Linksachse“ (Willberg/Forssman 1997) nach rechts gestellt wird.
- Unterlänge** Der unter die →Schriftlinie reichende Teil der Kleinbuchstaben g, j, p, q, y und f sowie ß bei vielen kursiven Schriften.
- Unterschneiden** →Kerning
- Unterstreichen** Im →Qualitätssatz verpöntes Hervorhebungsmittel aus der Schreibmaschinenära, das sich durch DTP-Programme im typographischen Bereich etabliert hat; sinnvoll dort, wo individuelle Kommunikation signalisiert werden soll (z. B. →Bürokommunikation). Wird unterstrichen, ist darauf zu achten, daß die Strichstärke der Schrift angepaßt ist und sich der Strich genügend weit von der →Schriftgrundlinie befindet (bei Textverarbeitungs- und DTP-Programmen im Default meist nicht berücksichtigt) und daß Buchstaben mit →Unterlängen nicht unterstrichen werden dürfen.
- Unziale** Großbuchstabenschrift; in frühchristlicher Zeit aus der römischen →Capitalis entstandene Buchschrift mit runden Formen und Ansätzen zu →Ober- und →Unterlängen. Im Mittelalter wurden Unzialbuchstaben als Großbuchstaben zur Markierung von →Absätzen etc. in Texten verwendet, die sonst in →Minuskel geschrieben sind.
- Venezianische Renaissance-Antiqua** Schriftklasse I von →DIN 16518; →Renaissance-Antiqua
- Vertikalhöhe** Von Luidl (1988, 1989) verwendete Bezeichnung für die optische →Schriftgröße, gemessen von der Unterkante der →Unterlänge bis zur Oberkante der →Oberlänge (Sommer 1998, 9: „größte vertikale Ausdehnung“).
- Versal, Versalien**
Fachterminus des graphischen Gewerbes für die auf die Majuskelschriften, vor allem die römische →Capitalis, zurückgehenden Großbuchstaben.
- Versalhöhe** (engl. *Body height*) Höhe des Buchstaben H von der Grundlinie (Schriftlinie) bis zur oberen Strichbegrenzung. Bei vielen Schriften, vor allem den historischen Varianten der →Renaissance-Antiqua und den davon abgeleiteten Serifenlosen, ist die V. etwas kleiner als die Oberlänge, ein Beweis für die doppelte stilistische Herkunft von Versalien und Gemeinen; vgl. →Vertikalhöhe; Ggs. →x-Höhe.
- Versalsatz** Textteile, die nur in Großbuchstaben (→Versalien) gesetzt werden (z. B. bei →Titelsatz). Bei diesen wurde im Bleisatz die Technik des →Ausgleichens vorausgesetzt; im DTP ohne manuelle Nachbereitung automatisch meist mit zu enger →Laufweite.
- Versalschrift** →Schrift oder →Schriftschnitt, deren Zeichensatz nur aus →Versalien, →Ziffern und →Interpunktionszeichen besteht; vorwiegend für →Titel- und →Akzidenzsatz.
- Versalziffern** Ziffern in →Versalhöhe, d. h. ohne →Ober- und →Unterlängen; als →Charakterziffern mit individueller →Dicke, als →Tabelleziffern in der Breite eines →Halbgevierts; →Normalziffern.
- Vierlieniensystem** Groß- und Kleinbuchstaben der lateinischen Schrift bilden vier imaginäre Linien, an die die Buchstaben grenzen (→Mittel-, Ober- und Unterlänge). Dadurch entstehen charakteristische →Wortbilder.
- Viertelgeviert** Im Bleisatz →Ausschlußstück (Leerraum) in der Breite des vierten Teils des →Schriftkegels, bei einer 12-Punkt-Schrift also 3 Punkt.
- Vignetten** (Vignette = franz. „Rebranke“) Bildhaftes oder abstraktes typographisches Ziermaterial; meist in DTP-Fonts namens *Ornaments* enthalten; vgl. →Zierat.
- Vorauskorrektur** Das Überprüfen eines in Manuskriptform abgelieferten Textes vor Beginn des →Setzens im Verlag oder in der Druckerei, vor allem im Hinblick auf Vollständigkeit, Orthographie und einheitlicher Anwendung von Satzzeichen, Symbolen, Fußnoten etc.
- Vorschub** →Zeilenvorschub
- Waisenkind** (schweiz. für de →Schusterjunge) Alleinstehende Anfangszeile eines →Absatzes am Ende einer →Kolumne (Spalte oder Seite); nicht zu verwechseln mit der Fehlübersetzung von en *orphans* zu *Waise* in einigen Textverarbeitungs- u. DTP-Programmen. Ggs. →Hurenkind
- Werkdruck** Im engeren Sinn die Herstellung von Druckbogen für Bücher und Broschüren ohne oder mit nur wenigen Abbildungen; im weiteren Sinn der Druck aller Bücher und Broschüren; Ggs. Illustrationsdruck; vgl. →Akzidenzdruck, →Zeitungsdruck
- Werksatz** →Satz und →Umbruch von Büchern jeder Art (schöngestige, wissenschaftliche, industrielle und kommerzielle). Zum W. gehören die Wahl der dem Inhalt angemessenen Schrift (→Anmutung), die Konstruktion des →Satzspiegels, der tote bzw. lebende →Kolumnentitel, →Marginalien, Fußnoten etc. Ggs. →Akzidenzsatz, →Zeitungsatz.
- Werkschriften** Im →Bleisatz Schriften von 8 bis 12 Punkt aus dem Bereich der →Brotchriften, die für den →Werksatz verwendet wurden; vgl. →Mengentext.
- Wide** Engl. Zusatz bei Fontnamen: breiter →Schriftschnitt
- Wortabstand** Leerraum, durch den die einzelnen Wörter voneinander getrennt sind. Je nach →Schriftart und →Schriftschnitt variiert der Wortabstand zwischen einem Viertel- und einem Halbgeviert, wobei für normale Leseschriften das Drittelgeviert empfohlen wird. Beim →Flattersatz ist der W. konstant, beim →Blocksatz variiert er.

Wortbild Durch die Verwendung von Kleinbuchstaben mit Ober- und Unterlängen entstehendes charakteristisches optisches Gebilde eines Wortes, das im Gehirn gespeichert und beim Lesen vom Auge als solches wahrgenommen wird, auch Wortsilhouette genannt.

Wortsilhouette → Wortbild

WYSIWYG Abkürzung für "What you see is what you get", mit dem die optische Übereinstimmung von Bildschirmfonts und Druckerfonts sowie den Textbildern am Bildschirm und beim Ausdruck gemeint ist.

x-Höhe Die Höhe der Kleinbuchstaben a c e i m n o r s u v w x z, also von Buchstaben ohne →Ober- und/oder →Unterlänge; im Bleisatz: →Mittellänge; Ggs. →Versalhöhe

Zeichensatz Das lateinische Alphabet entwickelte sich von einem Zeichensystem zur Visualisierung von Lauten zu einem Zeichensystem zur Visualisierung von Texten. Dies spiegelt sich im Zeichensatz wider. Während ursprünglich das lateinische Alphabet aus 26 Zeichen bestand, umfaßt ein moderner Font wie die *Officina* von Erik Spiekermann 255 Zeichen.

Zeile Gesamtheit der in einer Reihe nebeneinander gesetzten →Buchstaben, →Ziffern, →Interpunktionen und (Wort-)zwischenräume; typographische Gestaltungseinheit, gleichzeitig beim Lesen kognitive Einheit für die „Internalisierung“ im Gehirn.

Zeilenabstand Der Z. ergab sich im Bleisatz durch den →Schriftkegel und den zwischen den Textzeilen stehenden →Durchschuß. Im DTP ist der Z. eine rein rechnerische Größe, die den Abstand von der →Schriftlinie der einen Zeile zur Schriftlinie der nächsten mißt. Vor allem bei →Titelsatz, bei Überschriften u. a. in großen Schriftgraden gesetzten Textelementen ist →optischer Zeilenabstand anzustreben, der vom rechnerischen stark abweichen kann.

Zeilendurchschuß Neuwort in einigen DTP-Programmen, gebildet aus →Zeilenabstand und →Durchschuß; gemeint ist der Abstand zwischen den →Schriftlinien aufeinanderfolgender Zeilen eines →Absatzes; auch →Zeilenzwischenraum.

Zeilenfall 1) Beim →Flattersatz der Wechsel von Zeilen unterschiedlicher optischer Breite. Aus ästhetischen Gründen sollte ein →dynamischer Z. angestrebt werden, bei dem (unter Beachtung der Textlogik) ein deutlicher Kontrast zwischen längeren und kürzeren Zeilen besteht.

2) Das →Satzbild, das durch die Zeilenproportionen einer Satzgruppe entsteht. Demnach unterscheidet man *freien Zeilenfall* z. B. (beim →Flattersatz), *Trichterfall* (z. B. während der Barockzeit beliebt), *Treppenfall* (gilt heute

als Gestaltungsfehler), *Dreizeilenfall* (vorzuziehen sind konvexe Lösungen) und *geschlossenen Zeilenfall* (→Blocksatz).

Zeilenlänge Auch Zeilenbreite (korrekter müßte es Satzbreite heißen, da nur beim →Blocksatz alle Zeilen optisch gleich breit sind): sollte unter dem Aspekt der Lesbarkeit für den Normalleser maximal nicht 60 Zeichen (einschließlich der Wortzwischenräume) überschreiten, für Berufleser kann die Zeile bis zu 80 Zeichen enthalten.

Zeilenzwischenraum Unkorrekt für →Zeilenabstand.

Zeitungsdruck/-satz Die Herstellung von Zeitungen und Zeitschriften; Ggs. →Akzidenzdruck, →Werkdruck

Zeitungsschriften Im Bleisatz Schriften, die nur für die Herstellung von Zeitungen benutzt wurden und durch das Prägen der Matern einer hohen Abnutzung unterworfen waren, daher nicht für →Qualitätssatz verwendet werden durften; Ggs. →Akzidenzschriften, →Werk-schriften.

Zierate Typographische Schmuckelemente ohne Symbolgehalt, verwendet als Einzelstück, zur Leiste gereiht, als Rahmen oder Fläche, um die Seite zu gliedern, aufzulockern etc.; →Vignette

Ziffern Die aus dem Arabischen stammenden Ziffern existierten ursprünglich in zwei Varianten als →Mediäval-/Minuskelziffern und →Tabellen-/Versalziffern. Erstere folgen mit Ober-, Mittel- und Unterlängen dem →Vierlieniensystem und wurden im fortlaufenden Text zusammen mit Kleinbuchstaben benutzt, letztere sind ebenso groß wie Versalien (→Zweiliniensystem) und sind vor allem zusammen mit diesen oder für Tabellen bestimmt.

Zurichtung 1) Arbeitstechnik beim Buchdruck vor dem Drucken, bei der Höhendifferenzen in der Druckform ausgeglichen werden und dadurch ein gleichmäßiges Druckbild erreicht wird.

2) Von Luidl verwendet für den fest vorgegebenen, minimalen Buchstabenabstand im →Bleisatz, der optimale →Lesbarkeit garantiert; im →Foto- und →Computersatz nennt man den Buchstabenabstand →Laufweite.

Zweiliniensystem Bei Majuskelschriften (→Versalschrift) wie der →Capitalis grenzen alle Buchstaben optisch an zwei imaginäre Linien, sind also gleich hoch (→Versalhöhe). Dadurch entsteht ein gleichmäßig graues Band ohne typische →Wortbilder.

Zwischenschlag Im Bleisatz: durch Einfügen von →Blindmaterial festgesetzter Leerraum zwischen →Spalten (oder Satzgruppen); im DTP: →Spaltenabstand; sollte deutlich größer sein als der maximale →Wortabstand und der →Zeilenabstand.

Bibliographie

- Å**BERG, Karl-Erik (1987): Graafisen suunnittelijan sana- ja opaskirja. [Espoo].
- ADÜ (1997): Berufs- und Ehrenordnung. Grundsätze des Standesrechts. <http://www.adue-nord.de/dokumente/berufsundehrendordnung.pdf> [27.3.2004].
- ADÜ (1999): Der ADÜ Nord e.V. Ein Berufsverband professioneller Sprachmittler. <http://www.adue-nord.de/vorstellung.de.html> [31.1.2001].
- ADÜ (2001): Verstehen und verstanden werden. Leitfaden zur erfolgreichen Abwicklung von Dolmetschaufträgen und Übersetzungsaufträgen. Hrsg. vom Berufsverband ADÜ Nord, Assoziierte Dolmetscher und Übersetzer in Norddeutschland e. V. Hamburg.
- ALFER, Uwe (2004): Schreiben wie gedruckt? Ein Plädoyer für die Schreibmaschinenschrift. http://www.alferillu.de/p_schreib01.html [29.6.2004].
- ALTHAUS, H. P. (1980a): Graphetik. – In: ALTHAUS / HENNE / WIEGAND (1980), 138–142.
- ALTHAUS, H. P. (1980b): Graphemik. – In: ALTHAUS / HENNE / WIEGAND (1980), 142–151.
- ALTHAUS, H. P. / HENNE, H. / WIEGAND, H. E. (Hrsg.) (1980): Lexikon der Germanistischen Linguistik. 2. Auflage. Tübingen.
- AMMANN, Margret (1990): Grundlagen der modernen Translationstheorie – Ein Leitfaden für Studierende. 2. Auflage. Heidelberg (= th – translatorisches handeln, Bd. 1).
- AMMANN, Margret (1995): Kommunikation und Kultur. – Dolmetschen und Übersetzen heute. Eine Einführung für Studierende. 3. Aufl. Frankfurt a. M. (= th – Translatorisches Handeln Wissenschaft, Bd. 1).
- AMMANN, Margret / VERMEER, Hans J. (1990): Entwurf eines Curriculums für einen Studiengang Translatologie und Translatorik. Heidelberg (= th – translatorisches handeln, Bd. 4).
- Amtsblatt (1998): → Kommission (1998)
- ANTOS, Gerd (1996): Laien-Linguistik – Studien zu Sprach- und Kommunikationsproblemen im Alltag – am Beispiel von Sprachratgebern und Kommunikationstrainings. Tübingen (= Reihe Germanistische Linguistik, 146).
- ANTOS, Gerd / KRINGS, Hans P. (Hrsg.) (1989): Textproduktion – Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick. Tübingen (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 48).
- APARICIO, Antonio / DURBAN, Chris (2001): Translation – getting it right. A guide to buying translations. Institute of Translation & Interpreting, London.
- APARICIO, Antonio / DURBAN, Chris / LODDEKE, Holger (2003): Übersetzung – keine Glücksache. Eine Einkaufshilfe für Übersetzungsdienstleistungen. [o. O.]
- APELT, Walter (1971): Grundprobleme der Fremdsprachenpsychologie II. – In: Deutsch als Fremdsprache 4/1971, 209–215.
- ARNTZ, Reiner (1993): Fachtexttypologie und Übersetzungsdidaktik. – In: HOLZ-MÄNTTÄRI / NORD (Hrsg.) (1993), 153–168.
- ARNTZ, Reiner (Hrsg.) (1988): Textlinguistik und Fachsprache. Akten des Internationalen übersetzungswissenschaftlichen AILA-Symposiums Hildesheim, 13.–16. April 1987. Hildesheim, Zürich, New York.
- ARNTZ, Reiner / THOME, Gisela (Hrsg.) (1990): Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag. Tübingen, 1990.
- ARROJO, Rosemary (1997a): Gedanken zur Translationstheorie und zur Dekonstruktion des Logozentrismus (Übersetzt von Hans J. Vermeer). – In: WOLF (Hrsg.) (1997), 63–70.

- ARROJO, Rosemary (1997b): Das Übersetzen als „theoretisches Problem“: Die Strategien des Logoentrismus und der Paradigmenwechsel (Übersetzt von Margret Ammann). – In: WOLF (Hrsg.) (1997), 89–100.
- ASSMANN, Aleida (1994): Aspekte einer Materialgeschichte des Lesens. – In: HOFFMANN (Hrsg.) (1994), 3–16.
- ASSMANN, Aleida u. Jan / HARDMEIER, Christof (Hrsg.) (1983): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München.
- AUGST, Gerhard (1984): Der Buchstabe. – In: Duden (1984), 59–87.
- AYCK, Thomas (1986): Mark Twain. Reinbek bei Hamburg, (= rororo bildmonographien 211)
- B**ACH, Adolf (1970): Geschichte der deutschen Sprache. Heidelberg.
- BALLSTAEDT, Steffen-Peter / MOLITOR, Sylvie / MANDL, Heinz (1987): Wissen aus Text und Bild. Tübingen (= Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Forschungsberichte 40).
- BAUER, Kurt / GIESRIEGL, Karl (1995): Druckwerke und Werbemittel herstellen – Wie Sie mit Satz, Repro, Druck und Papier umgehen. Wien.
- BAUMSTARK, Armin / BÖHRINGER, Joachim / BÜHLER, Peter / JUNGWIRTH, Franz (2003): Prüfungsbuch Mediengestalter digital/print. 2., überarb. Aufl. Stuttgart.
- BAXANDALL, Michael (1984): Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 442).
- BAXMANN-KRAFFT, Eva-Maria / HERZOG, Gottfried (1999): Normen für Übersetzer und technische Autoren. 1. Aufl. Hrsg.: DIN Deutsches Institut für Normung e.V. Berlin, Wien, Zürich.
- BDÜ (1998): Bitte ins übersetzen! Ein Leitfaden für alle, die auf Anhieb eine richtige Übersetzung bekommen wollen. Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e.V., 2. Aufl. <http://www.bdue.de/bitte.html> [19. 8. 1999].
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de / DRESSLER, Wolfgang Ulrich (1981): Einführung in die Textlinguistik. Tübingen (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 28).
- BECHTOLD, Gerhard / SCHERER, Bernd M. (1987): Fremdes und Eigenes – oder wie man einander mißverstehen kann. Annäherungsversuche an zentrale Begriffe interkultureller Kommunikation. – In: Alois WIERLACHER (Hrsg.) (1987), 303–323.
- BECKER, Frank (1999): Die haftungsrechtliche Bedeutung der DIN-Norm 2345 „Übersetzungsaufträge“. – In: Gerard-René de GROOT / Reiner SCHULZE (Hrsg.): Recht und Übersetzen. 1. Aufl. Baden-Baden: 1999, 225–234.
- BEEBY, Allison / ENSINGER, Doris / PRESAS, Marisa (eds.) (2000): Investigating Translation. Selected papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1988; Amsterdam, Philadelphia (= Benjamins Translation Library, Vol. 32).
- BELL, Sherrill J. (1996): Interpreting and Translation: Ordering the Chaos. – In: XIV World Congress of the Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) February 1996, Melbourne, Australia, Proceedings Volume 2, 758–769.
- BENTELE, Günter (1989): Kultur in semiotischer Perspektive – Zur Einleitung. – In: BYSTRINA (1989), I–VIII.
- BERGER, Christel (1979): Semiotik und Design – Theorie und Praxis. – In: Ars Semeiotica II:1, 1–22.
- Berufenet (2004): [Berufsbild] Mediendesigner/in, Medienkünstler/in. http://berufenet.arbeitsamt.de/bnet2/M/kurz_B8334118.html [20.1.2004].
- Berufsbild (1988) für Übersetzer, Dolmetscher und verwandte Fremdsprachenberufe. – Sonderdruck aus Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer 4/34, Juli/August 1988.
- BIGELOW, Charles (1992): Typography. – In: William BRIGHT (Ed.) (1992): International Encyclopedia of Linguistics. Vol. 4. New York, Oxford, 196–199.
- BIGELOW, Charles (1994): Times (New) Roman and its part in the Development of Scalable Font Technology. <http://www.truefont.demon.co.uk/articles/times.htm> [22.10.1999].
- BIL, Donata / BOLLWAGE, Max (1993): Schrift und Typografie im Fernsehen. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1993, Mainz, 259–271.

- BIRKENBIHL, Vera F. (1995): Sprachenlernen leichtgemacht! – Die Birkenbihl-Methode zum Fremdsprachen lernen. München, Landsberg a. Lech (= mvq-paperbacks 426).
- BISCHOFF, Bernhard (2004): Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters. 3. unveränd. Aufl. Berlin (= Grundlagen der Germanistik, 24)
- BJÖRKÄNG, Jessica (1999): Typografi, läshastighet och läsföståelse. (1999-01-12) <http://www.cs.umu.se/tdb/kurser/TDBC12/HT-98/LABBAR/11-LABGRP/web.html> [15.7.1999]
- BOESCH, Ernst E. (1980): Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie. Bern, Stuttgart, Wien.
- BOHMAN, Jan / HALLBERG, Åke (1988): Graafinen suunnittelu. Jyväskylä.
- BOKOR, Gabe (1998): Translation and Typesetting. – In: Translation Journal No. 1, Vol. 2, <http://accurapid.com/journal/03type.htm> (03. 04. 2002)
- BOLLWAGE, Max (1996): Druckschrift und Zeitstil – Eine Betrachtung über die Ähnlichkeit von Schrift und Typografie mit gleichzeitigen Werken der Kunst, der Architektur, des Produktdesigns und des Grafikdesigns vom Ende des Krieges bis heute – In: Gutenberg-Jahrbuch 1996, Mainz, 240–251.
- BOLLWAGE, Max (1999): Ist das Eszett ein lateinischer Gastarbeiter? – Mutmaßungen eines Typografen. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1999, Mainz, 35–41.
- BOLLWAGE, Max (2000): Formen und Strukturen. Gedanken über eine moderne Klassifikation der Druckschriften. – In: Gutenberg-Jahrbuch 2000, im Auftrag der Gutenberg-Gesellschaft herausgegeben von Stephan Füssel. Mainz, 317–324.
- BOLLWAGE, Max (2002): Serifenlose Linearschriften gibt es nicht erst seit dem 19. Jahrhundert. Mutmaßungen eines Typografen. – In: Gutenberg-Jahrbuch 2002, im Auftrag der Gutenberg-Gesellschaft herausgegeben von Stephan Füssel. Mainz, 212–222.
- BOLTEN, Jürgen (1999): Kommunikativer Stil, kulturelles Gedächtnis und Kommunikationsmonopole. – In: H. K. GEISSNER (Hrsg.): Wirtschaftskommunikation in Europa. Tostedt: 1999, 113–131.
- BOSCH (1987): Qualitätsfaktor Design. Standpunkte zum Design aus der Sicht eines Industrieunternehmens. Stuttgart: Robert Bosch GmbH, [1987].
- BRAML, Rainer (1998): Berufsbildung 2000 – In: Desktop Dialog 1/1998, 32–34.
- BOSSHARD, Hans Rudolf (1996): Sechs Essays zu Typografie Schrift Lesbarkeit. Sulgen.
- BRAND, Kaspar (1999): Der Wandel in der Typografie wissenschaftlicher Arbeiten unter dem Einfluß der computergestützten Textherstellung. – In: JAKOBS / KNORR / POGNER (Hrsg.) (1999), 111–128.
- BRAUN, Gerhard (1987): Grundlagen der visuellen Kommunikation. München.
- BREKLE, Herbert E. (1997): Das typographische Prinzip. Versuch einer Begriffsklärung. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1997, 72. Jahrgang. Mainz. 58–63.
- BRINGHURST, Robert (1996): The elements of typographic style. 2nd edition. Point Roberts / Vancouver.
- BRUNNER-TRAUT, Emma (1990): Frühformen des Erkennens: am Beispiel Altägyptens. Darmstadt.
- BRUSILA, Riitta (2001): Typografia kulttuurisena kielenä. – In: BRUSILA (Hrsg.) (2001), 83–96.
- BRUSILA, Riitta (Hrsg.) (2001): Typografia – Kieltä vai visuaalisuutta. Helsinki.
- BÜHLER, Hildegund (1986): Die Nicht-Übersetzung und die Übersetzung von Nicht-Texten. – In: Grazer Linguistische Studien Nr. 26, 1986, 7–21.
- BÜHLER, Hildegund (1996): Zur Deverbalisierung im Übersetzungsprozeß. – In: LAUER et. al. (Hrsg.) (1996), 259–269.
- BÜHLER, Hildegund (2000): Translationswissenschaft und Praxis: ein Brückenschlag?! – In: KADRIC / KAINDL / PÖCHHACKER (Hrsg.) (2000), 363–373.
- BÜHLER, Karl (1934/1982): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. Ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena, Fischer: 1934. Stuttgart, New York: 1982.
- BUSSMANN, Hadumod (1983): Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 452)
- BYSTRINA, Ivan (1984): Die Kultur und ihre Codes. – In: OEHLER (Hrsg.) (1984), 1023–1031.

- BYSTRINA, Ivan (1989): Semiotik der Kultur. Zeichen – Texte – Codes. Mit einer Einleitung von Günter Bentele. Tübingen (= Probleme der Semiotik Bd. 5).
- C**AMPBELL, Alastair (1986): Graafisen suunnittelijan opas. Suomentanut Heli Setälä. Porvoo, Helsinki, Juva; [Engl. Originalausgabe 1983].
- ÇELİK, Aygen-Sibel (1999): Kalligrafie am Computer. – In: Desktop Dialog 5/1999, 80–83.
- CHARTIER, Roger (1990): Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Frankfurt, New York.
- COLLIANDER, Peter, (1996): Der Übersetzer an der Schnittstelle zwischen Autor/Auftraggeber und Empfänger. – In: KELLETAT (Hrsg.) 1996, 131–149.
- COSERIU, Eugenio (²1981): Textlinguistik. Eine Einführung. Herausgegeben und bearbeitet von Jörn Albrecht. Tübingen (= Tübinger Beiträge zur Linguistik, 109).
- COULMAS, Florian (1983): Writing and Literacy in China. – In: COULMAS/ EHLICH (Hrsg.) (1983), 239–256.
- COULMAS, Florian / EHLICH, Konrad (Hrsg.) (1983): Writing in Focus. Berlin, New York, Amsterdam (= Trends in Linguistics – Studies and Monographs, 24).
- CRYSTAL, D[avid]. (1979): Reading, grammar and the line. – In: D. THACKRAY (Hrsg.): Growth in reading. London.
- COY, Wolfgang (1994): **Gutenberg** & Turing: Fünf Thesen zur Geburt der Hypermedien. – In: Zeitschrift für Semiotik 16, Heft 1–2. Tübingen, 69–74.
- D**ALHEIMER, Rolf (1989): Die Fachhochschulen – Wechselwirkung zwischen Hochschule und Praxis. – Rede in Helsinki am 22.11.1989.
- Darwish, Ali (2000): Is Translation Natural?
<http://www.surf.net.au/writescope/translation/natural.html> [5.11.2001].
- DAVIDSHOFER, Leo / ZERBE, Walter (1961): Satztechnik und Gestaltung. – Schweizerisches Fach- und Lehrbuch für Schriftsetzer. Zürich, Bern.
- DELBANCO, Helmut (1990): Geschichtliche Entwicklung der Deutschen Schrift. Überarbeitet 1993 von Christian Spremberg.
<http://www.netuno.com.br/~vtlaube/dsch1.htm> [28.3.1998]
- DELISLE, Jean / LEE-JAHNKE, Hannelore / CORMIER, Monique C. (Hrsg.) (1999): Terminologie der Übersetzung. Amsterdam, Philadelphia (= FIT Monograph Series, 1).
- Der grammatische Traktat – In: Die jüngere Edda mit dem sogenannten ersten grammatischen Traktat. Übertragen von Gustav Neckel und Felix Niedner. Düsseldorf, Köln, 1966 (= Thule, Altnordische Dichtung und Prosa. Hrsg. von Felix Niedner und Gustav Neckel), 334–348.
- DIDAOUİ, Mohammed (1999): Qualitätslektorat. Aus dem Englischen übersetzt von P. A. Schmitt. – In: SNELL-HORNBY et. al. (Hrsg.) (1999), 144–147.
- DIEHL, Manfred (1993): Zeichen für Zeichen. Eine Einführung in die typografischen Grundregeln (2). – In: Desktop Dialog 4/1993, 48–50.
- DIN (1999) = Antwort-E-Mail vom 27.7.1999 zu einer Anfrage vom 23.7.1999 an das Deutsche Institut für Normung e.V. (DIN) über den Norm-Entwurf DIN 16518 .
- DIN 2345 – Übersetzungsaufträge. – In: BAXMANN-KRAFFT / HERZOG (1999), 3–16.
- DOBLHOFER, Ernst (1993): Die Entzifferung alter Schriften und Sprachen. Stuttgart.
- Doculine (1998): DIN klassifiziert die Schriften neu. Reutlingen: 1998.
<http://www.doculine.com/zeitsch/9810/schrifte.htm> [22.7.1999]
- DRESCHER, Horst W. / SCHEFFZEK, Signe (Hrsg.) (1976): Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens. Referate und Diskussionsbeiträge des internationalen Kolloquiums am Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim (2.–4. Mai 1975). Bern, Frankfurt a. M. (= FAS Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim, Reihe A, Bd. 6).
- Druck- und Medien-ABC (1999): Mediengestalter/-in für Digital- und Printmedien. Hrsg. vom Zentral-Fachausschuss für die Druckindustrie in der Bundesrepublik Deutschland. Heft 1, Oktober 1999, 46. Jahrgang. Heidelberg.

- DUDEN (1961): Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. 15., erweit., völlig neu bearb. Auflage. Mannheim (= Der Große Duden, Bd. 1).
- DUDEN (1973): Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 3., neu bearb. u. erw. Aufl. Bearb. von Paul Grebe unter Mitwirkung v. Helmut Gipper, Max Mangold, Wolfgang Mentrup u. Christian Winkler. Mannheim, Wien, Zürich. (= Der große Duden in 10 Bänden, Bd. 4)
- DUDEN (1974): Fremdwörterbuch. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich, (= Der Duden in 10 Bänden, Bd. 5).
- DUDEN (1984): Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Hrsg. u. bearb. von Günter Drosdowski in Zusammenarbeit mit Gerhard Augst et. al. 4., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich, (= Der Duden in 10 Bänden, Bd. 4).
- DUDEN (1986): Rechtschreibung der deutschen Sprache. 19., völlig neu bearb. und erw. Auflage. Hrsg. von der Dudenredaktion auf der Grundlage der amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich. (= Der Duden in 10 Bänden, Bd. 1).
- DUDEN (1991): Rechtschreibung der deutschen Sprache. 20., völlig neu bearb. und erw. Aufl. Hrsg. von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich. (= Der Duden in 10 Bänden, Bd. 1).
- DUDEN (1995): Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 5., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, (= Der Duden in 12 Bänden, Bd. 4),
- DUDEN (1996): Rechtschreibung der deutschen Sprache. 21., völlig neu bearb. und erw. Auflage. Hrsg. von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich. (= Der Duden in 12 Bänden, Bd. 1).
- DUDEN (1998): Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Hrsg. von der Dudenredaktion. Bearb. von Peter Eisenberg et. al. – 6., neu bearb. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, (= Der Duden in 12 Bänden, Bd. 4)
- DUDEN (1999): Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich.
- DUDEN (2000): Die deutsche Rechtschreibung. 22., völlig neu bearb. und erw. Auflage. Hrsg. von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich. (= Der Duden in 12 Bänden, Bd. 1).
- DUDEN (2002): Briefe gut und richtig schreiben! Ratgeber für richtiges und modernes Schreiben. Bearb. von der Dudenredaktion. 3., überarb. u. erw. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich.
- DYSON, Kenneth (1994): Der Turmbau zu Babel: Das kulturelle Vakuum in dem Streit um die Neuen Medien. – In: Hilmar HOFFMANN (Hrsg.) (1994), 71–87.
- E**CO, Umberto (1982): Die Versuchungen der Schrift. – In: Umberto Eco, Über Spiegel und andere Phänomene. Deutsch von Burkhard Kroeber. 2. Aufl. München: 1991 (= dtv 11319), 97–103.
- ECO, Umberto (1996): From Internet to Gutenberg. Part II.
<http://www.hf.ntnu.no/anv/Finnbo/tekster/Eco/internt2.htm> [20.1.2000].
- EGGERS, Hans Jürgen (1959): Einführung in die Vorgeschichte. München (= Sammlung Piper, Ergebnisse und Probleme moderner Wissenschaft).
- EISENBERG, Peter (1995): Der Buchstabe und die Schriftstruktur des Wortes. – In: Duden (1995), 56–84.
- EISENBERG, Peter (1998): Der Buchstabe und die Schriftstruktur des Wortes. – In: Duden (1998), 54–84.
- EMBACH, Michael (2000): Skriptographie versus Typographie: Johannes Trithemius' Schrift »De laude scriptorum«. – In: Gutenberg-Jahrbuch 2000, im Auftrag der Gutenberg-Gesellschaft herausgegeben von Stephan Füssel. Mainz, 132–144.
- EMERY, P. G. (1989): Legal Arabic texts: implications for translation – In: Babel 35, Nr. 1, 1–11.
- ENGEL, Ulrich (1991): Deutsche Grammatik. 2., verb. Aufl. Heidelberg.
- Erhebungsbogen (1994) – Honorarumfrage: 1993/1994. – In: MDÜ, Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer, Heft 1/1994, 15–18.
- ERIKSSON, Olof (1974): Graafisen tyylin perusteet. Helsinki.

- ERNST, Ulrich (1988): Die optische Dimension der Dichtung. Entwicklung und Formenspektrum der visuellen Poesie. – In: *forschung – Mitteilungen der DFG* 2/88, 12–14 u. 22.
- ESSELINK, Bert (2000): *A Practical Guide to Localization*. Rev. ed. Amsterdam (= *The Language International World Directory* vol. 4).
- ETTINGER, Stefan (1989): Soll man im Fremdsprachenunterricht übersetzen? – In: KÖNIGS (Hrsg.) (1989), 199–213.
- Euroopan komissio (1998): *Monikielistä Eurooppaa rakentamassa*. Euroopan komission käännöspalvelu. Luxemburg.
- F**ABER, Ingrid (1998): *ausgleichen* oder *kerning* – Typografie im Desktop Publishing: Experten- und Laienwortschatz. Frankfurt a. M. etc. (= *Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte*, hrsg. von Ruth Schmidt-Wiegand u. Sigurd Wichter, Bd. 35).
- FALK, Valter (1989): *Bokstavsformer och typsnitt genom tiderna*. Stockholm.
- FAULMANN, Carl (1880): *Das Buch der Schrift*. 2. Aufl. Wien 1880 [Repr. 1985].
- FELBER, Helmut / BUDIN, Gerhard (1989): *Terminologie in Theorie und Praxis*. Tübingen (= *Forum für Fachsprachen-Forschung*, Bd. 9).
- FEILKE, Helmuth / AUGST, Gerhard (1989): Zur Ontogenese der Schreibkompetenz. – In: ANTOS / KRINGS (Hrsg.) (1989), 297–327.
- FEININGER, Andreas (1967): *Die neue Fotolehre*. Übertragung aus dem Amerikanischen von Walther Schwerdtfeger u. Thomas M. Höpfner. [Frankfurt a. M., Wien, Zürich].
- FISCHER, Ernst (1997): Buch und Internet. – Medienkonkurrenz oder Medienverbund? Überlegungen und Thesen – In: *Im Zentrum: das Buch*. 50 Jahre Buchwissenschaft in Mainz. Hrsg. von Stephan Füssel. Mainz, 1997, (= *Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft* Nr. 112), 38–49.
- FLEISCHMANN, Eberhard / SCHMITT, Peter A. / WOTJAK, Gerd (Hrsg.) (2004): *Translationskompetenz*. Tagungsberichte der LICTRA (Leipzig International Conference on Translation Studies) 4.–6.10.2001. Tübingen (= *Studien zur Translation*, Bd. 14).
- FLUSSER, Vilém (1992): *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt a. M. (= *Fischer Wissenschaft* 10906).
- FLUSSER, Vilém (1993): *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs*. Herausgegeben von Fabian Wurm. [Göttingen].
- FontShop International (1991): *Fontkatalog*. Berlin.
- FORSSMAN, Friedrich / de JONG, Ralf (2002): *Detailtypografie*. Mainz.
- Fragebogen zur Vorbereitung für Tagung *équivalences 97*. – In: *Hieronymus* 2/1996, Vierteljahresschrift für die Übersetzerpraxis. Offizielles Verbandsorgan des Schweizerischen Übersetzer-, Terminologen- und Dolmetscher-Verbands. Bern, 23–26.
- FRANKE, Bernward (1988): *Desktop Publishing mit Mikrocomputern*. Düsseldorf u. a.
- FREIBOTT, G. (1989): Quo vadis, Translator? Der Übersetzer als Desktop Publisher? – In: *Leben-de Sprachen* Nr. 1/1989, 1–6.
- FREIGANG, Karl-Heinz (1990): Zur Typologisierung der Arbeitsabläufe beim Übersetzen. – In: ARNTZ / THOME (Hrsg. (1990), 162–170.
- FREIGANG, Karl-Heinz (2001a): Wie reagiert die Ausbildung auf die aktuellen Trends in der Berufspraxis? – In: *Mitteilungsblatt MDÜ* 2/2001, 5–6.
- FREIGANG, Karl-Heinz (2001b): Umfrage: Wie reagiert die Ausbildung auf die aktuellen Trends in der Berufspraxis? Übersicht über die Situation an Ausbildungsinstituten in Deutschland, Österreich und Schweiz. – In: *Mitteilungsblatt MDÜ* 2/2001, 34–46.
- FREIHOFF, Roland (1990): Zur Erstellung und Verwendung von Kontextglossaren beim Übersetzen mit dem Computer. – In: Marcel THELEN / Barbara LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK (Hrsg.) (1990): *Translation and Meaning; Part 1. Proceedings of the Maastricht Session of the 1990 Maastricht-Lodz Duo Colloquium on "Translation and Meaning"*, Held in Maastricht, The Netherlands, 4–6 January 1990. Maastricht: 1990, 15–27.
- FREIHOFF, Roland (1991): Funktionalität und Kreativität im Translationsprozeß. – In: *Erikoiskiel ja käännösteoria*. VAKKI-seminaari XI. Vaasa, 36–45.

- FREIHOFF, Roland (1993): Überlegungen zur Curriculumplanung und -entwicklung im Bereich der Translation. – In: TextconText Vol. 8 (1993), 197–224.
- FREIHOFF, Roland (1995a): Verständlich übersetzen – Formulierungsstrategien (fi – de). – In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XV. Vöyri 11.–12. 2. 1995. Vaasa: 1995 (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammatikielten tutkijaryhmän julkaisut N:o 20), 60–72.
- FREIHOFF, Roland (1995b): Das Curriculum als Orientierungsrahmen. – In: TextconText Vol. 10. (1995), 149–178.
- FREIHOFF, Roland (1997): Utopien der Didaktik und der Translation. – In: TextconText Vol. 11 = Neue Folge 1. (1997), 25–58.
- FREIHOFF, Roland (2001): Kernfragen der Übersetzerausbildung. Curriculumentwicklung – Praxis und Theorie der Translation. Vaasa (= Acta Wasaensia No. 95, Sprachwissenschaft 19. Kommunikation)
- FRICK, Richard (1997): Satztechnik. Bd. 2 der Lehrmittelausgaben *Satztechnik und Typografie*, hrsg. von der Gewerkschaft Druck und Papier. 3. Aufl. Bern.
- FRITZ, Erich (1996): Layout- und Umbruchprogramme: interaktiv oder automatisch? Teil 1: Grundsätzliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten. – In: Druckspiegel 6/1996, 174–177.
- FRÜH, Werner (1980): Lesen, Verstehen, Urteilen: Untersuchungen über den Zusammenhang von Textgestaltung und Textwirkung. Freiburg (Br.), München. (= Alber-Broschur Kommunikation, Bd. 9)
- Funktional-kommunikative Sprachbeschreibung. Theoretisch-methodische Grundlegung. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Wilhelm Schmidt. Leipzig: 1981.
- FÜSSEL, Stephan (1999): Gutenberg und seine Wirkung. Darmstadt.
- G**ADAMER, Hans-Georg (1986): Hermeneutik I, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke, Band. 1, 5. Aufl. Tübingen.
- GALLMANN, Peter (1985): Graphische Elemente der geschriebenen Sprache. http://www.uni-jena.de/~xlgape/Pub/Graph_Ele_1985_3_Hauptteil.pdf [16.3.2004].
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun (1994): Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum. Tübingen, Basel.
- GERSTNER, Karl (1990): Kompendium für Alphabeten. Teufen.
- Gestaltungslehre (o. J.): Farbenlehre von Ruth BLECKWENN – Formenlehre von Beate SCHWARZE. 3., durchgesehene Auflage. Handwerk und Technik, [o. O.]
- GEVATTER, Annette (2002): Druckreif: ein Begleiter durch Satz, Repro, Papier, Druck und Verarbeitung. 4., erw. Aufl. Ludwigsburg.
- GILE, Daniel (1995): Basic concepts and models for interpreter and translator training. Amsterdam, Philadelphia (= Benjamins Translation Library Vol. 8).
- GITERMANN, Valentin (1965): Geschichte Rußlands. Zweiter Band. Frankfurt a. M., Wien, Zürich.
- GLINZ, Hans (1973): Die innere Form des Deutschen – Eine neue deutsche Grammatik. 6., durchges. Aufl. Bern u. München: Francke.
- GLÜCK, Helmut (Hg) (1993): Metzler-Lexikon Sprache. Stuttgart, Weimar.
- GOMRINGER, Eugen (1972): konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer. Stuttgart.
- GÖPFERICH, Susanne (1993): Die translatorische Behandlung von Textsortenkonventionen in technischen Texten. – In: Lebende Sprachen 2/1993, 49–53.
- GOTTSCHALL, Edward M. (1989): Typographic Communications Today. Editors: Aaron Burns et al. Cambridge (Mass.), London.
- GÖTZE, Lutz / HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. (1989): Knaurs Grammatik der deutschen Sprache. Sprachsystem und Sprachgebrauch. München.
- GRABER, Christine (1998): Formenlehre. Bd. 4 der Lehrmittelausgaben *Satztechnik und Typografie*, hrsg. von der Gewerkschaft Druck und Papier. 2., unveränderte Aufl. Bern.

- GREENSMITH, Catherine (1996): New Standards for Translators and Interpreters in Britain. – In: XIV World Congress of the Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) February 1996, Melbourne, Australia, Proceedings Vol. 2, 770–776.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm (1854): Deutsches Wörterbuch. Erster Band. A–Biermolke. Leipzig.
- GROEBEN, Norbert (1982): Leserpsychologie. Textverständnis – Textverständlichkeit. Münster.
- GROSMAN, Meta / KADRIC, Mira / KOVAČIČ, Irena / SNELL-HORNBY, Mary (eds.) (2000): Translation into Non-Mother Tongues. In Professional Practice and Training. Tübingen (= Studien zur Translation, hrsg. von Mary Snell-Hornby, Bd. 8).
- GROSS, Sabine (1994): Lese-Zeichen – Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß. Darmstadt.
- GRÜSSER, Otto-Joachim (1994): Neurobiologie und Kulturgeschichte des Lesens und Schreibens. – In: HOFFMANN (Hrsg.) (1994), 167–197.
- GULBINS, Jürgen / KAHRMANN, Christine (1992): Mut zur Typographie – Ein Kurs für DTP und Textverarbeitung. Korrig. Nachdruck 1993. Berlin, Heidelberg, New York, (= Edition Page).
- H**AARMANN, Harald (1990): Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt a. M., New York.
- HABERMAS, Jürgen (1985): Zur Logik der Sozialwissenschaften. Erweit. Ausgabe. Frankfurt a. M.
- HACKER, Winfried (1996): Diagnose von Expertenwissen. Von Abzapf-(broaching) zu Aufbau-([re-]construction-)Konzepten. (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften in Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Bd. 134, 1996, H. 6). Berlin.
- HAGEGE, Claude (1987): Der dialogische Mensch. Sprache – Weltbild – Gesellschaft. Aus dem Französischen von Monika Hübner. Reinbek.
- HAGENMAIER, Otto (1990): Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung. Augsburg.
- HAID, Barbara (2003): Kleines Glossar zum Thema Übersetzen und Dolmetschen. http://www.translationwomennet.at/glossar_de.html [14.1.2004]
- HÄKLI, Esko / KRAUSE, Friedhilde (Hrg.) (1988): Bibliophilie und Buchgeschichte in Finnland. Aus Anlaß des 500. Jubiläums des Missale Aboense. Berlin.
- HALLBERG, Åke (1969): Typografi i fakta, form och färg. 2. upplagan. Halmstad.
- HALLBERG, Åke (1979): Valmis painettavaksi. Helsinki.
- HALLBERG, Åke (1988): Desktop Publishing. Utrustning, programvara, användningsområden, grafiska regler, text- och bildbehandling, layout, stilval. Halmstad.
- HAMMEL, Eckhard (1994): Medien, Technik, Zeit. – In: SANDBOTHE / ZIMMERLI (Hrsg.) (1994), 60–78.
- HANNULA, Erja (1999): Punctuation: A Multidisciplinary Approach. – In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XVIII. Vaasa 14.–15. 2. 1998. Vaasa (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielten tutkijaryhmän julkaisut N:o 24), 94–105.
- HARMS, Andreas (1992): Kanji Schriftzeichen. – In: Peter KAROW (1992), Kap. 15, 321–341.
- HARRIS, Brian (1977): The Importance of Natural Translation. – In: Working Papers on Bilingualism 12, 96–114.
- HARTMANN, Silvia (1998): *Œ*aktur oder Antiqua – Der Schriftstreit von 1881 bis 1941. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien (= Theorie und Vermittlung von Sprache, Bd. 28).
- HEIBERT, Frank (1995): Handwerk, das sich zur Kunst entwickelt. Judith Macheiners „Vademecum“ des Übersetzers mit beschränktem Gebrauchswert [Rezension]. – In: Frankfurter Rundschau vom 4. Juli 1995.
- HENSCHELMANN, Käthe (1984): Neue Gegebenheiten und Tendenzen in Beruf und Ausbildung des Übersetzers. – In: Volker KAPP (Hrsg.): Übersetzer und Dolmetscher. Theoretische Grundlagen, Ausbildung, Berufspraxis. 2. durchges. u. erw. Aufl. München: 1984 (= UTB 325), 218–229.
- HERRMANN, Ralf (2003): Index Schrift. Bonn.
- HERRMANN, Ruth (1980): Gen Norden bis zum Polarkreis. – In: Zeitmagazin Nr. 4, Hamburg: 1980, 5–12.

- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. (1998): Wissenschaftskommunikation und Textdesign. – In: *Trans*, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 6. Nr., Sept. 1998. <http://www.adis.at/arlt/institut/trans/6Nr/hess.htm>, 10 Seiten [7.9.1999].
- HEUER, Jens-Uwe (2002): Tipps zur Vertragsgestaltung II: Werkvertrag. <http://www.tekom.de/vollanzeige.jsp> [16.5.2005]; erschienen in: *technische kommunikation*, 24. Jahrgang, 1/2002, S. 38.
- HEYDTHAUSEN, Manfred (2000): Multimedia. Der Versuch einer Systematik. (Entwurf vom 22.05.00), Düsseldorf.
- HIETANEN, Kaarina (1996): Kielet kääntämisen ja tulkkauksen näkökulmasta. – In: *Kääntäjä/Översättaren* N:o 2. Helsinki, S. 1.
- HINKKA, Jorma (1999a): Sanoja 1. Graafisen suunnittelijan lukutaito. – In: *Kampanja-lehti* 5/1999.
- HINKKA, Jorma (1999b): Sanoja 2. Kirjoituskoneen pitkä varjo. – In: *Grafia-lehti* 11/1999.
- HINKKA, Jorma (2000a): Sanoja 3. Graafinen rikkaus käyttöön. – In: *Helsingin Sanomat*, 30.3.2000.
- HINKKA, Jorma (2000b): Sanoja 4. Typografian kielet. – In: *Markkinointi & Mainonta*, 11.8.2000.
- HINKKA, Jorma (2000c): Sanoja 5. Ajan merkit. – In: *Books from Finland* 4/2000.
- Hinweise für das Maschinenschreiben. – In: DUDEN (1991), 65–68.
- HJELMSLEV, Louis (1968): *Die Sprache. Eine Einführung.* Aus dem Dänischen übersetzt, für deutsche Leser eingerichtet und mit einem Nachwort versehen von Otmar Werner. Darmstadt.
- HOCHULI, Jost (1987): *Das Detail in der Typografie.* Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne. Wilmington (Mass.).
- HOCHULI, Jost (1989): *Bücher machen. Eine Einführung in die Buchgestaltung, im besonderen in die Buchtypografie.* Wilmington (Mass.).
- HOCHULI, Jost (1991): *Kleine Geschichte der geschriebenen Schrift – Einführung in die abendländische Schriftgeschichte von den Römern bis ins 20. Jahrhundert.* St. Gallen.
- HODGKIN, Adam (1986): *New Technologies in Printing and Publishing: The Present of The Written Word.* – In: Gerd BAUMANN (ed.) (1986): *The Written Word. Literacy in Transition – Wolfson College Lectures 1985.* Oxford, 151–169.
- HOFE, Klaus G. (1993): *Praktisches Werbe- und Marketing-ABC.* Freiburg (Breisgau), (= Praktische Reihe der creativ collection)
- HOFFMANN, Hilmar (1994): *Auf Gutenbergs Schultern – Plädoyer für das Lesen als Basiskulturtechnik im Fernsehzeitalter.* – In: HOFFMANN (Hrsg.) (1994), 260–273.
- HOFFMANN, Hilmar (Hrsg.) (1994): *Gestern begann die Zukunft – Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung der Medienvielfalt.* Darmstadt.
- HOFSTADTER, Douglas R. (1988): *Metamagicum. Fragen nach der Essenz von Geist und Struktur.* Stuttgart.
- HOLENSTEIN, Elmar (1980a): *Doppelte Artikulation in der Schrift.* – In: *Zeitschrift für Semiotik* 2, 319–333.
- HOLENSTEIN, Elmar (1980b): *Von der Hintergebarkeit der Sprache – Kognitive Unterlagen der Sprache.* Frankfurt a. M.
- HOLZER, Horst (1994): *Medienkommunikation. Einführung in handlungs- und gesellschaftstheoretische Konzeptionen.* Opladen. (= WV-Studium; Bd. 172: Sozialwissenschaft).
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1979): *Übersetzer müssen texten können.* – In: *texten + schreiben* 5/79, 21–23.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1981): *Übersetzen – Theoretischer Ansatz und Konsequenzen für die Ausbildung.* – In: *Kääntäjä/Översättaren* 24, 1981; 2–3.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode.* Helsinki, 1984. (*Annales Academiae Scientiarum Fennicae* B 226).
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1985a): *Strukturwandel in den Translations-Berufen.* – In: *Juhla-Kääntäjä/Jubileums-Översättaren* 9/1985, 30–35.

- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1985b): Überprüfen im Translationsprozess. – In: Juhla-Kääntäjä/Jubileums-Översättaren 9/1985, 46–49.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1986): Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. – In: Mary SNELL-HORNBY (Hrsg.) (1986), 348–374.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1988a): Texter von Beruf. – In: TextconText Vol. 3 (1988), 153–173.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1988b): Was übersetzt der Übersetzer? Zu Steuerfaktoren der Translationshandlung und ihrer theoretischen Erfassung. – In: ARNTZ (Hrsg.) (1988), 375–392.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1990): Das Transfer-Prinzip. – In: ARNTZ / THOME (Hrsg.) (1990), 59–70.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1993a): Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht. – In: HOLZ-MÄNTTÄRI / NORD (Hrsg.), 301–320.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1993b): Bildungsstrukturen und Netzwerke für ein Tätigkeitsfeld Textdesign. – In: TextconText Vol. 8 (1993), 259–293.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa / NORD, Christiane (Hrsg.) (1993): TRADUCERE NAVEM – Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag. Tampere, (= studia translologica ser. A vol. 3).
- HÖNIG, Hans G. (1993): Vom Selbst-Bewußtsein des Übersetzers. – In: HOLZ-MÄNTTÄRI / NORD (Hrsg.), 77–90.
- HÖNIG, Hans G. (1995): Konstruktives Übersetzen. Tübingen (= Studien zur Translation, Bd.1).
- HÖNIG, Hans G. / KUSSMAUL, Paul (1982): Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen.
- Honorarumfrage (1994): → Erhebungsbogen (1994)
- HORN-HELFF, Brigitte (1996): Das Übersetzungsbüro. Ein neuer Faktor im wissenschaftlichen Modell – ein altes Ärgernis in der Praxis? – In: MDÜ 3/1996, 6–10.
- HORN-HELFF, Brigitte (1997): DIN 2345 – „Übersetzungsvorhaben“. Anmerkungen aus theoretischer und praktischer Sicht. – In: MDÜ 6/1997, 26–30.
- HOUSE, Juliane (1989): Pragmatische Aspekte des Übersetzens im Fremdsprachenunterricht. – In: Frank G. KÖNIGS (Hrsg.) (1989), 179–198.
- HOYER, Annegret (1985): (Mikro)Computer und Übersetzer. – In: X. Weltkongress der FIT, Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit. Wien 1984. Kongreßakte. Hrsg. von Hildegund Bühler. Wien: 1985; 225–232.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1836/1968): Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Berlin: 1836. – Faksimile-Druck Bonn: 1968.
- HUNZIKER, Peter (1988): Medien, Kommunikation und Gesellschaft – Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation. Darmstadt.
- I**NGENDAHL, Werner (1975): Sprechen und Schreiben. Studienbuch zur Didaktik der sprachlichen Äußerung. Heidelberg.
- ITKONEN, Markus (2003): Typografian käsikirja. Helsinki
- ITKONEN, Terho (1991): Kieliopas. [5. Aufl.]. Helsinki.
- ITKONEN, Terho (2000): Uusi kieliopas. Tarkistanut ja uudistanut: Sari Maamies. Helsinki.
- ITKONEN-KAILA, Marja (1985): Antiikin nimistä [Namen der Antike] – In: Juhla-Kääntäjä/Jubileums-Översättaren 9/1985, 18–19.
- IVARSSON, Jan (1992): Subtitling for the Media – A Handbook of an Art. Stockholm.
- J**AKOBS, Eva-Maria / KNORR, Dagmar / POGNER, Karl-Heinz (Hrsg.) (1999): Textproduktion – HyperText, Text, KonText. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, (= Textproduktion und Medium, Bd. 5).
- JAKOBSEN, Arnt Lykke (ed.) (1992): Oversættelse af fagsproglige tekster. Indlæg fra Sandbjergkonferencen den 21.–22. november 1991. København (= ARK 65).
- JASPERS, W. Pincus / BERRY, W. Turner / JOHNSON, A. F. (1983): The Encyclopaedia of Type Faces. Poole, Dorset. [Reprint der 4. Aufl. 1970]
- JEAN, Georges (1991): Die Geschichte der Schrift. Ravensburg.

- JEGENSDORF, Lothar (1980): Schriftgestaltung und Textanordnung: Theorie und didaktische Praxis der visuellen Kommunikation durch Schrift. Ravensburg.
- JENSEN, Hans: (1969): Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart. – 3., neubearb. u. erw. Aufl. Berlin: 1969. [Reprogr. Nachdruck 1984].
- JOHANSEN, Jørgen Dines (1989): Zeichen, Text, Semiose und Kontext: Hjelmlev und Peirce. – In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 11, Heft 4. Tübingen: 1989, 339–351.
- JÖRN, Fritz (1999): Tastaturreiber für Typographen. <http://www.joern.de/tipsn119.htm> [23.8.2000]
- JUDE, Wilhelm K. (1954): Deutsche Grammatik. 3., verbesserte Auflage. Braunschweig, Berlin, Hamburg, München, Kiel, Darmstadt.
- K**KADE, Otto (1963): Aufgaben der Übersetzungswissenschaft. Zur Frage der Gesetzmäßigkeit im Übersetzungsprozeß. – In: Fremdsprachen, Zeitschrift für Dolmetscher, Übersetzer und Sprachkundige, Nr. 2, Leipzig: 1963, 83–94.
- KADE, Otto (1964): Qualitätsstufen der Übersetzung. – In: Fremdsprachen, Zeitschrift für Dolmetscher, Übersetzer und Sprachkundige, Nr. 4, Leipzig: 1964, 250–260.
- KADRIC, Mira / KAINDL, Klaus (1997): *Astérix* – Vom Gallier zum Tschetnikjäger: Zur Problematik von Massenkommunikation und übersetzerischer Ethik. – In: SNELL-HORNBY / JETTMAROVÁ / KAINDL (eds.) (1997), 135–146.
- KADRIC, Mira / KAINDL, Klaus / PÖCHHACKER, Franz (Hrsg.) (2000): Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag. Tübingen (= Stauffenburg-Festschriften).
- KAINDL, Klaus (1995): Die Oper als Textgestalt – Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft. Tübingen, (= Studien zur Translation, Bd. 2).
- KAINDL, Klaus (2004): Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comicübersetzung. Tübingen, (= Studien zur Translation, Bd. 16). [Zugl.: Wien, Univ., Habil.-Schr., 1999]
- KALLMEYER, Werner et. al. (⁴1986): Lektürekolleg zur Textlinguistik. Königstein/Taunus.
- KÄMMLER, Bodo (1992): Zurichtung und Kerning. – In: Peter KAROW (1992), Kap. 9, 173–192.
- KAPR, Albert (1983): The art of lettering – the history, anatomy, and aesthetics of the roman letter forms. München, New York, London, Paris.
- KAPR, Albert (1986): Johannes Gutenberg – Persönlichkeit und Leistung. Leipzig, Jena, Berlin.
- KAPR, Albert / SCHILLER, Walter (1977): Gestalt und Funktion der Typografie. Leipzig.
- KAROW, Peter (1992): Schrifttechnologie. Methoden und Werkzeuge. Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo, Hong Kong, Barcelona, Budapest (= Edition Page).
- KAROW, Peter (1993): Display, Text und Poster. Schriften digital: Technik und Werkzeuge (Teil 1) – In: Desktop Dialog 6/93, 53–57.
- KATARA, Pekka / SCHELLBACH-KOPRA, Ingrid (1981): Suomalais-saksalainen suursanakirja / Finnisch-Deutsches Großwörterbuch. 2. Aufl. Porvoo, Helsinki, Juva.
- KATARA, Pekka / SCHELLBACH-KOPRA, Ingrid (1997): Suomi-Saksa-suursanakirja / Großwörterbuch Finnisch-Deutsch. [8., erw. u. gründl. überarb. Aufl.] Porvoo, Helsinki, Juva.
- KATARA, Pekka / SCHELLBACH-KOPRA, Ingrid (2000): Suomi-Saksa-suursanakirja / Großwörterbuch Finnisch-Deutsch. [2., unveränderter Nachdruck der 7. Auflage.] Porvoo, Helsinki, Juva.
- KELLER, Rudi (1992): Zeichenbedeutung und Bedeutungswandel. – In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 14, Heft 4, 327–366.
- KELLER, Rudi (1995): Zeichentheorie – Zu einer Theorie semiotischen Wissens. Tübingen, Basel, (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher 1849)
- KELLETAT, Andreas F. (Hrsg.) (1996): Übersetzerische Kompetenz. Beiträge zur universitären Übersetzerbildung in Deutschland und Skandinavien. Frankfurt a. M. etc., (= Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim, Reihe A, Bd. 22).

- KINGSCOTT, A. Geoffrey (1996): Translation, the 21st Century Horizon – In: XIV World Congress of the Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) February 1996, Melbourne, Australia, Proceedings Vol. 2, 816–826.
- KIRALY, Don (2000): A Social Constructivist Approach to Translator Education. Empowerment from Theory to Practice. Manchester, UK & Northampton MA.
- KIRKMAN, John (1988): How “Friendly” Is Your Writing for Readers Around the World? – In: Edward BARRETT (ed.) (1988): Text, ConText, and HyperText – Writing with and for the Computer. Cambridge (Mass.), London, 343–364.
- KIVI, Aleksis (1950): Die sieben Brüder. Roman. Übersetzung aus dem Finnischen von Edzard Schaper. Zürich, (= Manesse Bibliothek der Weltliteratur).
- KLEIN, Heijo (1991): DuMonts’s kleines Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafischen Kunst. 8. Aufl. Köln (= dumont taschenbücher 15).
- KLEINSCHMIDT, Gert (1973): Hinführung zum Informationslesen. – In: Alfred Clemens BAUMGÄRTNER (Hrsg.): Lesen – Ein Handbuch. Hamburg: 1973, 443–451.
- KÖHRING, Klaus H. / BEILHARZ, Richard (1973): Begriffswörterbuch Fremdsprachendidaktik und -methodik. München.
- KOHLT, Manfred (1985): Problemgeschichte des Graphembegriffs und des frühen Phonembegriffs. Tübingen (= Reihe germanistische Linguistik, Bd. 61).
- KOLLER, Werner (1979): Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg (= UTB 819).
- KOLLER, Werner (1983): Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 2., durchges. u. erg. Aufl. Heidelberg (= UTB 819).
- KOLLER, Werner (1990): Zum Gegenstand der Übersetzungswissenschaft. – In: ARNTZ / THOME (Hrsg. (1990), 19–30.
- KOLLER, Werner (1993): Zum Begriff der „eigentlichen“ Übersetzung – In: HOLZ-MÄNTTÄRI / NORD (Hrsg.) (1993), 49–63.
- Kommission (1998): Leitfaden für Bewerber der Auswahlverfahren. – In: Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften Nr. C 50 A, 41. Jahrgang, 1–8.
- KÖNIGS, Frank G. (1986): Der Vorgang des Übersetzens: Theoretische Modelle und praktischer Vollzug. Zum Verhältnis von Theorie und Praxis in der Übersetzungswissenschaft. – In: Lebende Sprachen 1/1986, 5–12.
- KÖNIGS, Frank G. (Hrsg.) (1989): Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema. München.
- KÖNÖNEN, Hannu (1995): Suomen EU-jäsenyyden vaikutukset käännöspalvelujen käyttöön ja tuottajiin. Turku [unveröffentlicht].
- KORTENBRUCK, Anke (2003): Toolkompetenz: Pragmatischer Umgang mit elektronischen Hilfsmitteln für Übersetzer. [Gastvortrag am Institut für Sprach- und Translationswissenschaften der Universität Tampere am 25.3.2003]
- KOSKO, Bart (1993): fuzzy-logisch – Eine neue Art des Denkens. Aus dem Englischen von Ernst Peter Fischer. Hamburg.
- KREBS, Hans F. (1994a): Das Ganze – Gesellschaft & Design. In: Desktop Dialog 4/1994, 52–53.
- KREBS, Hans F. (1994b): Das Ganze – Sprache [eigentlich: Person] und Design. In: Desktop Dialog 5/1994, 64–66.
- KREBS, Hans F. (1994c): Das Ganze – Weltbild und Design. In: Desktop Dialog 6/1994, 37–39.
- KREBS, Hans F. (1994d): Das Ganze – Abstraktion und Design. In: Desktop Dialog 7-8/1994, 28–30.
- KREBS, Hans F. (1994e): Das Ganze – Fälschung und Design. In: Desktop Dialog 9/1994, 56.
- KREBS, Hans F. (1994f): Das Ganze – Verstehen und Design. In: Desktop Dialog 10/1994, 58f.
- KREBS, Hans F. (1994g): Das Ganze – Einzelnes und Design. In: Desktop Dialog 11/1994, 48–50.
- KREBS, Hans F. (1994h): Das Ganze – Begriffe und Design. – In: Desktop Dialog 12/1994, 54–55.
- KREBS, Hans F. (1995a): Das Ganze – Imago und Design. – In: Desktop Dialog 1/1995, 52–54.

- KREBS, Hans F. (1995b): Das Ganze – Wahrnehmung und Design. – In: Desktop Dialog 2/1995, 63–64.
- KREBS, Hans F. (1995c): Das Ganze – Schrift und Design. – In: Desktop Dialog 3/1995, 40–42.
- KREBS, Hans F. (1995d): Das Ganze – Zeichen und Design. – In: Desktop Dialog 4/1995, 40–41.
- KREBS, Hans F. (1995e): Das Ganze – Zeitung und Design. – In: Desktop Dialog 5/1995, 40–41.
- KREBS, Hans F. (1995f): Das Ganze – Charakter und Design. – In: Desktop Dialog 6/1995, 56–57.
- KREBS, Hans F. (1995g): Das Ganze – Neue Grafik und Design. – In: Desktop Dialog 7/1995, 22–25.
- KREBS, Hans F. (1995h): Das Ganze – Schrift und Design. – In: Desktop Dialog 8/1995, 20–24.
- KREBS, Hans F. (1995i): Das Ganze – Zweifel und Design. – In: Desktop Dialog 9/1995, 39–41.
- KREBS, Hans F. (1996a): Design 11. Eigenschaften: Mikro- und Makrotypographisches – In: Desktop Dialog 8/1996, 26–27.
- KREBS, Hans F. (1996b): Asia Times – In: Desktop Dialog 6/1996, 20–21.
- KRINGS, Hans P. (1986): Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht. Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern. Tübingen (= Tübinger Beiträge zur Linguistik, 291).
- KRINGS, Hans P. (1988): Blick in die ‚Black Box‘ – Eine Fallstudie zum Übersetzungsprozeß bei Berufsübersetzern. – In: Reiner ARNTZ (Hrsg.) (1988), 393–412.
- KRIPPENDORF, Klaus (1994): Der verschwundene Bote. Metaphern und Modelle der Kommunikation. – In: MERTEN / SCHMIDT / WEISCHENBERG (Hrsg.) (1994), 79–113.
- KRISTENSEN, Tine (2002): Localisation and Tourist Brochures. – In: Cay DOLLERUP (Hrsg.): Perspectives: Studies in Translatology, Vol. 10:3, 2002:3, Cleverdon, 193–205.
- KROEBER, Burkhard (2001): Glanz und Elend des Übersetzens – Leuchtende und schwarze Seiten einer Profession. – In: Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe, Nr. 116, Montag, 21. Mai 2001, S. 23.
- KROEHL, Heinz F. (1989): Textgestaltung – Textwirkung. Neue Erkenntnisse der Rezeptionsforschung. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1989. Mainz, 202–210.
- KROEHL, Heinz F. (1993): Hypermedia. Bringen sie ein neues Medienzeitalter? – In: Gutenberg-Jahrbuch 1993. Mainz, 272–275.
- KROPAC, Susanne (1996): Was ist Desktop-Publishing? – <http://www.kfunigraz.ac.at/hgrwww/script.old/text311.htm> [21. 8. 2004].
- KUCKENBURG, Martin (1990): Die Entstehung von Sprache und Schrift – Ein kulturgeschichtlicher Überblick. 2. Aufl. Köln.
- KÜPPER, Norbert (1996): Lesen heißt arbeiten. – In: Forschung & Lehre 10/1996, 524–527.
- KÜPPERS, Harald (1985): Die Farbenlehre der Fernseh-, Foto- und Drucktechnik. Farbentheorie der visuellen Kommunikationsmedien. Köln (= DuMont-Taschenbücher, 163).
- KUPSCH-LOSEREIT, Sigrid (1991): Die Relevanz von kommunikationstheoretischen Modellen für Übersetzungstheorie und übersetzerische Praxis. – In: TextconText Vol. 6 (1991), 77–100.
- KUPSCH-LOSEREIT, Sigrid (2002): Die kulturelle Kompetenz des Translators. – In: Lebende Sprachen, 47. Jahrg., Heft 3/2002, 97–101.
- KUSSMAUL, Paul (1995): Training the translator. Amsterdam/Philadelphia (= Benjamins Translation Library Vol. 10).
- KVAM, Sigmund (1996): Zur translationslinguistischen Kompetenz im Gefüge der Kompetenz des professionellen Übersetzers. – In: Andreas F. KELLETAT (Hrsg.) (1996), 121–129.
- L**AARNI, Jari (2001): Tekstin graafisen ulkoasun vaikutus lukemisen tehokkuuteen. – In: BRUSILA (2001), 125–154.
- LADO, Robert (1973): Moderner Sprachunterricht. Eine Einführung auf wissenschaftlicher Grundlage. Aus dem Amerikanischen übertragen von Reinhold Freudenstein. 4. Aufl. München.

- Lang, Margaret F. (1994): The problem of mother tongue competence in the training of translators. – In: SNELL-HORNBY / PÖCHHACKER / KAINDL (Eds.) (1994), 395–399.
- LANGEN, Michaela / MAURISCHAT, Carsten / WEBER, Angelika (1992): Anmutungsqualitäten von Druckschriften. – In: Peter KAROW (1992), Anhang B, 405–422.
- LANGLOIS, Lucie (2002): Localization and the Translation Bureau of Canada. – In: Translation: New Ideas for a New Century. Proceedings of the XVI FIT World Congress Vancouver, B.C., Canada 7 – 10 August, 2002; pp. 261–265.
- LAUER, Angelika / GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun / HALLER, Johann / STEINER, Erich (Hrsg.) (1996). Übersetzungswissenschaft im Umbruch. Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag. Tübingen.
- LAVEAU, Inge (1985): Sach- und Fachtexte im Unterricht. Methodisch-didaktische Vorschläge für den Lehrer – erstellt im Auftrag des Goethe-Instituts. [München.]
- LECHNER, Susanne (2001): typoquiz. Das Spiel für Ein- und Aufsteiger. Mainz.
- LEHTONEN, Mikko (1996): Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere.
- LEHTONEN, Mikko (2001): Post scriptum – painettu sana medioitumisen aikakaudella. Tampere.
- LENGYEL, Stefan (1994): Design – aus vielen Funktionen wächst die Form. – In: Spektrum der Wissenschaft, April 1994; 88–94.
- LEU, Olaf (1993): Stilformen der grafischen Gestaltung. München (= Novum Praxis).
- LEU, Olaf (1994): Corporate Design – Design als Programm / Corporate identity, corporate design – design as program. (Hrsg. in Zusammenarbeit mit Novum Gebrauchsgraphik, internationale Monatszeitschrift für Kommunikationsdesign). München (= Novum press).
- LEWANDOWSKI, Theodor (1984): Linguistisches Wörterbuch. Band 1. 4., neu bearbeitete Auflage. Heidelberg, Wiesbaden, (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher 200).
- LEWANDOWSKI, Theodor (1985): Linguistisches Wörterbuch. Band 3. 4., neu bearbeitete Auflage. Heidelberg, Wiesbaden, (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher 300).
- Lexikon der graphischen Technik. 3. Aufl. Leipzig: 1970.
- LINELL, Per (1982): The Written Language Bias in Linguistics. Linköping (= Studies in Communication 2).
- LÖFFLER, Heinrich / JAKOB, Karlheinz / KELLE, Bernhard (Hrsg.) (1994): Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Hugo Steger zum 65. Geburtstag. Berlin, New York.
- LOIRI, Pekka / JUHOLIN, Elisa (1998): HUOM! Visuaalisen viestinnän käsikirja. Helsinki.
- LÓPEZ-EBRI, Enrique (2004): Europäische Einigung über die Qualitätssicherung und Zertifizierung von Übersetzungsdienstleistungen. – In: MDÜ 2004, 10–12.
- LORENZ, Konrad (1990): Die Ungeplantheit der Kulturentwicklung. – In: Denkanstöße '91. Ein Lesebuch aus Philosophie, Natur- und Humanwissenschaften. Hrsg. von Heidi Bohnet-von der Thüsen. München, Zürich: 2002, 38–43.
- LÖRSCHER, Wolfgang (1987): Zur Genese und Entwicklung von Übersetzungskompetenz. – In: TextconText, Vol. 2 (1987), 193–215.
- LÖWE, Barbara (1989): Funktionsgerechte Kulturkompetenz von Translatoren: Desiderata an eine universitäre Ausbildung (am Beispiel des Russischen). – In: VERMEER (Hrsg.) (1989b), 89–111.
- LUCKHARDT, Heinz-Dirk (1999): Multimedia – ein Begriff und seine (Er-)Klärung. <http://www.phil.uni-sb.de/...nfowiss/papers/iwscript/multimedia.html> [22.1.2002].
- LUDWIG, Otto (1983): Writing systems and written language. – In: COULMAS / EHLICH (Hrsg.) (1983), 31–43.
- LUIDL, Philipp (1988): Desktop-Knigge. Setzerwissen für Desktop-Publisher. München.
- LUIDL, Philipp (1989): Typografie: Herkunft, Aufbau, Anwendung. 2., überarb. Aufl. Hannover.
- LUMB, Wolf (2002): Essentials zum Thema Satztechnik. <http://www.wolflumb.de/verlag/lehmaterial/verlagsbetriebslehre/satztechnik.htm> [22.1.2002].
- LUTZ, Hans-Rudolf (1989): Ausbildung in typografischer Gestaltung. 2. Aufl. Zürich.
- LYYTIKÄINEN, Kata / RIIKONEN, Hannu (1995): Painotuotteiden suunnittelu. [Helsinki].

- M**AAMIES, Sari (1998): Pikunviilausta. – In: Kielikello 3/1998, Helsinki, 3–54.
- Mackenzie, Rosemary (2000): POSI-tive Thinking About Quality in Translator Training in Finland. – In: BEEBY / ENSINGER / PRESAS (eds.) (2000), 213–221.
- MACKENZIE, Rosemary (2004): Functional translation theory and quality in translation: An interface between theory and practice. – In: Kieli, teksti ja kääntäminen / Language, Text and Translation, toim. Jorma Tommola. Turku. 157–168.
- MANNILA, Markku (1985): Übersetzer oder Übertexter? – Zum Standort des literarischen Übersetzers. – In: Juhla-Kääntäjä/Jubileums-Översättaren 9/1985, 38–39.
- MANNILA, Markku (1988): Kymmenen käskyjä kääntäjille [10 Gebote für Auftraggeber von Übersetzungen]. – In: Kääntäjä/Översättaren 6/1988, S. 3.
- MARKOWITSCH, Hans-Joachim (2002): Dem Gedächtnis auf der Spur. Vom Erinnern und Vergessen. Darmstadt.
- MARKSTEIN, Elisabeth (1994): Sprache als Realie: Intertextualität und Übersetzung. Am Beispiel totalitärer Sprachen. – In: SNELL-HORNBY / PÖCHHACKER / KAINDL (Eds.) (1994), 103–111.
- MARKSTEIN, Elisabeth (2000): [Persönliche E-Mail vom 21.4.2000 über Fragen zum sprachkulturspezifischen Interpunktionsgebrauch].
- MARTINET, André (1963): Grundzüge der Allgemeinen Sprachwissenschaft. 5., unveränd. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz (= Urban-Taschenbücher, 69).
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2000): Manual de estilo de la lengua española. Gijón.
- McGUINNE, Dermot (1995): Victor Hammer and the Baoithín Irish Type. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1995, 70. Jahrgang. Mainz: Gutenberg-Gesellschaft, 197–201.
- McGUINNE, Dermot (1996): The Paris Irish Type – Its influence on the first irish character printing type produced in Ireland. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1996, 71. Jahrgang. Mainz, 165–169.
- McGUINNE, Dermot (1997): George Petrie – Type Designer. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1997, 72. Jahrgang. Mainz, 183–188.
- McLuhan, Marshall (1962): The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man. Toronto.
- McTAGUE, Claire (1996): Grüße aus der Praxis – ein Zwischenruf. – In: KELLETAT (Hrsg.) (1996), 165–168.
- MELIN, Lars (1998): Två normer ger en tredje. – In: Språkbruk 1/1998, 3–9.
- Memorandum (1986), Koordinierungsausschuß „Praxis und Lehre“ des Bundesverbandes der Dolmetscher und Übersetzer e.V. (BDÜ). – Sonderdruck aus Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer MDÜ, Heft 5/1986, 1–8.
- MERTEN, Klaus / SCHMIDT, Siegfried J. / WEISCHENBERG, Siegfried (Hrsg.) (1994): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen.
- MERZDORF, Reinhard / WENKE, Hans-Georg (1996): Paradigmenwechsel in der Rolle des Papiers: Von der beweglichen zur dynamischen Letter – Digitaldruck setzt konsequent die Gutenbergsche Erfindung fort. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1996. Mainz, 252–254.
- MEYER, Werner / RIEDERER, Mercedes (Hrsg.) (2000): Journalismus von heute. Starnberg.
- MINORETTI, Renata (1998): Avor Text / Avor DTP. Bd. 3 der Lehrmittelausgaben *Satztechnik und Typografie*, hrsg. von der Gewerkschaft Druck und Papier. 2., überarbeitete Aufl. Bern.
- MÖLLERS, Ralph (1991): Dokumente von virtueller Wichtigkeit. – In: PC professionell, Mai 1991, 57–58.
- MONKA, Michael / VOSS, Werner (1995): Corel DRAW 5. Reinbek bei Hamburg (= Grundkurs Computerpraxis).
- MORGENSTIERNE, Syphilia (1996): Det elektroniske skribentliv: Fritt fram for grafiske virkemidler. [Interview mit Øyvind Rannem]. – In: Prosa 1/1996, 20–21.
- MOSSMANN, Yvan (1984): Produktivitäts- und Qualitätssteigerung im Sprachendienst durch Einsatz der Textverarbeitung – In: Lebende Sprachen 4/1984, 147–151.
- MOSSOP, Brian (1994): Goals and methods for a course in translation theory. – In: SNELL-HORNBY / PÖCHHACKER / KAINDL (Eds.) (1994), 401–409.
- MOUNIN, Georges (1967): Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung. Deutsche Erstausgabe; aus dem Italienischen von Harro Stammerjohann. München.

- MÜNTZEL Uta/TIITTULA, Lisa (1995): Saksan kieli suomalais-saksalaisessa kaupassa. Saksan-kielisen viestinnän tarvetutkimus / Deutsch im Finnisch-Deutschen Handel. Eine Bedarfsanalyse. Helsinki. [= Helsingin kauppakorkeakoulun julkaisu D-215]
- N**EURBERT, Albrecht (1990): Übersetzen als „Aufhebung“ des Ausgangstextes. – In: ARNTZ / THOME (Hrsg. (1990), 31–39.
- NEUBERT, Albrecht (1994): Competence in translation: a complex skill, how to study and how to teach it. – In: SNELL-HORNBY / PÖCHHACKER / KAINDL (Eds.) (1994), 411–420.
- NORD, Christiane (1986): „Treue“, „Freiheit“, „Äquivalenz“ – oder: Wozu brauchen wir den Übersetzungsauftrag? – In: TextconText Vol. 1 (1986), 30–47.
- NORD, Christiane (1987): Übersetzungsprobleme – Übersetzungsschwierigkeiten. Was in den Köpfen von Übersetzern vorgehen sollte. – In: [BDÜ-]Mitteilungsblatt 2/1987, 5–8.
- NORD, Christiane (1988): Übersetzungshandwerk – Übersetzungskunst. Was bringt die Übersetzungstheorie für das literarische Übersetzen? – In: Lebende Sprachen, 33. Jahrg., Heft 2/1988, 51–57.
- NORD, Christiane (1989): Loyalität statt Treue – Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie – In: Lebende Sprachen, 34. Jahrg., Heft 3/1989, 100–105.
- NORD, Christiane (1990): 7 Thesen als Einleitung: Praxisbezug im Übersetzungsunterricht. Wie „realitätsnah“ muß eine universitäre Translatorenausbildung sein? – In: AMMANN / VERMEER (1990), 9–13.
- NORD, Christiane (1991): Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 2., neu bearbeitete Auflage. Heidelberg.
- NORD, Christiane (1996): “Wer nimmt denn mal den ersten Satz” – In: Angelika LAUER et al. (Hrsg.) (1996), 313–327.
- NORD, Christiane (1999a): Das Verhältnis des Zietexts zum Ausgangstext. – In: SNELL-HORNBY et al. (Hrsg.) (1999), 141–144.
- NORD, Christiane (1999b): Ausrichtung an der zielkulturellen Situation. – In: SNELL-HORNBY et al. (Hrsg.) (1999), 144–147.
- NORD, Christiane (1999c): Textanalyse: translatorischer Schwierigkeitsgrad. – In: SNELL-HORNBY et al. (Hrsg.) (1999), 355–357.
- NORD, Christiane (1999d): Transparenz der Korrektur. – In: SNELL-HORNBY et al. (Hrsg.) (1999), 384–387.
- NORD, Christiane (2000): What Do We Know About the Target-Text Receiver? – In: BEEBY / ENSINGER / PRESAS (eds.) (2000), 195–212.
- NÖTH, Winfried (1985): Handbuch der Semiotik. Stuttgart.
- NÖTH, Winfried (2000): Handbuch der Semiotik. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar.
- NUTTEBAUM, Klaus (1989): QuickStart Ventura Publisher 2.0. Der Einstieg in 20 Schritten. Düsseldorf u.a.
- O**EHLER, Klaus (Hg.) (1984): Zeichen und Realität – Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V. Hamburg 1981. Band I–III. Tübingen (= Probleme der Semiotik Bd.1/I–III).
- OESER, Erhard / SEITELBERGER, Franz (1988): Gehirn, Bewußtsein und Erkenntnis. Darmstadt (= Dimensionen der modernen Biologie, Bd. 2, hrsg. v. Walter Nagl u. Franz M. Wuketis).
- OITTINEN, Riitta (1993): I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children. Tampere (= Acta Universitatis Tamperensis ser. A vol. 386).
- ÖNORM D 1200: Dienstleistungen – Übersetzen und Dolmetschen. Übersetzungsleistungen. Anforderungen an die Dienstleistung und an die Bereitstellung der Dienstleistung. Hrsg. vom Fachnormenausschuss 239. Wien: 2000.
- ÖNORM D 1201: Dienstleistungen – Übersetzen und Dolmetschen. Übersetzungsleistungen. Übersetzungsverträge. Hrsg. vom Fachnormenausschuss 239. Wien: 2000.

- P**ädagogisches Institut der deutschen Sprachgruppe, Bozen (2000): Erweiterte Kulturtechnik: Schreiben und Lesen von Hypermedien.
<http://www.schule.suedtirol.it/blick/angebote/nmedienlernen/se210.htm> [26.7.2001]
- PAPST, Manfred (1991): Der Leser. – In: Stationen eines Buches – NZZ-FOLIO, Die Zeitschrift der Neuen Zürcher Zeitung, Nr. 10, Oktober 1991, 26.
- PARDEY, Hans-Heinrich (1994): Schrecklich professionell. – In: Chip 4/1994, 90.
- PAWLETKO, Petra (1992): Layouten. Hrsg. in Zusammenarbeit mit Novum-Gebrauchsgraphik, internationale Monatszeitschrift für Kommunikationsdesign. München (= Novum Praxis).
- PFEIFFER-RUPP, Rüdiger (1984): Graphostilistik. – In: Bernd SPILLNER (Hrsg.): Methoden der Stilanalyse. Tübingen: 1984, 101–119.
- PÖCHHACKER, Franz (2000): Dolmetschen – Konzeptuelle Grundlagen und deskriptive Untersuchungen. Tübingen. (= Studien zur Translation, Bd. 7).
- PÖPPEL, Ernst (2000): Grenzen des Bewußtseins. Wie kommen wir zur Zeit und wie entsteht Wirklichkeit? Frankfurt a. M., Leipzig (= insel taschenbuch 2727).
- Portsmouth (2005): Call for Papers “Multimodal Texts: Engaging Sign Systems”. 22–23 October 2005, University of Portsmouth,
<http://www.port.ac.uk/departments/academic/slas/multimodaltxtconference/> [26.5.2005]
- POSI Project (1999): The POSI Project. Report & Recommendations. Copenhagen.
- PÖTSCHKE, Hansjürgen (1993): Funktional-kommunikative Textlinguistik. Entwicklung, Themen, Probleme. – In: Hartmut SCHRÖDER (Hrsg.) (1993), 31–57.
- PRESAS, Marisa (2004): Translatorische Kompetenz als Expertenwissen: eine Annäherung aus kognitiv-psychologischer Sicht. – In: FLEISCHMANN / SCHMITT / WOTJAK (Hrsg.) (2004), 199–207.
- PRESSER, Helmut (1967): Johannes Gutenberg. Reinbek bei Hamburg, (= rororo bildmonographien 134).
- PRUNČ, Erich (1997): Translationskultur. Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns. – In: TextconText, Vol. 11 = NF 1 (1997), 99–127.
- PRUNČ, Erich (2000a): Translation in die Nicht-Muttersprache und Translationskultur. – In: GROSAN / KADRIC / KOVAČIČ / SNELL-HORNBY (Eds.) (2000), 5–20.
- PRUNČ, Erich (2000b): Vom Translationsbiedermeier zur Cyber-translation. – In: TextconText, Vol. 14 = Neue Folge 4 (2000); 3–74.
- PRUNČ, Erich (2001): Quod licet Iovi ... – In: TextconText, Vol. 15 = Neue Folge 5 (2001); 165–179.
- PRUNČ, Erich (2003): Óptimo, subóptimo, fatal: Reflexiones sobre la democracia etnolingüística en la cultura europea de traducción. – In: Dorothy KELLY / Anne MARTIN / Marie-Louise NOBS / Dolores SÁNCHEZ / Catherine WAY (Eds.): La direccionalidad en Traducción e Interpretación: perspectivas teóricas, profesionales y didácticas. Granada: 2003, 67–89.
- PUJOL, Josep M. / SOLÀ, Joan (1995): Ortotipografia. Manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic. Barcelona.
- PÜRER, Heinz (2001): Grundbegriffe der Kommunikationswissenschaft. Konstanz.
<http://www.uvk.de/puerer/> [2.1.2005].
- PYM, Anthony (2002): Redefining translation competence in an electronic age. In defence of a minimalist approach. Tarragona.
<http://www.fut.es/~apym/on-line/training.html> – Pre-print version 2.1. [31.5.2005].
- R**ADFORD, Andrew / ATKINSON, Martin / BRITAIN, David / CLAHSN, Harald / SPENCER, Andrew (1999): Linguistics: An introduction. Cambridge: University Press.
- REHE, Rolf F. (1981): Typographie. Wege zur besseren Lesbarkeit. St. Gallen.
- REIMANN, Ernst / RIETHMÜLLER, Hans-Joachim (1997): Der Schriftatlas für Ausbildung und Praxis im Berufsfeld Farbe, Gestaltung, Schrift, Werbung. Augsburg.
- REINKE, Uwe (1996): Der rechnergestützte Übersetzungsarbeitsplatz im Wandel. Von isolierten Einzelsystemen zur integrierten “Translator’s Workstation”. – In: LAUER et. al. (Hrsg.) (1996), 169–185.

- REISS, Katharina (1976a): Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text. Kronberg/Taunus.
- REISS, Katharina (1976b): Das Textsortenproblem aus angewandt-linguistischer Sicht. – In: DRESCHER / SCHEFFZEK (Hrsg.) (1976), 12–30.
- REISS, Katharina (1983): Quality in Translation oder Wann ist eine Übersetzung gut? – In: Babel, 4/1983, 198–208.
- REISS, Katharina (1984): Methodische Fragen der übersetzungsrelevanten Textanalyse. Die Reichweite der Lasswell-Formel. – In: Lebende Sprachen Nr. 1/1984, 7–10.
- REISS, Katharina (1988): „Der“ Text und der Übersetzer. – In: ARNTZ (Hrsg.) (1988), 67–75.
- REISS, Katharina (1990a): Der Ausgangstext – das sine qua non der Übersetzung. – In: Textcon-Text 5 (1990), 31–39.
- REISS, Katharina (1990b): Das Mißverständnis vom „eigentlichen“ Übersetzen. – In: ARNTZ / THOME (Hrsg.) (1990), 40–54.
- REISS, Katharina (1995): Von Kaninchen, Vögeln und Bandwürmern, oder: Übersetzen – was heißt das eigentlich? – In: Mary SNELL-HORNBY / Mira KADRIC (Hrsg.): Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß. Wien: 1995 (= WUV-Studienbücher Geisteswissenschaften, Bd. 1) 19–28.
- REISS, Katharina / VERMEER, Hans J. (1984): Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen, (= Linguistische Arbeiten; 147).
- RESCH, Renate (1999): Textproduktion. – In: SNELL-HORNBY et. al. (Hrsg.) (1999), 164–167.
- Richtlinien für den Schriftsatz. – In: Duden (1996), 65–73.
- RISKU, Hanna (1994): Aktive Expertenroutine oder reaktive Verhaltensautomatik? Überlegungen zum Begriff der Übersetzungsfertigkeit bei Wilss. – In: TextconText-Disputationen 9, 1994; 237–253.
- RISKU, Hanna (1997): Von Scheuklappen, Mikroskopen und Fernrohren. Der Umgang mit Wissen in der Entwicklung der Übersetzungskompetenz. – In: SNELL-HORNBY / JETMAROVÁ / KAINDL (eds.) (1997), 261–269.
- RISKU, Hanna (1998): Translatorische Kompetenz – Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit. Tübingen (= Studien zur Translation, Bd. 5).
- RISKU, Hanna (1999): Translatorisches Handeln. – In: SNELL-HORNBY et. al. (Hrsg.) (1999), 107–112.
- RISKU, Hanna (2004): Translationsmanagement. Interkulturelle Fachkommunikation im Informationszeitalter. Tübingen, (= Translationswissenschaft, Bd.1).
- RISKU, Hanna / FREIHOFF, Roland (2000): Kooperative Textgestaltung im translatorischen Handlungsrahmen. – In: Andrew CHESTERMAN / Natividad GALLARDO SAN SALVADOR / Yves GAMBIER (Eds.): Translation in Context. Selected papers from the EST Congress, Granada 1998. Amsterdam, Philadelphia: 2000 (= Benjamins Translation Library, Vol. 39), 49–59.
- RIVERS, Wilga. M. (1968): Teaching Foreign-Language Skills. Chicago, London.
- ROEMHELD, Friedrich (1997): Warum unsere Kinder die deutsche Schrift lernen sollen. 3. Aufl., bearbeitet von Helmut Delbanco. Ahlhorn: Bund für deutsche Schrift und Sprache.
- ROJAHN, Matthias (1987): Desktop Publishing mit Ventura. Hamburg.
- ROMMEL, Paul (1997): Studie zur Formfindung für eine lateinisch/kyrillische Schrift. – In: Gutenberg-Jahrbuch 1997, 72. Jahrgang. Mainz, 232–253.
- RÖSNER, Hans / KROH, Isabelle (1996): Visuelles Gestalten – Von der Idee zur Produktion. Frankfurt a. M.
- RUDER, Emil (1967/1996): Typographie – Ein Gestaltungslehrbuch. 6. Auflage. Sulgen.
- RUDOLPH, Max (1976): Katalog und Prospekt. München.
- RUOHOMÄKI, Katariina (2002): Uutiskirjoittaminen professionaalisenä taitona. Matkimalla vai koulussa opittu? – In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XXII. Vaasa 9.–10. 2. 2002. Vaasa (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielten tutkijaryhmän julkaisu N:o 29), 307–319.
- RUPIETTA, Walter (1987): Benutzerdokumentation für Softwareprodukte. Mannheim, Wien, Zürich (= Angewandte Informatik, Bd. 3).

- RUSCH, Gebhard (1994): Kommunikation und Verstehen. – In: MERTEN / SCHMIDT / WEISCHENBERG (Hrsg.) (1994), 60–78.
- S**AGER, Juan C. (1986): Die Übersetzung im Kommunikationsprozeß: der Übersetzer in der Industrie (Deutsche Fassung von Paul Kußmaul) – In: SNELL-HORNBY (Hrsg.) (1986), 331–347.
- SAGER, Juan. C. (1996): Stretching the Limits of ‘Translation’. Are There Translation-Specific Text Types? – In: LAUER et. al. (Hrsg.) (1996), 43–52.
- SAMPSON, Geoffrey (1985): Writing Systems – A linguistic introduction. London u. a.
- SANDBOTHE, Mike / ZIMMERLI, Walther Ch. (Hrsg.) (1994): Zeit – Medien – Wahrnehmung. Darmstadt.
- SANDRINI, Peter (1993): Die Rolle des Übersetzers im mehrsprachigen Umfeld. Zum Berufsprofil des Übersetzers im multikulturellen Umfeld am Beispiel Südtirols. – In: Lebende Sprachen 2/1993, 54–56.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1931/1967): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Unter Mitwirkung von Albert Riedlinger übersetzt von Herman Lommel. 2. Aufl. mit neuem Register und einem Nachwort von Peter v. Polenz. Berlin: 1967.
- SAUTHOFF, Daniel / WENDT, Gilmar / WILLBERG, Hans Peter (1997): Schriften erkennen – Eine Typologie der Satzschriften für Studenten, Grafiker, Setzer, Kunsterzieher und alle PC-User. 6. Aufl. Mainz.
- SCHENKEL, Wolfgang (1983): Wozu die Ägypter eine Schrift brauchten. – In: ASSMANN/HARDMEIER (Hrsg.) (1983), 45–63.
- SCHMID, Annemarie (1986): Übersetzerausbildung und Übersetzeralltag. – In: SNELL-HORNBY (Hrsg.) (1986), 376–390.
- SCHMIDT, Heide (1989): Übersetzungsdidaktik und Interferenz. – In: Heide SCHMIDT (Hrsg.): Interferenz in der Translation. Leipzig: 1989 (= Übersetzungswissenschaftliche Beiträge 12), 29–38.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1973): Texttheorie. München, (= UTB 202)
- SCHMITT, Günter (1990): Schriftsetzer – Typograf. Ein Beruf im Wandel der Zeit. Aarau, Stuttgart.
- SCHMITT, Peter A. (1989): Kultur-Spezifität von Technik-Texten: Ein translatorisches und terminographisches Problem. – In: VERMEER (Hrsg.) (1989b), 49–87.
- SCHMITT, Peter A. (1996): Computereinsatz in der Translation. – In: LAUER et. al. (Hrsg.) (1996), 187–195.
- SCHMITT, Peter A. (1999a): Translation und Technik. Tübingen: Stauffenburg-Verlag (= Studien zur Translation, Bd. 6).
- SCHMITT, Peter A. (1999b): Defekte im Ausgangstext. – In: SNELL-HORNBY et. al. (Hrsg.) (1999), 147–151.
- SCHMITT, Peter A. (1999c): Qualitätsmanagement. – In: SNELL-HORNBY et. al. (Hrsg.) (1999), 394–399.
- SCHMITZ, Klaus-Dirk (1990): Einsatz neuer Technologien in der Übersetzerausbildung. – In: ARNTZ / THOME (Hrsg.) (1990), 289–298.
- SCHNEIDER, Peter (1994): Reden wir morgen in Sprechblasen? – Anmerkungen zur Sprach- und Lesekultur im Medienzeitalter. – In: HOFFMANN (Hrsg.) (1994), 222–230.
- SCHNEIDER, Wolf (1992): Verändert der Computer die Sprache? – In: NZZ-Folio, Januar 1992, 62.
- SCHOPP, Jürgen (1993): Der Übersetzer als ‘Typograph’ – Von der druckreifen Übersetzung zum druckfertigen Translat. – In: TextconText, Vol. 8 (1993), 237–257.
- SCHOPP, Jürgen (1994a): Typographie als Translationsproblem. – In: SNELL-HORNBY / PÖCHHACKER / KAINDL (Eds.) (1994), 349–360.
- SCHOPP, Jürgen (1995a): Typographie und Layout im Übersetzungsprozeß. – In: Riitta OITTINEN & Jukka-Pekka VARONEN (ed.): Aspectus varii translationis, Tampere 1995 (= studia translologica ser. B vol. 1), 59–78.

- SCHOPP, Jürgen (1995b): Veredlungsstufe und Kompetenzbereich: Entwurf zu einer Produkttypologie der Übersetzung. – In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XV. Vöyri 11.–12. 2. 1995. Vaasa (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielten tutkijaryhmän julkaisut N:o 20), 217–228.
- SCHOPP, Jürgen (1996a): The Typographic Competence of the Translator – Visual Text Design and Desktop Publishing. – In: XIV World Congress of the Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) February 1996, Melbourne, Australia, Proceedings Volume 1, 189–195.
- SCHOPP, Jürgen (1996b): Wozu brauchen ÜbersetzerInnen eine typographische Kompetenz? – In: Riitta OITTINEN / Outi PALOPOSKI / Jürgen SCHOPP (eds.): Aspectus varii translationis II, studia translologica ser. B, vol. 2. Tampere: 1996, 83–106.
- SCHOPP, Jürgen (1999): Typographie und Layout. – In: SNELL-HORNBY et. al. (Hrsg.) (1999), 199–204.
- SCHOPP, Jürgen (2000): Die vergessenen ÜbersetzerInnen. – TCT-Disputation zu Ingrid Faber (1998) ausgleichen oder kerning – Typografie im Desktop Publishing: Experten- und Laienwortschatz. Frankfurt am Main etc. – In: TextconText, Vol. 14 = Neue Folge 4 (2000), 131–147.
- SCHOPP, Jürgen (2001): Kuinka paljon typografiaa kääntäjä tavitsee? – Teoksessa: Riitta Oittinen / Pirjo Mäkinen (toim.): Alussa oli käännös. Tampere: 2001, 253–274.
- SCHOPP, Jürgen (2002a): Typographische Schrift als Mittel nationaler Identifikation – In: Valami más – Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums „Zeichenhafte Aspekte der Veränderung“ (25.–28.11.1998 Berlin, Frankfurt/Oder, Slubice). Hrsg. v. Eckhard Höfner, Hartmut Schröder u. Roland Wittmann. Frankfurt a. M.: 2002 (= Nord-europäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften, Bd. 22), 95–126.
- SCHOPP, Jürgen (2002b): Typography and Layout as a Translation Problem. – In: Translation: New Ideas for a New Century. Proceedings of the XVI FIT World Congress Vancouver, B.C., Canada 7 – 10 August, 2002, 271–276.
- SCHOPP, Jürgen (2002c): Übersetzungsübung und Übersetzungsauftrag. – In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XXII. Vaasa 9.–10. 2. 2002. Vaasa (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielten tutkijaryhmän julkaisut N:o 29), 344–358.
- SCHOPP, Jürgen (2003): Von Jungfern, Hochzeiten und Hurenkindern – Empirische Beobachtungen zum Einfluß der Laien auf die Fachsprache der Typografie. – In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XXIII. Vaasa 8.-9. 2. 2003. Vaasa: 2003 (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielten tutkijaryhmän julkaisut N:o 30), 304–318.
- SCHOPP, Jürgen (2004a): Translatorisches Qualitätsnetzwerk. – Umfrageergebnisse Netzwerk. In: Infoblatt 1/2002 (Mitgliederblatt des ADÜ Nord), 9–11.
- SCHOPP, Jürgen F. (2004b): Wieviel Typografie braucht die Translatorin? – In: FLEISCHMANN / SCHMITT / WOTJAK (Hrsg.) (2004), 691–703.
- SCHOPP, Jürgen / HIETANEN, Kaarina (1999): Übersetzen – Fremdsprachentraining oder Berufsausbildung? Plädoyer für eine autonome Übersetzer- und Dolmetscherausbildung. – In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XVIII. Vaasa 14.–15. 2. 1998. Vaasa (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielten tutkijaryhmän julkaisut N:o 24), 120–131.
- SCHORSCH, Alexander (2001): Crossmedia – nach Gutenberg die zweite Revolution in der Druckgeschichte. – In: Gutenberg-Jahrbuch 2001. Im Auftrag der Gutenberg-Gesellschaft herausgegeben von Stephan Füssel. Mainz. 254–260.
- SCHÖTT, Kristina / MELIN, Lars / STRAND, Hans / MOBERG, Bodil (1998): Studentens skrivhandbok. Stockholm.
- SCHREIBER, Klaus (1984): Einstellungswandel des Rezipienten in seiner Bedeutung für die Wahrnehmung komplexer visuell-verbaler Zeichen. Untersuchungen am Beispiel gezielter Massenkommunikation. – In: OEHLER (Hrsg.) (1984), 735–742.
- SCHRÖDER, Hartmut (1993): Semiotische Aspekte multimedialer Texte. – In: SCHRÖDER (Hrsg.) (1993), 189–213.
- SCHRÖDER, Hartmut (Hrsg.) (1993): Fachtextpragmatik. Tübingen (= Forum für Fachsprachenforschung, Band 19) – Thematische Einleitung. Von der Fachtextlinguistik zur Fachtextpragmatik, IX–XIII.

- SCHÜLLER, Birgit (2000): Übersetzen – Ein Handwerk hat sich zur Dienstleistung gemausert. – In: MDÜ 6/2000, 5–7.
- SCHÜLLER, Birgit (2003): Schaltzentrale zwischen Kunde und Übersetzern. Projektmanagement in der Softwarelokalisierung. – In: TransRelations, Mitgliedszeitschrift des BDÜ-Landesverband Bremen-Niedersachsen e.V. Heft 3, Dezember 2003, 3–5.
- SCHULER, Günter (2003): bodytypes. Kompendium der Satzschriften: Serif, Sans Serif und Slab Serif. Kilchberg (Schweiz).
- SCHUMANN, Otto (1992): Das wissenschaftliche Manuskript. – In: Otto Schumann (Hrsg.): Grundlagen und Technik der Schreibkunst, Bd. II. Augsburg: 1992, 683–711.
- SIEMONEIT, Manfred (1989): Typographisches Gestalten. Eine Einführung in die typographische Praxis. Frankfurt a. M.
- SIEMONEIT, Manfred / ZEITVOGEL, Wolfgang (1992): Satzherstellung – vom Bleisatz zum Computer Publishing. 3., völlig überarbeitete und aktualisierte Auflage. Frankfurt a. M.
- SKOG-SÖDERSVED, Mariann (1993): Semikolon, Doppelpunkt und Anführungszeichen im Wirtschaftsteil von Tageszeitungen. Kontrastive Analyse Deutsch–Finnisch–Schwedisch. – In: Hartmut SCHRÖDER (Hrsg.) (1993), 115–128.
- SKTL (2004): Asiatekstinkääntäjän työ. Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto ry. <http://www.sktl.net/kotisivu/Asiadu.htm> [7.1.2004].
- SKYUM-NIELSEN, Peder / JAKOBSEN, Arnt Lykke (1992): En oversættelsesmodel. – In: Arnt Lykke JAKOBSEN (ed.) (1992): Oversættelse af fagsproglige tekster. Indlæg fra Sandbjergkonferencen den 21.-22. november 1991. København (= ARK 65), 35–41.
- SNELL-HORNBY, Mary (1986): Übersetzen, Sprache, Kultur. – In: SNELL-HORNBY (Hrsg.) (1986), 9–29.
- SNELL-HORNBY, Mary (1988/1995): Translation studies – An integrated approach. Revised Edition. Amsterdam, Philadelphia.
- SNELL-HORNBY, Mary (1990): „Difficile est ...“: Philologisches Übersetzen und Berufsübersetzer. – In: ARNTZ / THOME (Hrsg.) (1990), 171–183.
- SNELL-HORNBY, Mary (1993): Der Text als Partitur: Möglichkeiten und Grenzen der multimedialen Übersetzung. – In: HOLZ-MÄNTTÄRI / NORD (Hrsg.) (1993), 335–350.
- SNELL-HORNBY, Mary (1996): Translation and Text – Ausgewählte Vorträge. Hrsg. von Mira KADRIC & Klaus KAINDL. Wien (= WUV Studienbücher Geisteswissenschaften Bd. 2)
- SNELL-HORNBY, Mary (2001): Scenes, frames, Skopos: Sinn und Leistung des ganzheitlichen Ansatzes in der Translation. – In: TextconText, Vol. 15 = Neue Folge 5 (2001), 151–163.
- SNELL-HORNBY, Mary (Hrsg.) (1986): Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. – Tübingen (= Uni-Taschenbücher; 1415).
- SNELL-HORNBY, Mary / JETTMAROVÁ, Zuzana / KAINDL, Klaus (Eds.) (1997): Translation as intercultural Communication. Selected papers from the EST Congress – Prague 1995. Amsterdam, Philadelphia.
- SNELL-HORNBY, Mary / HÖNIG, Hans G. / KUSSMAUL, Paul / SCHMITT, Peter A. (Hrsg.) (1999): Handbuch Translation. 2., verb. Aufl. Tübingen, (= Stauffenburg-Handbücher).
- SOBOTKA, Eveline (2000): Translationsaufträge aus Kundensicht. – In: KADRIC / KAINDL / PÖCHHACKER (Hrsg.) (2000), 353–362.
- SOMMER, Martin (1998): Typografische Grundlagen. Bd. 1 der Lehrmittelausgaben *Satztechnik und Typografie*, hrsg. von der Gewerkschaft Druck und Papier. 2., überarbeitete Aufl. Bern.
- SOUSA, José (2000): → MARTÍNEZ DE SOUSA (2000).
- SPIEKERMANN, Erik (1986): Ursache & Wirkung: ein typografischer Roman. Berlin.
- SPIEKERMANN, Erik (1989): Studentenfutter oder: Was ich schon immer über Schrift & Typografie wissen wollte, mich aber nie zu fragen traute. Nürnberg.
- SPIEKERMANN, Erik (1993): Typen, die das Leben einfacher machen. – In: Desktop Dialog 9/1993, 62.
- Sprachbrücken (2001): Übersetzungen in der Unternehmenskommunikation und Geschäftsabwicklung. Eine Publikation der Berufsgruppe der Übersetzungsbüros in der Landesinnung Druck & Übersetzungsbüros der Wirtschaftskammer. Text: Michael Schmid. Wien: 24.9.2001.

- STAUDINGER, Klaus-Peter (1997): Villa Kunterbunt!?. Layout-Workshop »Corporate Design«, Teil II, Signalwirkung: Wahl und Einsatz der Hausfarbe(n). – In: Desktop Dialog 12/1997, 20–23.
- STAUDINGER, Klaus-Peter (1998): Zeit-Zeichen. Layout-Workshop »Corporate Design«, Teil III, Form & Inhalt: Von der richtigen Schriftwahl zur Haus-Schrift. – In: Desktop Dialog 1/1998, 24–26.
- STIEBNER, Erhardt D. et. al. (Hrsg.) (1976): Bruckmann's Handbuch der Drucktechnik. München.
- STIEBNER, Erhardt D. / LEONHARD, Walter (1985): Bruckmann's Handbuch der Schrift. Unter Mitarbeit v. Johannes Determann, Philipp Luidl, Alfons Huber. 3., durchges. Aufl. München.
- STIEBNER, Erhardt D. / URBAN, Dieter (1983): Initialen + Bildbuchstaben. [Hrsg. in Zusammenarbeit mit Novum Gebrauchsgraphik, internat. Monatszeitschrift für Kommunikationsdesign.] München.
- STIELS, Rebecca (1999): Die Kunst des (Über)Setzens. Warum sich Übersetzen und Technische Redaktion sinnvoll ergänzen – Ein Erfahrungsbericht. – In: MDÜ 5–6/1999, 41–42.
- STÖCKL, Hartmut (2004): Typographie: Gewand und Körper des Textes – Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung. – In: Zeitschrift für Angewandte Linguistik, Heft 41, Sept. 2004, 5–48.
- STOLL, Karl-Heinz (2000): Zukunftsperspektiven der Translation. – In: Lebende Sprachen 2/2000, 49–59.
- STOLZ, Michael (2003): Der Codex Sangallensis 857 – Konturen einer bedeutenden mittelhochdeutschen Epenhandschrift. – In: Sankt Galler Nibelungenhandschrift (Cod. Sang. 857). Hrsg.: Stiftsbibliothek St. Gallen u. Basler Parzival-Projekt. St. Gallen, Basel: 2003, (= Codices Electronici Sangallenses 1), 7–58.
- STOLZE, Rade Gundis (1993): Mitteilen und Erklären. – Kompensatorische Übersetzungsstrategien bei Verständnisbarrieren. – In: HOLZ-MÄNTTÄRI / NORD (Hrsg.) (1993), 261–274.
- STOLZE, Rade Gundis (1997a): Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 2., vollst. überarb. u. erw. Aufl. Tübingen.
- STOLZE, Rade Gundis (1997b): Bewertungskriterien für Übersetzungen – Praxis, Didaktik, Qualitätsmanagement. – In: Eberhard FLEISCHMANN / Wladimir KUTZ / Peter A. SCHMITT (Hrsg.): Translationsdidaktik – Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Tübingen, 1997, 593–602.
- STOLZE, Rade Gundis (1998): DIN 2345 „Übersetzungsaufträge“ erschienen – Die Auswirkungen einer Norm auf den europäischen Übersetzungsmarkt. – In: MDÜ 3/1998, 2–4.
- STOLZE, Rade Gundis (1999): Die Fachübersetzung. Eine Einführung. Tübingen.
- STOLZE, Rade Gundis (2002): Der Übersetzerische Umgang mit Fachtexten. – In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XXII. Vaasa 9.–10. 2. 2002. Vaasa (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammatikielten tutkijaryhmän julkaisut N:o 29), 9–30.
- STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.) (1973): Das Problem des Übersetzens. 2. Aufl. Darmstadt (= Wege der Forschung VIII).
- STÖTZNER, Andreas (2004): Die Andron – Erweiterte typographische Möglichkeiten in einer neuen Satzschrift. – In: Gutenberg-Jahrbuch 2004. Im Auftrag der Gutenberg-Gesellschaft hrsg. von Stephan Füssel. Mainz, 11–25.
- STOLZ, Birgit (1994): Simultankapazität und Übungseffekt. – In: SNELL-HORNBY / PÖCHHACKER / KAINDL (Eds.) (1994), 209–218.
- [Studienführer 1996]: Yliopisto-opinnot 1996–1997. Tietoja yliopisto-opintoja suunnitteleville. Helsinki, 1996.
- SULLIVAN, Patricia (1988): Writers as Total Desktop Publishers: Developing a Conceptual Approach to Training. – In: Edward BARRETT (ed.) (1988): Text, ConText, and HyperText – Writing with and for the Computer. Cambridge (Mass.), London, 265–278.
- SÜSS, Harald (1991): Deutsche Schreibschrift lesen und schreiben lernen. Lehrbuch. Augsburg.
- SWANN, Alan (1987): Basic Design and Layout. Oxford.
- SWANN, Cal (1991): Language and Typography. London.

- T**EIGELER, Peter (1982): Verständlich sprechen, schreiben, informieren. Bad Honnef.
- TESCHNER, Helmut (1995): Fachwörterbuch für visuelle Kommunikation und Drucktechnik. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Thun.
- Textverarbeitung (2000). – In: DUDEN (2000), 89–104.
- THOMÄ, Dieter (1994): Zeit, Erzählung, Neue Medien – Philosophische Aspekte eines Streits der Medien um das Leben. – In: SANDBOTHE / ZIMMERLI (Hrsg.) (1994), 89–110.
- TIITTULA, Liisa (1992): Puhuva kieli. Suullisen viestinnän erityispiirteitä. [Helsinki].
- TIITTULA, Liisa (1993): Kulttuurit kohtaavat. Suomalais-saksalaiset kulttuurierot talouselämän näkökulmasta. Helsinki, (= Helsingin kaupparkeakoulun julkaisu D-190).
- TIITTULA, Liisa (1995c): Stile in interkulturellen Begegnungen. – In: Gerhard STICKEL (Hrsg.): Stilfragen. Berlin / New York: 1995, 198–224.
- TIITTULA, Liisa (1995d): Kulturen treffen aufeinander. Was finnische und deutsche Geschäftsleute über die Gespräche berichten, die sie miteinander führen. – In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 21, 293–310.
- TIITTULA, Liisa (1997): Kontrastive Diskursforschung. – In: Jarmo KORHONEN / Georg GIMPL (Hrsg.): Kontrastiv. – Der Ginkgo-Baum, Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa, 15. Folge. Helsinki: 1997, 153–166.
- Transforum (2001): Koordinierung von Praxis und Lehre des Dolmetschens und Übersetzens. (18.1.2001) <http://www.transforum.de/> [16.3.2001].
- TSCHICHOLD, Jan (1928/1987): Die neue Typographie: ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende. Berlin.
- TSCHICHOLD, Jan (1952/1965): Meisterbuch der Schrift. Ein Lehrbuch mit vorbildlichen Schriften aus Vergangenheit und Gegenwart für Schriftsteller, Graphiker, Bildhauer, Graveure, Lithographen, Verlagshersteller, Buchdrucker, Architekten und Kunstschulen. 2. neubearbeitete Auflage. Ravensburg.
- TURNBULL, Arthur T. / BAIRD, Russell N. (³1975): The Graphics of Communication. Typography – Layout – Design. New York u. a. [1. Aufl. 1964]
- TURTSCHI, Ralf (1996a): Screendesign beginnt im Kopf. – In: Desktop Dialog 7/1996, 26–29.
- TURTSCHI, Ralf (1996b): Texte auf dem Bildschirm lesen. – In: Desktop Dialog 11/1996, 27–29.
- TURTSCHI, Ralf (1997): Typografische Sensibilitäten. – In: Desktop Dialog 6/1997, 22–23.
- TURTSCHI, Ralf (1998a): Mediendesign. [Teufen/Schweiz].
- TURTSCHI, Ralf (1998b): Die Mär von der Lesbarkeit. – In: Desktop Dialog 5/1998, 28–30.
- TURTSCHI, Ralf (1999a): Ausweg aus der Mitte. – In: Desktop Dialog 3/1999, 93–96.
- TURTSCHI, Ralf (1999b): Ligaturen für Experten. – In: Desktop Dialog 8/1999, 26–28.
- TURTSCHI, Ralf (1999c): Kommunikationsdesign – Ernst im Spiel. – 4. Ugra-Fachtagung Multimedia und Internet, 26.10.1999. <http://www.agenturtschi.ch/fachartikel/index.php> [16.12.2003].
- TURTSCHI, Ralf (2000): Schriftkennner – Schriftkänner. – In: Macintosh März/April 2000, 8–10.
- TWAIN, Mark (1971): Ein Yankee aus Connecticut an König Artus' Hof. Deutsch von Lore Krüger. Frankfurt am Main und Hamburg, 1971 (Fischer Bücherei 1087).
- TWAIN, Mark (1976a): The Unabridged Mark Twain. Edited by Lawrence Teacher. Philadelphia.
- TWAIN, Mark (1976b): A Connecticut Yankee at King Arthur's Court. Penguin Books. (Reprinted 1976).
- TWAIN, Mark (1979): A Connecticut Yankee in King Arthur's Court. Edited by Bernard L. Stein. Berkeley, (= The Mark Twain Library).
- TWAIN, Mark (1985): Ein Yankee am Hofe des Königs Artus. Deutsch von Maja Ueberle. Mit Illustrationen der Erstausgabe von Daniel C. Beard. Frankfurt am Main, (= Mark Twain Gesammelte Werke Bd. 8 – insel taschenbuch 838).
- TWAIN, Mark (1986): Jenkki kuningas Arthurin hovissa. Suomentanut Kaarina Jaatinen. Hämeenlinna.

- TWYMAN, Michael (1982): The graphic presentation of language. – In: *Information design journal* 3/1, 1982, 2–22.
- TYNJÄLÄ, Päivi (2002): Learning and the Development of Expertise in the Information Society. – In: *Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI-symposiumi XXII. Vaasa 9.–10. 2. 2002. Vaasa (= Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielten tutkijaryhmän julkaisut N:o 29)*, 31–47.
- U**EDING, Gert (1996): *Rhetorik des Schreibens – Eine Einführung*. 4. Auflage. Weinheim.
- ULLENBOOM, Ernst-Herbert (1991): Der neue Setzer. – In: *Desktop Dialog* 9/1991, 50–51.
- ULRICH, Miorita (1988): Die realen Bedingungen der Übersetzung: Barchudarow und Coseriu. – In: Gert JÄGER / Albrecht NEUBERT (Hrsg.): *Semantik, Kognition und Äquivalenz*. Leipzig: 1988, (= *Übersetzungswissenschaftliche Beiträge* 11), 147–158.
- URBAN, Dieter (1989): *Text-Design. Textgestaltung für die sprachliche und bildliche Kommunikation*. München.
- V**ACHEK, Josef (1939): Zum Problem der geschriebenen Sprache. – In: Josef VACHEK: *Selected Writings in English and General Linguistics*. Prague, The Hague, Paris: 1976, 112–133.
- VACHEK, Josef (1948): Written Language and Printed Language. – In: *Recueil linguistique de Bratislava* 1/1948, 67–75.
- VEHKAKOSKI, Vellamo (1997): ”Muilla kielillä voi sanoa suomea tyylikkäämmin ei-mitään”. [Interview mit Jyrki Lappi-Seppälä vom Übersetzungsdienst der EU-Kommission] – In: *Helsingin Sanomat* vom 14.6.1997.
- VELTEN, Wolfram (2003): Zusammenschluss mit Übersetzerkollegen – doch wie mach ich’s nur? – In: *TransRelations, Mitgliedszeitschrift des BDÜ-Landesverband Bremen-Niedersachsen e.V.*, Heft 2, August 2003, 12–13.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London, New York.
- VERMEER, Hans J. (1972): *Allgemeine Sprachwissenschaft. Eine Einführung*. Freiburg.
- VERMEER, Hans J. (1978): Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. – In: *Lebende Sprachen*, 23, 1978, 99–102.
- VERMEER, Hans J. (1982): Translation als Informationsangebot. – In: *Lebende Sprachen*, 27, 97–101.
- VERMEER, Hans J. (1986): Übersetzen als kultureller Transfer. – In: SNELL-HORNBY (Hrg.) (1986), 30–53.
- VERMEER, Hans J. (1988): Handlungstheorie und Translation. – In: *TextconText* 2, Vol. 3 (1988), 119–140.
- VERMEER, Hans J. (1989a): *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg. (= *th – translatorisches handeln*, Bd. 2)
- VERMEER, Hans J. (1992): *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Frankfurt a. M., (= *thw – translatorisches handeln wissenschaft*, Bd. 6.1)
- VERMEER, Hans J. (1996): Die Welt, in der wir übersetzen. Drei translologische Überlegungen zu Realität, Vergleich und Prozeß. Heidelberg, (= *Reihe Wissenschaft* Bd. 2).
- VERMEER, Hans J. (Hrsg.) (1989b): *Kulturspezifik des translatorischen Handelns. Vorträge anlässlich der GAL-Tagung 1989*. Heidelberg, (= *th – translatorisches handeln*, Bd. 3)
- Verordnung (1993a) über die Berufsausbildung zum Schriftsetzer/zur Schriftsetzerin vom 21. April 1993 nebst Rahmenlehrplan. Bielefeld.
- Verordnung (1993b) über die Berufsausbildung zum Schriftsetzer (Typograf)/zur Schriftsetzerin (Typografin) vom 21. April 1993, mit Erläuterungen des Bundesverbandes Druck, gestaltet nach dem Bundesgesetzblatt Teil I, S. 496–502, vom 28. April 1993. Wiesbaden.
- Verordnung (1995) über das Berufsbild und über die Prüfungsanforderungen im praktischen und im fachtheoretischen Teil der Meisterprüfung für das Schriftsetzer-(Buchdrucker-)Handwerk (Schriftsetzmeisterverordnung – SchriSemStrV) – In: *Bundesgesetzblatt 1995, Teil I, Seite 799*. Hier zitiert nach:
<http://rw22big3.jura.uni-sb.de/BGBl/TEIL1/1995/19950799.1.HTML>, [28.3.2001].

- Verordnung (1998) über die Berufsausbildung Mediengestalter für Digital- und Printmedien / Mediengestalterin für Digital- und Printmedien vom 4. Mai 1998, nebst Rahmenlehrplan. Bielefeld.
- VIEHWEGER, Dieter (1988): Prinzipien einer prozeduralen Fachtextlinguistik. – In: Der Ginkobaum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. Hrsg. von den Deutschlektoraten bei den DDR-Kulturzentren in Helsinki und Stockholm. Siebente Folge. 1988, 17–21.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires (1997): Eine postmoderne Übersetzungstheorie. – In: WOLF (Hrsg.) (1997), 103–116.
- VIRUSMÄKI, Paavo (Hrsg.) (1960): Graafinen tietokirja. Helsinki, Porvoo: Werner Söderström.
- W**ALKER, Sue (2001): *Typography & Language in Everyday Life: Prescriptions and Practices*. Harlow etc.
- WEDER, Hans (1996): Religion und Nationalismus in Russland. – In: *unijournal – Die Zeitung der Universität Zürich*, N. 5/96.
<http://www.unizh.ch/upd/journal/5-96/russland.html> [29. 10. 1998].
- WEHDE, Susanne (2000): *Typographische Kultur – Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 69).
- WEICHERT, Joachim (1991): Druckschriften. (Hrsg. in Zusammenarbeit mit Novum Gebrauchsgraphik, internationale Monatszeitschrift für Kommunikationsdesign). München (= Novum Praxis).
- WEIDENMANN, Bernd (1995): Multicodierung und Multimodalität im Lernprozess. – In: Ludwig J. ISSING / Paul KLIMSMA (Hrsg.): *Information und Lernen mit Multimedia*. Weinheim: 1995, 45–62.
- WEINRICH, Harald (1993): *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Unter Mitarbeit von Maria Thurmair, Eva Breindl, Eva-Maria Willkop. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich.
- WENDT, Dirk (1992): Lesbarkeit von Druckschriften. – In: Peter KAROW (1992), Kap. 12, 271–306.
- WEYERS, Christian (1992): Zur Entwicklung der Anführungszeichen in gedruckten Texten. – In: *Zeitschrift für Semiotik* Bd. 14 (1992), 17–28.
- WICHTER, Sigurd (1994): *Experten- und Laienwortschätze – Umriss einer Lexikologie der Verticalität*. Tübingen: Niemeyer. (= Reihe Germanistische Linguistik 144, Kollegbuch)
- WIERLACHER, Alois (Hrsg.) (1987): *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Akten des I. Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*. München: 1987 (= Publikationen der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, Bd. 3).
- WIESE, Richard (1989): Psycholinguistik der Sprachproduktion. – In: ANTOS / KRINGS (Hrsg.) (1989), 197–219.
- WILLBERG, Hans Peter (2000): *Schrift und Typographie im 20. Jahrhundert*. – In: *Gutenberg-Jahrbuch 2000*, im Auftrag der Gutenberg-Gesellschaft herausgegeben von Stephan Füssel. Mainz, 257–287.
- WILLBERG, Hans Peter (2001): *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe im Umgang mit Schriften, was passt – was wirkt – was stört*. Mainz.
- WILLBERG, Hans Peter / FORSSMAN, Friedrich (1997): *Lesetypographie*. Mainz.
- WILSS, Wolfram (1977): *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart.
- WILSS, Wolfram (1989): Was ist fertigkeitorientiertes Übersetzen? – In: *Lebende Sprachen* 3/1989, 105–113.
- WILSS, Wolfram (1992): *Übersetzungsfertigkeit. Annäherungen an einen komplexen übersetzungspraktischen Begriff*. Tübingen.
- WILSS, Wolfram (1993): *Projekt übersetzungsdidaktische Grundlagenforschung*. – In: *Lebende Sprachen* 2/1993, 53–54.
- WITTE, Heidrun (1987): Die Kulturkompetenz des Translators – Theoretisch-abstrakter Begriff oder realisierbares Konzept? – In: *TextconText* Vol. 2 (1987), 109–136.
- WITTE, Heidrun (1989): Zur didaktischen Vermittlung translatorischer Kultur- und Sprachkompetenz – Ein kontrastives Modell – In: *TextconText* Vol. 4 (1989), 205–231.

- WITTE, Heidrun (2000): Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung. Tübingen (= Studien zur Translation, Bd. 9).
- WOLF, Michaela (Hrsg.): Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von „Original“ und Übersetzung. Mit einem Vorwort von Hans. J. Vermeer. Tübingen: 1997 (= Studien zur Translation, Bd. 3).
- WOLFF, Thomas A. (1991): Das Gespenst der Freiheit – Eine Debatte unter Typografen und Grafik-Designern. – In: Frankfurter Rundschau Nr. 200/1991, 24.
- WUSSLER, Annette (1999): Anforderungsprofile für Übersetzer und Dolmetscher. – In: Text-conText Beihefte 6, 9–12.
- WÜSTER, Eugen (1985): Einführung in die Allgemeine Terminologielehre und Terminologische Lexikographie. 2. Aufl. Kopenhagen.
- X**ING, Runchuan (1989): Erfindung und Entwicklung der Druckkunst und ihre Verbreitung im Ausland. – In: Wissenschaft und Technik im alten China. Herausgegeben vom Institut für Geschichte der Naturwissenschaften der Chinesischen Akademie der Wissenschaften. Basel, Boston, Berlin, 1989, 355–363.
- Z**ANDERSONE, Laura (2004): Problem of Transfer of Personal Names Used in EU Legislation. Diploma paper. University of Latvia. Riga.
- ZAPF, Hermann (2000): Vom Stempelschnitt zur Digitalisierung von Schriftzeichen. Die technischen Veränderungen der Schriftherstellung. – In: Gutenberg-Jahrbuch 2000, im Auftrag der Gutenberg-Gesellschaft herausgegeben von Stephan Füssel. Mainz, 302–316.
- ZEC, Peter (1988): Informationsdesign – Die organisierte Kommunikation. Zürich, Osnabrück. (= Texte + Thesen; Bd. 210)
- ZIEGLER, Jürgen (1992): Zitieren als interkulturelle Praxis: Lateinische Schrift in japanischen Texten. – In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 14, Heft 3, 235–246.
- ZINTEL, Theo (1991): Das Berufsbild des Desktop-Publishers. – In: Desktop Dialog 9/1991, 47–49.
- ZOLLES, [Helmut] / FERNER, [Fritz-Karl] / MÜLLER, [Robert] (1981): Marketingpraxis für den Fremdenverkehr. Wien.
- ZUFFO, Dario (1990): Die Grundlagen der visuellen Gestaltung. [Hegnau].
- ZYDATISS, Wolfgang (1980): A Contrastive Analysis of a German Instructive Text and its English Translation. – In: Lebende Sprachen 3/1980, 105–110.
- ZYDATISS, Wolfgang (1983): Text Typologies and Translation – In: The Incorporated Linguist, Vol. 22, No. 4, 212–221.

Untersuchungsmaterial

1. Reiseprospekt-Korpus

Abkürzungen:

- Hf., hf. = Hochformat
- Qf., qf. = Querformat
- M. g. B. = Mehrfarbige, geheftete Broschüre

1.1 RFD-Material

- RFD-01 *Die finnische Seenstraße – Reichsstraße 23, Querverbindung durch Finnland.* Mehrfarb. Faltblatt, Ausgangsquerformat 60x42 cm, ein Querfals, 5 Längsfalze, Endhochformat 10x21 cm, 1981. Identisches AT-Layout.
- RFD-02 *Hämeenlinna – Finland/Finnland.* M. g. B., Format 20x20 cm, 8 S., zweisprachig (en, de), 1982. Vermutlich identisches AT-Layout.
- RFD-03 *Nordkarelien, Finnland.* M. g. B., Hf. DIN-A4, 32 S., 1983. Ident. AT-Layout.
- RFD-04 *Pori, Finnland.* Mehrfarbiges Faltblatt, quadratisches Ausgangsformat 60x63 cm, doppelter Zickzackfals, quadratisches Endformat 20x21 cm, 1983. Vermutlich ident. AT-Layout.
- RFD-05 *Savonlinna [und Nachbargemeinden].* M. g. B., Format 20x21 cm, 12 S., 1983. Vermutlich identisches AT-Layout.
- RFD-06 *Ähtäri, Finland/Finnland.* Mehrfarbige Broschüre, Format 20x21 cm, Klebeheftung, 8 S., zweisprachig (de, en), 1984. Identisches AT-Layout.
- RFD-07 *Mikkeli, Finland.* M. g. B., Format 21x20,5 cm, 16 S., sechssprachig (fi, sv, de, en, fr, ru), zusätzlich 4 einsprachige, einfarbige Seiten (de) zwischengeheftet, 1984.
- RFD-08 *Joensuu.* Mehrfarbiges Faltblatt, quadratisches Ausgangsformat 39,7x42 cm, 1 Querfals, 4 Längsfalze, Endhochformat 10x21 cm, 1984. Identisches AT-Layout.
- RFD-09 *Valkeakoski – Die Sommerstadt an der Silberlinie.* Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsquerformat 59x21 cm, Endformat 10x21 cm, quadratisches Zwischenformat mit Stadtpanorama 20x21 cm, [1984]. Identisches AT-Layout.
- RFD-10 *Gross-Österbotten, die Ferienwelt für Entdeckungslustige.* M. g. B., Hochformat DIN-A4, beschnitten auf 21x28 cm, 16 S., 1984. Identisches AT-Layout.
- RFD-11 *Seinäjoki.* M. g. B., Format 21x20 cm, 16 S., 1984. Vermutlich identisches AT-Layout.
- RFD-12 *Visulatti – Mikkeli, Finland.* M. g. B., Format 21x20,5 cm, 16 S., sechssprachig (fi, sv, de, en, fr, ru), 1984.
- RFD-13 *Westküste Finnland.* Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangshochformat 42x59,3 cm, quadratisches Endformat 21x19,8 cm, 1984. Vermutlich identisches AT-Layout.
- RFD-14 *Jakobstad – Pietarsaari.* M. g. B., Format 20x20 cm, 12 S., 1984. Vermutlich identisches AT-Layout.
- RFD-15 *Iloantisi – Lebendiges Karelien.* M. g. B., Format 21x19,7 cm, 12 S., 1986. Identisches AT-Layout.
- RFD-16 *Treffen wir uns in Lahti.* M. g. B., Format 21x20 cm, 12 S., zweisprachig (sv, de), 1985.
- RFD-17 *Espoo ist eine Reise wert.* M. g. B., Hochformat DIN-A4, 12 S., 1988.
- RFD-18 *Rauma – Aus dem Meer gestiegen.* Mehrfarbige, geheftete Broschüre, Format 20x20 cm, 12 S., 1988. Vermutlich identisches AT-Layout.
- RFD-19 *Finnland – das Erlebnis.* M. g. B., Hf. DIN-A4, 40 S., 1988.
- RFD-20 *Willkommen in der ältesten Stadt Finnlands, willkommen in Turku!* M. g. B., Format 20x20 cm, 20 S., Innenseiten zum seitlichen Ausklappen, 1990. Vermutlich ident. AT-Layout.
- RFD-21 *Tampere für Sie.* M. g. B., Hf. DIN-A4, 24 S., Umschlag hinten mit Stadtplan zum Ausklappen, 1991.
- RFD-22 *Kulturstadt Tampere: Düfte, Farben und Aromen.* M. g. B., Hf. DIN-A5, 32 S., 1992. Identisches AT-Layout.

- RFD-23 *blau-weiße ferien 1993*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 84 S., 1993. Teilweise ident. AT-Layout.
- RFD-24 *Der nächste Treffpunkt: Seen-Finnland*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., 1994. Ident. AT-Layout.
- RFD-25 *Sinfonie für offene Augen und dicke Sohlen. Eine Einführung in den Großraum Helsinki: Helsinki, Espoo, Vantaa*. Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsformat 61x56 cm, ein Querfalz, zweifacher Zickzackfalz, Endhochformat 20,4x28 cm, 1994. Identisches AT-Layout.
- RFD-26 *Ein Stück Finnland wie aus dem Bilderbuch: Hämeenlinna '94*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., 1994. Identisches AT-Layout.
- RFD-27 *Seinäjoki 95 [und Nachbargemeinden]*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 28 S., 1995. Vermutlich identisches AT-Layout.
- RFD-28 *Ranua natürlich*. M. g. B., Hf. DIN-A4, beschnitten auf 19x29,7 cm, 12 S., [1995].
- RFD-29 *Uusimaa 1995 – Die Helsinki Region*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 24 S., [1995].
- RFD-30 *Ilomantsi – Ihr Freund in Karelien*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., [1995]. Ident. AT-Layout.
- RFD-31 *Seinäjoki [und Nachbargemeinden]*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 24 S., dreisprachig (sv, en, de), [Mitte 90er Jahre].
- RFD-32 *Jämsä – eine Stadt in Mittelfinnland*. M. g. B., Hf. 12x21 cm, 12 S., [Mitte 90er Jahre].
- RFD-33 *Kuusamo – Das grüne Abenteuer*. Mehrfarbige Broschüre im Hochformat, DIN-A5, Klebeheftung, 116 S., [Anfang 90er Jahre]. Identisches AT-Layout.
- RFD-34 *Lapua – Romantik vom Lande*. M. g. B., Hf., DIN-A5, 12 S., [1995/96]. Ident. AT-Layout.
- RFD-35 *Pello, Tornionjoki – Tal am Polarkreis*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 24 S., 1996.
- RFD-36 *Rovaniemi – Urbanes Leben in unberührter Natur*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 24 Seiten, [1996]. Identisches AT-Layout.
- RFD-37 *Ost-Häme für Touristen 1996–1997*. Geheftete Broschüre im Hochformat, DIN-A4, 4 S. Umschlag mehrfarbig, 8 S. Inhalt zweifarbig, 1996. Teilweise identisches AT-Layout.
- RFD-38 *Mänttä*. M. g. B., Hf. 10x21 cm, 24 S., 1996. Identisches AT-Layout.
- RFD-39 *Kuru – Ruovesi – Virrat. Viele interessante Reiseziele im Seengebiet von Häme*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 12 S., zweisprachig (de + en), [1995/96]. Identisches AT-Layout.
- RFD-40 *Die Südküste Finnlands*. M. g. B., Qf. DIN-A4, 16 S., 1996.
- RFD-41 *Goldene Urlaubserlebnisse auf den Wasserwegen zwischen Hämeenlinna und Tampere*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., zweisprachig (en, de), 1998. Identisches AT-Layout.
- RFD-42 *Geschichten aus Imatra*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., 1997. Identisches AT-Layout.
- RFD-43 *Finnland Region Lahti 1998*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 28 S., 1997. Identisches AT-Layout.
- RFD-44 *Åland Inseln 98*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 64 S., [1998]. Identisches AT-Layout.
- RFD-45 *Nordische Wildmark im Herzen Finnlands*. M. g. B., Hf. DIN-A4, beschnitten auf 21x27 cm, 24 S., vorderer und hinterer Umschlag zum Ausklappen, 1997. Abgesehen vom Umschlag identisches AT-Layout.
- RFD-46 *Kouvola Region 1998*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S. hinterer Umschlag zum Ausklappen, 1997. Identisches AT-Layout.
- RFD-47 *Hanko – Finnlands Süden*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 8 S., 1997. Identisches AT-Layout.
- RFD-48 *Mikkeli und Landgemeinde Mikkeli 1998*. Mehrfarb. Faltblatt, Ausgangsqf. 42x80 cm, 1 Querfalz, 7-facher Wickelfalz, Endhochformat 10x21 cm, 1998. Ident. AT-Layout.
- RFD-49 *Seinänaapurit – Sammeln Sie hier die schönsten Sommerblumen*. Geheftete Broschüre im Zweifarbdruk (schwarz und rot), Qf. DIN-A5, 28 S., 1997. Größtenteils ident. AT-Layout.
- RFD-50 *Die Region Tampere Anno 97*. M. g. B., Hf. DIN-A5, 16 S., 1997. Teilw. ident. AT-Layout.
- RFD-51 *Sallan Poropuisto*. 4-seitiges, mehrfarbiges Faltblatt im Endhochformat DIN-A4, viersprachig, 1997.
- RFD-52 *Iisalmi-Gebiet 1998*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., 1998. Teilw. ident. AT-Layout.
- RFD-53 *Häme '98*. M. g. B., Hf. DIN-A4, beschnitten auf 21x27 cm, 48 S., 1998. Identisches AT-Layout.
- RFD-54 *Das Schärengebiet von Turku – Ein Erlebnis besonderer Art*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 24 S., 1997. Identisches AT-Layout.
- RFD-55 *Der beste Urlaub Ihres Lebens in Seen-Finnland – 1998*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 20 S., 1998. Identisches AT-Layout.
- RFD-56 *Kuopio – Sommer 1998*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 56 S., 1998. Identisches AT-Layout.
- RFD-57 *Willkommen in Helsinki*. M. g. B., Format 20x21 cm, 20 S., 1998. Ident. AT-Layout.
- RFD-58 *Lapland Erlebnis*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 40 S., 1998. Fast ident. AT-Layout.

- RFD-59 *Heinola*. Mehrfarbiges Faltblatt im Ausgangshochformat DIN-A2, Endhochformat DIN-A4 durch je einen Längs- und Querfals, 1998. Identisches AT-Layout.
- RFD-60 *In Kuhmo ist alles anders*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., 1998. Ident. AT-Layout.

1.2 RDD-Material

- RDD-01 *Wörth am Rhein – Pforte zur Pfalz*. Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsformat 21 x 80 cm, 7-facher Zickzackfals, Endhochformat 10 x 21 cm, 1981.
- RDD-02 *Ludwigsburg*. M. g. B., Format 21 x 20 cm, 20 S., 1982.
- RDD-03 *Kaufbeuren*. M. g. B., Hf. DIN-A4, beschnitten auf 21 x 27 cm, 12 S., Rückumschlag mit ausklappbarer Panoramakarte, 1983.
- RDD-04 *Hamburg*. Mehrfarbiges Faltblatt im Ausgangsquerformat 41,9 x 52,2 cm, 1 Querfals, 4-facher Zickzackfals, Endhochformat 10,5 x 21 cm, 1984.
- RDD-05 *Bodensee*. M. g. B., Format 20,5 x 20,5 cm, 16 S., [Mitte 80er Jahre].
- RDD-06 *Berlin*. M. g. B., Format 20 x 21 cm, 20 S., 1985.
- RDD-07 *Baden-Württembergs Städte entdecken und erleben*. M. g. B., Format 20 x 21 cm, 44 S., 1985.
- RDD-08 *Die 7 Schwaben – Stuttgart, Esslingen, Fellbach, Ludwigsburg, Reutlingen, Sindelfingen, Tübingen*. Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsquerformat 21 x 50 cm, Endhochformat durch 4-fachen Wickelfals 10,5 x 21 cm, [Mitte 80er Jahre].
- RDD-09 *Oberbayern – Eine Wohltat für Leib und Seele*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 28 S., [Mitte 80er Jahre].
- RDD-10 *Auf nach Bayern*. M. g. B., Hochformat DIN-A4, 44 S., 1986.
- RDD-11 *Nürnberg*. Geheftete Broschüre im Format 20 x 20 cm. 24 Bildseiten im Mehrfarbdruck, 8 dreisprachige Textseiten (schwarze Schrift auf getöntem Papier), 1986.
- RDD-12 *Das geruhsame Bayern entdecken – Ostbayern*. Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsquerformat DIN-A1, Endhochformat DIN-A4 durch 1 Querfals und 3-fachen Zickzackfals, 1987.
- RDD-13 *Nördlingen – Die herrliche alte Reichsstadt an der Romantischen Straße*. M. g. B., Format 21 x 21 cm, Umschlagseiten ausklappbar, [Ende der 80er Jahre?].
- RDD-14 *Faszination Kinzigtal, Schwarzwald*. M. g. B., Format 21 x 20 cm, 12 S., [Mitte 90er Jahre].
- RDD-15 *Ingolstadt*. M. g. B., Format 21 x 21 cm, 24 S., [1992/93].
- RDD-16 *Willkommen an der Donau – Ulm, Neu-Ulm*. Mehrfarbiges Faltblatt im Ausgangsquerformat 29,7 x 59 cm, 3-facher Zickzackfals, Endhochformat 14,8 x 29,7 cm, 1992.
- RDD-17 *Trier – Deutschlands älteste Stadt*. M. g. B., Format DIN-A4, 16 S., 1992.
- RDD-18 *„Vom unvermuteten Zauber einer altbayerischen Stadt“ – Ingolstadt*. M. g. B., Hf. 12 x 21 cm, 32 S., 1992.
- RDD-19 *Schwäbisch Gmünd – Die älteste Staufersstadt*. M. g. B., Hf. 10 x 21 cm, 24 S., 1992.
- RDD-20 *Auf den ersten Blick – Regensburg*. Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsquerformat 29,40 x 40 cm, Endhochformat durch einen Querfals und 3 Längsfalze 10 x 21 cm, 1993.
- RDD-21 *Romantisches Bamberg – Geschenk eines Jahrtausends*. M. g. B., Format 20 x 10 cm, 24 S., 1993.
- RDD-22 *Schauen, Staunen! – Regensburg*. Mehrfarbige Broschüre, Hf. DIN-A4, 16 S., Klebeheftung, 1993.
- RDD-23 *Mainz – Entdecken*. M. g. B., Format 21 x 20 cm, 24 S., [1993/94].
- RDD-24 *tourist information 94/95 Aachen*. Viersprachige, M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., 1994.
- RDD-25 *2000 Jahre Speyer*. Mehrfarbiges Faltblatt (weiße Schrift auf dunkelblauem Hintergrund) im Ausgangsqf. 21 x 63,6 cm, 5-facher Wickelfals, Endhf. 10,5 x 21 cm, [1994–96].
- RDD-26 *Bamberg – Weltkulturerbe*. Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsquerformat 21 x 84 cm, 3-facher Zickzackfals, Endformat 21 x 21 cm, [Mitte 90er Jahre].
- RDD-27 *Willkommen in Güstrow*. Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsquerformat 21 x 59,6 cm, Endhochformat durch 5-fachen Wickelfals 10 x 21 cm, [Mitte 90er-Jahre].
- RDD-28 *Greding. Liebenswert – im Herzen von Bayern*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 10 S., vorderer Umschlag als ausklappbare Doppelseite, [Mitte 90er Jahre].
- RDD-29 *Weinbaugebiet Hessische Bergstraße*. Mehrfarbiges Faltblatt, Ausgangsformat DIN-A2 quer, 1 Querfals, Endhochformat durch 5-fachen Zickzackfals 10 x 21 cm, [Mitte 90er Jahre].
- RDD-30 *Aschaffenburg – Grüß Gott*. Mehrfarbiges Faltblatt. Ausgangsformat 40 x 63 cm, 2 Quer- und 3 Längsfalze, Endhochformat 10 x 21 cm, [1995–97].
- RDD-31 *Reinsberg Informationen*. Geheftete Broschüre im Format 21 x 20 cm, 24, z. T. mehrfarbige Seiten sowie 4 Seiten (außen mehrfarbiger) Umschlag, 1996.

- RDD-32 *Ostbayerische Städte entdecken*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 20 S., 1996.
- RDD-33 *Hochtaunuskreis – Erlebnis & Erholung*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., 1996.
- RDD-34 *Flensburg special – highlight im Norden*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 20 S., [1996].
- RDD-35 *Cottbus hat's*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., 1996.
- RDD-36 *Bensheim – die lebendige Stadt an der Bergstraße*. M. g. B., Hf. DIN-A4, beschnitten auf 21x28 cm, 16 S., 1996.
- RDD-37 *Bühl – Zwischen Rhein, Reben und Schwarzwald*. M. g. B., Hf. DIN A4, 32 S., [1996/97].
- RDD-38 *Rhein Hessische Schweiz*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., [1996/97].
- RDD-39 *Ein Städtchen liegt im Pfälzerland – Kusel*. M. g. B., Format 20x21 cm, 8 S., [1996/97].
- RDD-40 *Herzlich Willkommen! Lankreis Vechta*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., [1996/97].
- RDD-41 *Wildeshausen – zu schön, um dran vorbeizusausen!* M. g. B., Hf. 10,6x21 cm, 24 S., [1996–98].
- RDD-42 *Herrenberg – historisch, heiter, herzlich*. Mehrfarbiges Faltblatt im Format 42x42 cm, Endformat 21x21 cm durch Kreuzfalz, [1996–98].
- RDD-43 *Mecklenburgische Schweiz – Vorpommersche Flusslandschaft*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., Innseiten als Doppelseiten ausklappbar, [1996/97].
- RDD-44 *Möhringen – Wo die Donau versickert*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., [1996/97].
- RDD-45 *Bergstraße*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., [1996/97].
- RDD-46 *Helmstedt – Erholung im Naturpark Elm-Lappwald*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., [1996/97].
- RDD-47 *Stadt Lahr – Schwarzwald/Black Forest/Forêt-Noire*. M. g. B., Hf. DIN-A4, seitlich beschnitten auf 20,1 cm, 24 S., dreisprachig, auf jeder Seite eine Ausstanzung im Format 27x27 mm, durch die ein Bild der übernächsten Seite sichtbar wird, [1996/97].
- RDD-48 *Der Westerwald – Frisch wie der Wind*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 16 S., [1996/97].
- RDD-49 *Königslutter – Stadt Kaiser Lothars*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 8 S., [1996/97].
- RDD-50 *Das Lahntal – Der stille Traum der Natur*. M. g. B., Hf. DIN-A4, beschnitten auf 20x29 cm, 24 S., 1997.
- RDD-51 *Montabaur, Westerwald – Land und Leute*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 8 S., [1996–98].
- RDD-52 *Stadt Heidenheim ... willkommen/welcome/bienvenue/dobro došli*. M. g. B., Format 21x21 cm, 12 S., Außenumschlag Rot-Blaudruck, Bildtexte viersprachig, [90er Jahre].
- RDD-53 *Weiden in der Oberpfalz*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 20 S., 1997.
- RDD-54 *Gerolzhofen, Stadt und Land*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 12 S., [1997].
- RDD-55 *Neumarkt in der Oberpfalz. Das tut gut*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 8 S., [1997/98].
- RDD-56 *Sauerland Faszination*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 28 S., letzte Seite mit 3 ausklappbaren Antwortkarten, [1997/98].
- RDD-57 *Schlitz – Romantik und Lebensfreude*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 12 S., [1997/98].
- RDD-58 *Kannenbäckerland – glas-klar, ton-angehend, natur-belassen*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 8 S., [1997/98].
- RDD-59 *Northeim lebenslustig ... historische Stadt zwischen Harz und Solling*. M. g. B., Hf. DIN-A4, 12 S., [1997/98].
- RDD-60 *Süd-Sauerland-Information*. M. g. B., Hf. 10x21 cm, 18 [16] S., Vorderseite ausklappbar, [1997/98].

2 Sonstiges Material (in Abbildungen und Beispielen)

Die Numerierung der Abbildungen und Beispiele bezieht sich auf das Vorkommen in der vorliegenden Abhandlung.

2.1 Finnischsprachiges Material

- SFF-01 Pseudohandschriftliche Postkarte, Massendrucksache der finnischen Post (Abb. 11).
- SFF-02 Tarja Nylander: MAASSA MAAN TAVALLA: SAKSASSA SAKSAKSI. – In: Sihteeri, 1989 (Abb. 28).
- SFF-03 Inserat des Restaurants *Ohranjyvä* in in der Zeitung *Aamulehti* aus dem Jahr 2002 (Abb. 33).
- SFF-04 Inserat der Bank Merita in *Aamulehti* vom 13.04.1996 (Abb. 34 rechts).
- SFF-05 Sportbericht in *Aamulehti* vom 13.4.1994 (Abb. 55).

- SFF-06 Seite 2 eines vierseitigen Faltprospekts des Ingenieurbüros *Laatutaito* (Varkaus) im Format DIN-A4 (Abb. 56).
- SFF-07 Auszug einer finnischsprachigen Postkarte des Finnischen Unterrichtsministeriums aus dem Jahr 1997 (Abb. 81).
- SFF-08 *Ilomantsi – Kalevala-Kunta*, finnischer AT von RFD-15 aus dem Jahr 1985, mit identischem Seitenlayout. (Abb. 82).
- SFF-09 Beginn der Prachtausgabe des Romans *Seitsemän Veljestä* von Aleksis Kivi, Porvoo 1958 (Abb. 86, ❶).
- SFF-10 Ankündigung zu einem Symposium am Germanistischen Seminar der Universität Tampere, veröffentlicht in *Yliopiston Uutiset* Nr. 22/1994, Seite 12 (Abb. 86, ❷).
- SFF-11 Seite 3 eines vierseitigen, mehrfarbigen Faltprospekts der Firma *Keski-Suomen Energia-toimisto* im Format DIN-A4, ca. 1999–2000 (Abb. 89).
- SFF-12 Titelseite eines vierseitigen Faltprospekts der Firma *Yhtyneet Paperitehtaat* (Valkeakoski) aus dem Jahr 1990, Format DIN-A4, Finnischer AT zu SFD-03 und SFE-01 (Abb. 91).
- SFF-13 Die „erste Zeitung“ in Mark Twain: Jenkki kuningas Arthurin hovissa. Suomentanut Kaarina Jaatinen. Hämeenlinna: 1986. S. 253f (Abb. 99).
- SFF-14 Gutshof *Pyhäniemen Kartano*, Mehrfarbendruck, beidseitig bedruckter Prospekt im Format 21 x 42, 3fach gefalzt auf das Format 10,5 x 21 cm, 1984. (Abb. 102).

2.2 Deutschsprachiges, in Finnland gedrucktes Material

- SFD-01 Beschreibung des Campingplatzes Lempivaara in *STN 2002 Finnland Reiseführer* aus dem Jahr 2002, S. 38 (Abb. 20)
- SFD-02 Doppelseite 4–5 des übersetzten Reiseprospekts *Die Härmä-Region* (Gemeinden Alahärmä, Ylihärmä, Kaihava und Lapua) aus dem Jahr 1998, identisches Layout des finnischen AT, Format 21x21 cm (Abb. 90).
- SFD-03 Deutsche Übersetzung von SFF-12 (Abb. 91).
- SFD-04 Titelseite und Rückseite des Umschlags einer übersetzten Broschüre der Finnischen Staatsbahnen, Mehrfarbendruck auf Hochglanzpapier, 20 Seiten + 4 Seiten Umschlag, geheftet, Format DIN-A4, 1989, Seitenlayout identisch mit dem AT (Abb. 93).
- SFD-05 Innenseite 6 von SFD-04 (Abb. 94).
- SFD-06 Einseitige Museumsinformation des Eisenhüttenmuseum Möhkö (*Möhkön Ruukkimuseo*) aus dem Jahr 1990, Format DIN-A4 (Abb. 101).
- SFD-07 Finnland-Reisen Finntours. Mehrfarbige Broschüre im Hochformat DIN-A4, 1982.
- SFD-08 Urjala, der kleine Riese im Reisen. Mehrfarbiges Faltblatt, 62x 21 cm, 5facher Wickelfalz, Endformat 10,5x21 cm.
- SFD-09 Die westliche Tampere Region, Finnland: Naturerlebnisse und Kulturlandschaften. Mehrfarb. Reiseprospekt im Hochformat DIN-A4. Hrsg. Vom regionalen Touristik Projekt 1/2000.

2.3 Englischsprachiges, in Finnland gedrucktes Material

- SFE-01 Englische Übersetzung von SFF-12 (Abb. 91).

2.4 Original deutschsprachiges typographisches Material

- SDD-01 Innentitel von Faber (1998), (Abb. 19 links).
- SDD-02 Innentitel von Luidl (1988), (Abb. 19 rechts).
- SDD-03 Innentitel von Gerstner (1990), (Abb. 19 unten)
- SDD-04 Nachbildung des Textes einer Postkarte gegen den Ausländerhaß der Neo-Nazis. – Abgebildet in der finnischen Frauenzeitschrift *Anna* 40/1992, Seite 11 (Abb. 21).
- SDD-05 Spiegel-Titelblatt „Die unheimlichen Deutschen“, *Der Spiegel* Nr. 51 vom 18. 12. 1989 (Abb. 29).
- SDD-06 Inserat zu den österreichischen Parlamentswahlen, veröffentlicht in *Der Standard* vom 9. Juni 1994, Format 18,5 x 25 cm (Abb. 30).
- SDD-07 Linke Seite eines doppelseitigen Inserats der Marriott-Hotelkette in *Der Spiegel* 48/1992 (Abb. 34 links).

- SDD-08 Seite 75 aus Lutz (1989), Abbildung eines Titelblattes der *Typografischen Monatsblätter*, gestaltet von Wolfgang Weingart (Abb. 35).
- SDD-09 Umschlagseite (links) und Innentitel (rechts) von *Arnold Toynbee: Menschheit und Mutter Erde – Die Geschichte der großen Zivilisationen*. Düsseldorf 1988, (Abb. 36).
- SDD-10 Gerstner (1990, 167) nachgestaltet, (Abb. 37 ① – [1]).
- SDD-11 Braun (1987, 34) nachgestaltet, (Abb. 37 ① – [2]).
- SDD-12 Braun (1987, 34) nachgestaltet, (Abb. 37 ① – [3]).
- SDD-13 Braun (1987, 35) nachgestaltet, (Abb. 37 ②).
- SDD-14 Gestaltung J.S. (Abb. 37 ③).
- SDD-15 Gerstner (1990, 167) nachgestaltet, (Abb. 37 ④ – [4]).
- SDD-16 Gestaltung J.S. (Abb. 37 ④ – [5]).
- SDD-17 Gerstner (1990, 173) nachgestaltet, (Abb. 37 ⑤ – [6]).
- SDD-18 Spiekermann (1998, 21) nachgestaltet, (Abb. 37 ⑤ – [7]).
- SDD-19 Nachgestaltung eines Schildes des Gasthauses *Himmelreich* beim Höllental im Schwarzwald (Bsp. 33).
- SDD-20 Nachgestaltung einer Titelzeile des Programms der *Deutschen Welle* 3/1993, (Bsp. 34).
- SDD-21 Weinkarton-Aufdruck *Rebenschoppen*, dreifarbig, 9,5 x 16,8 cm, ca. 1990 (Abb. 86 ③).
- SDD-22 Mehrfarbiges Weinetikett *Becksteiner Tauberklinge*, ca. 8 x 9,5 cm, 1988 (Abb. 86 ④).
- SDD-23 „Die Zauberformeln“ aus *Mark Twain: Ein Yankee am Hofe des König Artus*. Deutsch von Maja Ueberle. Frankfurt a. M.: 1985, 235-238, (Abb. 95).
- SDD-24 „Die erste Zeitung“ aus *Mark Twain: Ein Yankee aus Connecticut an König Artus' Hof*. Deutsch von Lore Krüger. Frankfurt a. M. u. Hamburg: 1971, S. 176f (Abb. 98 oben).
- SDD-25 „Die erste Zeitung“ aus *Mark Twain: Ein Yankee am Hofe des König Artus*. Deutsch von Maja Ueberle. Frankfurt a. M.: 1985, 277f, (Abb. 98 unten).
- SDD-26 Linke Innenseite des Faltprospekts Schwäbisches Brauereimuseum Stuttgart, vierfarbig, Format 20 x 21 cm, Mitte 90er Jahre, (Abb. 103).

2.5 Material aus sonstigen typographischen Kulturen

- STK-01 Beispiele 2 u. 3 nach einem Foto aus *Aamulehti* vom 25.7.1996. Die abgebildeten Demonstrationstransparente gegen das australische Euthanasiegesetz sind mehrfach auf dem Foto gut erkennbar.
- STK-02 Teil einer Broschüre des *Department of Tourism*, Kathmandu (Abb. 25 links).
- STK-03 Kalligraphisches Schmuckblatt aus Marmaris (Eigenbesitz), 1992, (Abb. 25 rechts)
- STK-04 Teil von Abb. 274 in Harms (1992, 337), (Abb. 38).
- STK-05 Initiale M aus dem *Book of Kells*, eigene Aufnahme aus dem Jahr 2003 der Faksimile-Ausgabe des Faksimile-Verlags Luzern, (Abb. 53).
- STK-06 Kreisrunder Bielfilz der belgischen Brauerei *Jupiler* (Abb. 65).
- STK-07 Eigene Aufnahme im Prager Stadtteil Vinohrady, Sept. 2003, (Abb. 87 links).
- STK-08 Irische Postkarte vom Jahr 1996, (Abb. 87 rechts).
- STK-09 Comic-Beispiel aus *Sarjainfo* 42, 1986 (Abb. 92).
- STK-10 „Die Zauberformeln“ aus *Mark Twain: A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Berkley/Los Angeles/London: 1984 (The Mark Twain Library), Kap. 23, (Abb. 96).
- STK-11 „Die erste Zeitung“ aus *Mark Twain: A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Berkley/Los Angeles/London: 1984 (The Mark Twain Library), Kap. 26 (Abb. 97).

Anhang

- 1 Das finnische (1.1) und das deutsche (1.2) Polaritätenprofil der typographischen Schrift **Old English Text**
- 2 Erhebungsbogen zur Korpus-Untersuchung
- 3 Daten der Korpus-Untersuchung
- 4 Fünf Beispielseiten aus dem RFD-Korpus
- 5 Fragenbogen zum Netzwerk-Begriff

KONGENIALITÄT VON SCHRIFTEN

Altersgruppe

- bis 20
 21-30
 31-40
 41-50
 51-60
 61 und älter

Nationalität

- SF
 D

- Mann [?]
 Frau [?]

(Kreuzen Sie bitte das Zutreffende an.)

Schrift Nr. 5

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R
 S T U V W X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Welche Merkmale treffen nach Ihrer Meinung auf die abgebildete Schrift zu? Kreuzen Sie bitte den entsprechenden Wert an (0 = neutral; 1 = trifft einigermaßen zu; 2 = trifft voll und ganz zu).

	2	1	0	1	2	
feminin	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	maskulin
elegant, vornehm	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	vulgär, gewöhnlich
modern	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	altmodisch
modisch	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	zeitlos
fortschrittlich, progressiv	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	konservativ, altväterlich [?]
romantisch	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nüchtern
sachlich	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	phantasievoll
individuell	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	unpersönlich
künstlerisch	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	prosaisch, gewöhnlich, technisch
vornehm, fein	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	rustikal, derb
festlich	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	alltäglich
schwungvoll	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	steif
kirchlich, religiös	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	profan, weltlich

Schrift Nr. 5: Old English Text

KONGENIALITÄT VON SCHRIFTEN

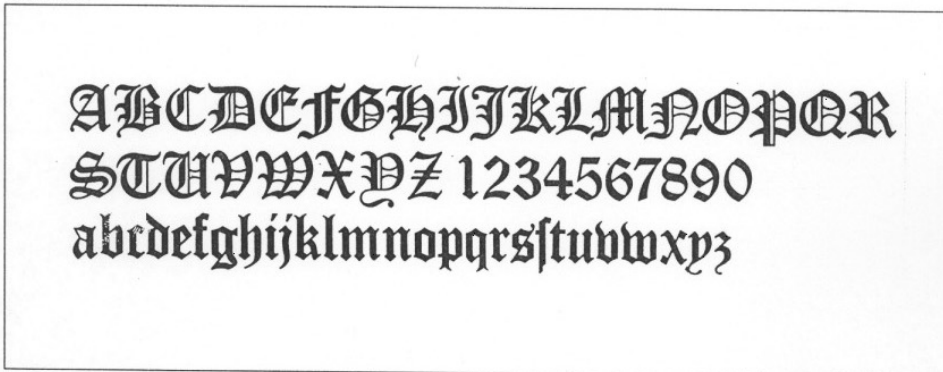
Altersgruppe
 bis 20
 21-30
 31-40
 41-50
 51-60
 61 und älter

Nationalität
 SF
 D

Mann
 Frau

(Kreuzen Sie bitte das Zutreffende an.)

Schrift Nr. 5



Welche Merkmale treffen nach Ihrer Meinung auf die abgebildete Schrift zu? Kreuzen Sie bitte den entsprechenden Wert an (0 = neutral; 1 = trifft einigermaßen zu; 2 = trifft voll und ganz zu).

	2	1	0	1	2	
feminin	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	maskulin
elegant, vornehm	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	vulgär, gewöhnlich
modern	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	altmodisch
modisch	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	zeitlos
fortschrittlich, progressiv	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	konservativ, altväterlich
romantisch	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nüchtern
sachlich	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	phantasievoll
individuell	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	unpersönlich
künstlerisch	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	prosaisch, gewöhnlich, technisch
vornehm, fein	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	rustikal, derb
festlich	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	alltäglich
schwungvoll	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	stief
kirchlich, religiös	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	profan, weltlich

Schrift Nr. 5: Old English Text

Beleg Nr. R-FF..... R-FD..... R-DD

Titel:

KORPUS-ANALYSE – TYPOGRAFISCHES PROFIL

0. Drucktechnische Daten

- 0.1 Satzherstellung traditioneller Satz/Druck (Blei/Fotosatz) nicht eindeutig feststellbar
 DTP 1. Generation DTP 2. Generation
- 0.2 Art der Drucksache Broschüre Falblatt
- 0.3 Umfang Seiten Zahl der Falze:
- ### 1. Layout allgemein
- 1.1 Format DIN A4 hoch Ausgangsformat: x cm
 DIN A5 quer gefalzt auf: x cm
 quadratisch x cm
 sonst. Format x cm
- 1.2 Farbe einfarbig zweifarbig mehrfarbig
- 1.3 Papier Hochglanz halbmatt Umwelt/matt
- 1.4 Text-Hintergrund keiner Farbton gemust. Fläche/Farbton-Bild Voll-Bild
- 1.5 Sprachanzahl etc. einsprachig R-FD: identisch mit AT-Layout = R-FF
 mehrsprachig R-FD: eigenes ZT-Layout

2. Mikrotypografie

- | | Titelseite: | Textteil (Innenseiten): | | | |
|-----------------------------|---|--|--|--------------------------------------|---|
| | Titel/Slogan... | Titelzeilen | Untertitel | Mengentext | Bildlegenden |
| 2.1 Schriftverwendung: | | | | | |
| Serifennorm. Antiqua: | – Renaiss./Barocka. <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| | – Klassizistische A. <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Serifenlose Antiqua: | – abgeleitet/evol. <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| | – geom.konstruiert <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Serifenbetonte Antiqua | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Antiquavarianten | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Handschriftl. Antiqua | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Schreibschriften | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Frakturschriften | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 2.2 Typographische Zeichen: | | | | | |
| Anführungszeichen | <input type="checkbox"/> " " (FIN) | <input type="checkbox"/> „ (D ₁) | <input type="checkbox"/> » « (D ₂) | <input type="checkbox"/> “ ” (Engl.) | <input type="checkbox"/> " (Schreibm.) |
| Gedankenstriche | <input type="checkbox"/> - Divis | <input type="checkbox"/> – Halbgev. | <input type="checkbox"/> — Geviertstrich | | <input type="checkbox"/> Sonstiges (--) |
| Spatium (Leerraum): | – Komposita, Namen | | | <input type="checkbox"/> FIN | <input type="checkbox"/> D |
| | – Telefonnummern | | <input type="checkbox"/> ungegliedert | <input type="checkbox"/> FIN | <input type="checkbox"/> D |
| Figurensatz: | – SS/ß in Versal-/Kapitalchensatz | | <input type="checkbox"/> Nullvorkom. | <input type="checkbox"/> SS | <input type="checkbox"/> ß |
| | – Versal. b. Überschr. ausgeglichen | <input type="checkbox"/> Nullvorkom. | <input type="checkbox"/> ja | <input type="checkbox"/> ja | <input type="checkbox"/> nein |
| | – Versalien für größere Textmengen | | <input type="checkbox"/> ja | <input type="checkbox"/> ja | <input type="checkbox"/> nein |
| | – ß oder Akzentzeichen aus anderer Schrift | | <input type="checkbox"/> ja | <input type="checkbox"/> ja | <input type="checkbox"/> nein |
| 2.3 Hervorhebungen: | <input type="checkbox"/> kursiv | <input type="checkbox"/> halbfett/fett | <input type="checkbox"/> unterstrichen | <input type="checkbox"/> Sonstiges | 1.
2. |

3. Makrotypografie

- 3.1 Mengentext:
- Schriftschnitt normal kursiv halbfett fett Sonstiges
- Einzug bei Absatz ausr./optimal zu gering nach Überschrift/Leerzeile keiner
- Umbruch korrekt Hurenkinder Schusterjungen keiner
- Zeilenabstand kompress/eng ausr./optimal weit
- Initialen korrekt inkorrekt („schwebend“, „durchhängend“)
- „Letterspacing“ ja nein Nullvorkomm.
- 3.2 Überschriften:
- Zeilenabstand (Vergleich z. Mengentext) angemessen zu groß Nullvorkommen
- Abstand zum Text angemessen zu klein
- 3.3 Satzart (Textteil):
- | | Titelzeil./Headl. | Untertitel | Mengentext | Bildlegenden |
|---------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| Blocksatz | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Rauhsatz/linksbünd. Flattersatz | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Mittelachse | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| rechtsbünd. Flattersatz | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| „Konturensatz“ | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| freier Zeilenfall | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
- 3.4 Sonstiges:
- Gestaltungsraster ja zum Teil nein
- Abstände zwischen Text und Bild ausreichend zu klein
- Kontrast von Text und Hintergrund ausreichend ungenügend

KONTRASTIVE AUSWERTUNG R-FD & R-DD**0. Allgemeine drucktechnische Daten****0.1 Satzherstellung**

0.1.1 traditionell (Blei, Foto)	FD	01-02-03-04-05-06-08-11-12-13-	14-15	12
	DD	01-02-03-04-05-07-08-11-19		9
0.1.2 DTP 1. Generation	FD	10-17-19-21-22-25-29-32-33-34-	36-38	12
	DD	06-14-15-25-29-30-31-33-34-42-	44	11
0.1.3 DTP 2. Generation	FD	24-27-28-30-31-35-37-39-40-41-	42-43-44-45-46-47-49-50-52-53- 54-55-56-57-58-59-60	27
	DD	17-20-22-24-26-32-36-37-38-39-	40-41-43-45-46-48-49-50-51-52- 53-54-55-56-57-58-59-60	28
0.1.4 nicht eindeut. festzust.	FD	07-09-16-18-20-23-26-48-51		9
	DD	09-10-12-13-16-18-21-23-27-28-	35-47	12

0.2 Art der Drucksache

0.2.1 Broschüre	FD	02-03-05-06-07-10-11-12-14-15-	16-17-18-19-20-21-22-23-24-26- 27-28-29-30-31-32-33-34-35-36- 47-49-50-52-53-54-55-56-57-58-	60	51
	DD	02-03-05-06-07-09-10-11-13-14-	15-17-18-19-21-22-23-24-28-31- 32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-	43-44-45-46-47-48-49-50-51-52- 53-54-55-56-57-58-59-60	48
0.2.2 Faltblatt	FD	01-04-08-09-13-25-48-51-59			9
	DD	01-04-08-12-16-20-25-26-27-29-	30-42		12

1. Layout allgemein**1.1 End-Format**

1.1.1 DIN A4	FD	03-10-17-19-21-23-24-26-27-28-	29-30-31-35-36-37-39-40-41-42-	43-44-45-46-47-51-52-53-54-55-	56-58-59-60	34
	DD	03-09-10-12-17-22-24-28-32-33-	34-35-36-37-38-40-43-44-45-46-	47-48-49-50-51-53-54-55-56-57-	58-59	32
1.1.2 DIN A5	FD	22-33-34-49-50				5
	DD	—				0
1.1.3 „halbes Quadrat“ (10/10,5 x 21 cm)	FD	01-08-09-38-48				5
	DD	01-04-08-19-20-25-27-29-30-41-	60			11
1.1.4 sonstiges Format	FD	25-32				2
	DD	16-18				2
1.1.5 quadratisch	FD	02-04-05-06-07-11-12-13-14-15-	16-18-20-57			14
	DD	02-05-06-07-11-13-14-15-21-23-	26-31-39-42-52.....			15
1.1.6 hoch	FD	01-03-08-09-10-17-19-21-22-23-	24-25-26-27-28-29-30-31-32-33- 34-35-36-37-38-39-41-42-43-44-	45-46-47-48-50-51-52-53-54-55- 56-58-59-60		44
	DD	01-03-04-08-09-10-12-16-17-18-	19-20-22-24-25-27-28-29-30-32- 33-34-35-36-37-38-40-41-43-44-	45-46-47-48-49-50-51-53-54-55- 56-57-58-59-60		45
1.1.7 quer	FD	40-49				2
	DD	—				0

R-FD & R-DD				2
1.2 Farbe				
1.2.1 Titel/Umschlag				
1.2.1.1	einfarbig	FD	—	0
		DD	—	0
1.2.1.2	zweifarbige	FD	01-49	2
		DD	52	1
1.2.1.3	mehrfarbig	FD	02-03-04-05-06-07-08-09-10-11- 22-23-24-25-26-27-28-29-30-31- 42-43-44-45-46-47-48-50-51-52- 53-54-55-56-57-58-59-60	58
		DD	01-02-03-04-05-06-07-08-09-10- 11-12-13-14-15-16-17-18-19-20- 21-22-23-24-25-26-27-28-29-30- 31-32-33-34-35-36-37-38-39-40- 41-42-43-44-45-46-47-48-49-50- 51-53-54-55-56-57-58-59-60	59
1.2.2 Inhalt/Innenseiten				
1.2.2.1	einfarbig	FD	50	1
		DD	11	1
1.2.2.2	zweifarbige	FD	37-49	2
		DD	—	0
1.2.2.3	mehrfarbig	FD	01-02-03-04-05-06-08-09-10-11- 22-23-24-25-26-27-28-29-30-31- 43-44-45-46-47-48-51-52-53-54- 55-56-57-58-59-60	56
		DD	01-02-03-04-05-06-07-08-09-10- 11-12-13-14-15-16-17-18-19-20- 21-22-23-24-25-26-27-28-29-30- 31-32-33-34-35-36-37-38-39-40- 41-42-43-44-45-46-47-48-49-50- 51-52-53-54-55-56-57-58-59-60	60
1.3 Papier				
1.3.1	Hochglanz	FD	01-02-08-10-12-13-14-15-16-18- 53-56	22
		DD	01-02-03-05-08-12-14-18-19-21- 40-41-44-46-49-53-59	27
1.3.2	halbmatt/Halbglanz	FD	03-04-05-06-07-09-11-24-25-27- 47-52-55-56-57-59	26
		DD	04-06-09-10-11-13-15-16-20-22- 57-58	22
1.3.3	Umwelt/matt	FD	07-17-22-28-31-45-46-48-49-50- 51-54-58	13
		DD	07-11-17-23-24-26-31-32-42-45- 48-51-56-60	14
1.4 Text-Hintergrund				
1.4.1 Umschlag/Titelseite				
1.4.1.1	keiner	FD	02-04-05-09-20-25-30-36	8
		DD	05-06-08-12-19-20-22-26-35-44- 47-56	12
1.4.1.2	Farbton	FD	01-03-06-07-10-12-14-16-17-21- 38-39-40-43-44-45-46-48-49-51- 52-54-55-56-57-58-59-60	38
		DD	04-09-10-13-14-15-18-23-24-25- 45-49-50-51-52-55-57-58-59-60	30
1.4.1.3	bildartige Tonfläche	FD	37-49-50-53-56-59	6
		DD	01-03-07-43-46-52-53-57	8
1.4.1.4	Bild	FD	06-08-11-12-13-15-18-19-22-23- 45-47-48-52-55-59	26
		DD	02-11-16-17-21-24-28-30-31-32- 33-38-39-40-41-48-49-51-54-55- 57-58-60	23

R-FD & R-DD				3
1.4.2 Inhalt/Innenseiten				
1.4.2.1 keiner	FD	01-02-04-08-09-13-15-16-18-19-	21-22-25-30-34-36-38-50	18
	DD	03-04-05-06-07-08-09-12-16-19-	20-22-23-29-31-32-33-34-40-42-44-47-51-58	24
1.4.2.2 Farbton	FD	03-05-06-10-11-12-14-17-20-23-	24-26-27-28-29-31-32-33-35-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-48-	40
	DD	01-02-10-11-13-14-15-17-18-21-	24-25-27-28-35-36-37-39-41-44-45-46-49-50-54-55-57-59	28
1.4.2.3 bildartige Tonfläche	FD	24-28-45-49-52-53-56-58		8
	DD	17-26-36-43-45-46-48-50-52-53-	54-55-56-57-59-60	16
1.4.2.4 Bild	FD	03-07-23-28-44-47-53-56		8
	DD	02-10-24-30-36-37-38-39-41-43-	45-48-49	13
1.5 Sprachanzahl etc.				
1.5.1 einsprachig	FD	01-03-04-05-07-08-09-10-11-13-	14-15-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-32-33-34-35-	52
	DD	01-03-04-05-06-07-08-09-10-12-	13-14-15-16-17-18-19-20-22-23-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-	55
		45-46-48-49-50-51-52-53-54-55-	56-57-58-59-60	
1.5.2 mehrsprachig ohne AT	FD	02-06-16-31-39-41		6
1.5.3 mehrsprachig mit AT	FD	07-12-51		3
	DD	02-11-21-24-47		5
1.6 Verhältnis ZT-Layout und AT-Layout				
1.6.1 voll bzw. größtenteils identisch	FD	01-03-06-07-08-09-10-15-22-24-	25-26-30-33-34-36-38-39-41-42-43-44-45-46-47-48-49-53-54-55-	35
			56-57-58-59-60	
1.6.2 teilweise identisch	FD	23-37-50		3
1.6.3 eigenes ZT-Layout	FD	—		0
2. Schriftverwendung				
2.1 Renaissance-/Barockantiqua				
2.1.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD	02-03-04-05-06-07-10-12-13-16-	17-18-19-24-25-26-27-28-29-36-37-39-40-41-50-51-56-58-60	29
	DD	07-08-14-26-27-28-29-30-31-33-	34-38-40-44-49-50-51-53-58-59	20
2.1.2 Haupttitel innen	FD	02-03-04-05-10-12-13-14-18-25-	26-28-35-37-40-41-43-45-50-51-54-55-58-60	24
	DD	07-08-09-14-15-26-27-29-33-38-	40-51-53-58-59-60	16
2.1.3 Untertitel innen	FD	02-03-04-05-11-18-25-26-27-28-	35-37-44-45-47-50-54	17
	DD	07-09-15-27-32-34-50-53		8
2.1.4 Mengentext 1 (Vorspann)	FD	01-02-03-05-24-26-28-29-37-41-	43-44-45-50-54-56	16
	DD	07-28-33-50-59		5
2.1.5 Mengentext 2 (Haupttext)	FD	01-02-03-04-05-06-10-11-13-16-	17-18-24-25-26-27-29-35-36-37-39-40-41-42-43-44-45-47-48-50-	35
	DD	03-06-07-08-09-15-26-27-28-29-	30-32-33-34-35-39-50-51-58	19
2.1.6 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	01-02-04-05-06-10-11-13-16-18-	24-25-26-27-29-35-36-37-39-40-41-42-43-45-48-50-54-56-58-60	30
	DD	06-08-15-27-29-32-33-34		8
2.1.7 Bildlegenden	FD	01-02-03-04-05-10-13-16-17-25-	28-29-42-43-47-48-58-60	18
	DD	07-09-15-26-28-30-32-33-35-39-	51-58	12

R-FD & R-DD		4	
2.2 Klassizistische Antiqua			
2.2.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD	46-53-54-56	4
	DD	09-10-12-42	4
2.2.2 Haupttitel innen	FD	16-46-53	3
	DD	10-12-42-44-45	5
2.2.3 Untertitel innen	FD	46-53	2
	DD	10-12-42-44-45	5
2.2.4 Mengentext 1 (Vorspann)	FD	46	1
	DD	10-44-45	3
2.2.5 Mengentext 2 (Haupttext)	FD	46	1
	DD	12-44-45	3
2.2.6 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	46	1
	DD	44-45	2
2.2.7 Bildlegenden	FD	46	1
	DD	12-44-45	3
2.3 Serifenlos, abgeleitet/evolüt.			
2.3.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD	03-07-08-09-11-14-15-20-23-27- 34-36-52-55-57-59	16
	DD	01-02-04-05-11-13-16-18-19-20- 21-22-23-24-32-34-37-41-42-47- 52-54-60	23
2.3.2 Haupttitel innen	FD	07-11-15-19-20-23-27-36-50-55- 57-58-59	13
	DD	02-05-11-13-14-16-18-19-20-21- 23-25-34-37-41-47-49-52-54	19
2.3.3 Untertitel innen	FD	07-08-09-12-15-17-19-23-27-29- 34-36-41-45-50-52-53-55-57-58- 59	21
	DD	04-05-18-20-22-31-38-41-46-47- 50-54-56-60	14
2.3.4 Mengentext 1 (Vorspann)	FD	15-17-23-27-33-49-53-55-57-58	10
	DD	02-05-22-31-46-48-56	7
2.3.5 Mengentext 2 (Haupttext)	FD	07-08-09-12-14-15-19-20-23-28- 32-33-34-49-52-53-57	17
	DD	01-02-04-05-10-11-13-14-16-17- 18-19-20-21-22-23-24-25-31-37- 38-40-41-42-46-47-48-49-52-53- 54-55-56-57-59-60	36
2.3.6 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	03-07-08-09-14-15-19-20-23-32- 33-34-44-49-52-53-57-59	18
	DD	02-04-05-10-11-13-14-16-18-20- 23-25-31-41-47-48-50-54-56-57- 60	21
2.3.7 Bildlegenden	FD	09-14-15-19-20-23-57-59	8
	DD	04-10-11-13-17-18-19-20-22-23- 25 -31-38-39-40-46-47-48-49-52- 53-54-55-56-57-60	26
2.4 Serifenlos, geometrisch konstruiert			
2.4.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD	01-09-22-28-30-31-32-33-35-38- 39-42-43-47-48	15
	DD	06-14-17-35-36-43-51-52-55	9
2.4.2 Haupttitel innen	FD	22-31-32-33-35-38-39-42-48	9
	DD	03-06-14-17-35-43-55	7
2.4.3 Untertitel innen	FD	22-30-31-32-33-38-42-43-48	9
	DD	06-14-36-43	4
2.4.4 Mengentext 1 (Vorspann)	FD	22	1
	DD	—	0

R-FD & R-DD			5
2.4.5 Mengentext 2	FD	22-30-31-32-38-49	6
(Haupttext)	DD	36-43	2
2.4.6 Mengentext 3	FD	22-30-31-38	4
(Aufzählungen etc.)	DD	36	1
2.4.7 Bildlegenden	FD	22-30-38	3
	DD	03-36	2
2.5 Serifenbetonte Antiqua			
2.5.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD	21-56	2
	DD	—	0
2.5.2 Haupttitel innen	FD	21-56	2
	DD	—	0
2.5.3 Untertitel innen	FD	21-56	2
	DD	—	0
2.5.4 Mengentext 1	FD	—	0
(Vorspann)	DD	—	0
2.5.5 Mengentext 2	FD	21	1
(Haupttext)	DD	—	0
2.5.6 Mengentext 3	FD	21	1
(Aufzählungen etc.)	DD	—	0
2.5.7 Bildlegenden	FD	—	0
	DD	—	0
2.6 Antiquavarianten			
2.6.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD	14-32-33-40-44-47-49-51-58	9
	DD	03-24-25-39-46-48-54-57	8
2.6.2 Haupttitel innen	FD	01-32-44-47	4
	DD	14-39-46-48-50-57	6
2.6.3 Untertitel innen	FD	01-39-40	3
	DD	48	1
2.6.4 Mengentext 1	FD	40	1
(Vorspann)	DD	—	0
2.6.5 Mengentext 2	FD	—	0
(Haupttext)	DD	—	0
2.6.6 Mengentext 3	FD	—	0
(Aufzählungen etc.)	DD	—	0
2.6.7 Bildlegenden	FD	—	0
	DD	—	0
2.7 Handschriftliche Antiqua			
2.7.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD	18-56-58	3
	DD	15-17-18-20-22-30-35-36-40-46- 51-56-60	13
2.7.2 Haupttitel innen	FD	45	1
	DD	22-36-44-56	4
2.7.3 Untertitel innen	FD	—	0
	DD	—	0

R-FD & R-DD			6
2.7.4 Mengentext 1 (Vorspann)	FD — DD —		0 0
2.7.5 Mengentext 2 (Haupttext)	FD — DD —		0 0
2.7.6 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD — DD —		0 0
2.7.7 Bildlegenden	FD — DD —		0 0
2.8 Schreibschriften			
2.8.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD 24-30-34-35-41-46-49-52-55 DD 21-39-41-43-45-48-55		9 7
2.8.2 Haupttitel innen	FD 11-17-24-28-29-30-35-49-52-55 DD 45-48		10 2
2.8.3 Untertitel innen	FD 29-30-46-49-52-58 DD 55		6 1
2.8.4 Mengentext 1 (Vorspann)	FD — DD —		0 0
2.8.5 Mengentext 2 (Haupttext)	FD — DD —		0 0
2.8.6 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD — DD —		0 0
2.8.7 Bildlegenden	FD 60 DD —		1 0
2.9 Frakturschriften			
2.9.1 Titelzeile/Slogan (Titels.)	FD — DD —		0 0
2.9.2 Haupttitel innen	FD — DD 14-31		0 2
2.9.3 Untertitel innen	FD — DD 31		0 1
2.9.4 Mengentext 1 (Vorspann)	FD — DD —		0 0
2.9.5 Mengentext 2 (Haupttext)	FD — DD —		0 0
2.9.6 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD — DD —		0 0
2.9.7 Bildlegenden	FD — DD —		0 0

R-FD & R-DD **7****3. Typographische Zeichen****3.1 Anführungszeichen**

3.1.1 keine	FD	41		1
	DD	21		1
3.1.2 " " (FIN)	FD	01-02-03-04-05-06-07-08-09-10- 29-32-34-39-44-46-58	11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-	27
	DD	38		1
3.1.3 „“ (D ₁)	FD	33-43-45-54-57		5
	DD	03-06-07-10-11-12-13-14-15-17- 30-31-32-33-34-35-36-37-38-39- 57-58-59	18-19-20-22-23-25-26-27-28-29- 40-41-43-44-48-49-51-53-55-56-	43
3.1.4 » « (D ₂)	FD	—		0
	DD	01-02-04-05-08-09-16-28-33-46-	54	11
3.1.5 “ ” (Engl.)	FD	24-25-26-28-31-35-36-40-42-44-	45-50-55-60	14
	DD	24-42-45-47-50-60		6
3.1.6 " (Schreibmaschine)	FD	21-22-23-25-27-30-31-33-35-37-	38-42-46-47-48-49-51-52-53-56- 58-59	22
	DD	45-52		2

3.2 Gedankenstriche

3.2.1 keine	FD	06-12-34-39-40-47		6
	DD	01-14-36-39-52-60		6
3.2.2 Divis (-)	FD	11-14-19-21-22-23-25-28-30-31-	33-35-36-37-41 -42-43-44-45-46- 49-50-52-53-54-55-56-57-58-59-	31
	DD	24-25-31-43-44-45-48-49-51-53-	55	11
3.2.3 Halbgeviertstrich (÷)	FD	04-07-15-17-18-24-25-26-27-29-	41-48-51-57	14
	DD	02-03-04-05-06-07-08-09-10-11- 23-26-27-28-29-30-32-33-34-35-	12-13-15-16-17-18-19-20-21-22- 37-38-40-41-42-44-45-46-47-50- 54-56-57-58-59	45
3.2.4 Geviertstrich (—)	FD	01-02-03-05-08-09-10-13-16-19-	20-32-33	13
	DD	—		0

3.3 Spatium (Leerraum)

3.3.1 Komposita mit Namen					
3.3.1.1 FIN	FD	04-08-09-11-13-16-17-18-22-23-	24-27-28-31-34-35-37-38-39-45- 48-49-50-52-53-54-55-56-57-58-	31	
	DD	—		0	
3.3.1.2 D	FD	02-03-05-06-07-10-14-15-19-20-	21-25-26-29-30-32-33-36-40-41- 42-43-44-46-47-51-59	27	
	DD	01-02-03-04-05-06-07-08-09-10-	11-12-13-14-15-16-17-18-19-20- 21-22-23-24-25-26-27-28-29-30- 41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-	31-32-33-34-35-36-37-38-39-40- 51-52-53-54-55-56-57-58-59-60	60
3.3.2 Telefonnummern					
3.3.2.1 FIN	FD	02-03-04-05-06-07-08-09-10-11-	13-15-16-17-18-21 -22-24-25-26- 27-28-29-30-31-33-34-37-38-39-	40-41-42-43-45-46 -47-48-49-50- 51-52-53-54-55-56-57-58-59-60	50
	DD	—		0	
3.3.2.2 D	FD	19-20		2	
	DD	03-04-05-06-07-08-09-10-11-12-	13-14-16-17-18-19-20-22-23-25- 26-27-29-30-31-32-33-34-35-36-	37-38-39-41-42-43-44-45-46-47- 48-50-51-52-55-56-57-58	48

R-FD & R-DD		8
3.3.2.3 ungegliedert	FD 01-12-14-23-32-33-35-36-44	9
	DD 28-42-45-47-53-54-56-60	8
3.4 Figuren		
3.4.1 SS/ß im Versalsatz		
3.4.1.1 SS	FD 17-33-36-43-45-46-48-49-56-60	10
	DD 14-22-29-35-41-48-50-54	8
3.4.1.2 ß	FD 21-22-23-32-37-40-53	7
	DD 50	1
3.4.1.3 Nullvork.	FD 01-02-03-04-05-06-07-08-09-10- 26-27-28-29-30-31-34-35-38-39- 58-59	11-12-13-14-15-16-18-19-20-25- 41-42-44-47-50-51-52-54-55-57- 42
	DD 01-02-03-04-05-06-07-08-09-10- 23-24-25-26-27-28-30-31-32-33- 46-47-49-51-52-53-55-56-58-59- 60	11-12-13-15-16-17-18-19-20-21- 34-36-37-38-39-40-42-43-44-45- 51
3.4.2 Versalien für größere Textmengen (ab zwei Zeilen)		
	FD 01-09-12-15-16-18-22-23-24-25- 48-49-52-53-55-56-59-60-32	27-29-32-33-37-40-41-43-45-46- 29
	DD —	0
3.4.3 Versalien bei Überschriften ausgeglichen		
3.4.3.1 ja + Kerning	FD 06-22-23-30-36-38-40-42-43-46- 56-57-58-60	49-50-52-53-55-56-59 17
	DD 01-02-14-17-18-20-21-22-24-29- 56-57-58-60	32-34-35-36-40-45-46-48-50-54- 24
3.4.3.2 nein	FD 01-02-04-07-09-10-12-13-15-16- 35-37-39-41-45-47-48-60	18-20-21-24-25-27-29-32-33-34- 28
	DD 03-06-25-26-41-59	6
3.4.4 ß (oder Akzentzeichen) aus anderer Schrift		
3.4.4.1 ja	FD —	0
	DD —	0
3.4.4.2 ss statt ß	FD 01-02-03-04-05-06-08-09-11-13- 44-50-51-55	16-18-19-24-27-28-29-31-34-38- 24
	DD —	0
3.5 Hervorhebungen		
3.5.1 im Mengentext 1 + 2		
3.5.1.1 keine	FD 02-57	2
	DD 21-39-47-59-60	5
3.5.1.2 kursiv	FD 44-56	2
	DD 27-41-50-54	4
3.5.1.3 kursiv + Anführ.	FD 44	1
	DD 41-45	2
3.5.1.4 halbfett/fett	FD 05-06-07-08-09-13-19-20-23-26- 19-27-33-36-38-43	29-33-37-39-41-49-53-55-57-60 20
	DD 19-27-33-36-38-43	6
3.5.1.5 fett + Anführ.	FD 28	1
	DD —	0
3.5.1.6 Unterstreichung	FD 34-51	2
	DD 06-14-28-29	4
3.5.1.7 Versalien	FD 05-12-18-23-27-29-34	7
	DD 01-14-33	3

R-FD & R-DD		9
3.5.1.8 Sperren	FD 51	1
	DD 46	1
3.5.1.9 <u>VERSALIEN</u>	FD 55	1
	DD —	0
3.5.1.10 „ / » « etc.	FD 01-03-04-05-06-07-08-09-10-11- 25-22-23-24-26-27-28-29-30-31- 44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-	12-13-14-15-16-17-18-19-20-21- 32-33-35-36-37-38-39-40-42-43- 54-55-56-58-60
	DD 01-02-03-04-05-06-07-08-09-10- 22-23-24-25-26-27-28-29-30-31- 43-44-45-46-48-49-50-51-52-53-	11-12-13-14-15-16-17-18-19-20- 32-33-34-35-36-37-38-40-41-42- 54-55-56-57-58
		55
		55
3.5.2 im Mengentext 3 (Aufzählungen, Listen etc.)		
3.5.2.1 keine	FD 16-32-34-54	4
	DD 01-41-45	3
3.5.2.2 kursiv	FD 11-19-56	3
	DD —	0
3.5.2.3 halbfett/fett	FD 01-02-03-04-05-08-09-10-13-19- 39-41-42-43-46-49-50-52-55-57-	20-21-25-27-29-31-33-35-37-38- 58-59-60
	DD 04-06-10-11-13-16-18-23-29-31-	32-33-36-50-56
		33
		15
3.5.2.4 halbfett kursiv	FD —	0
	DD 27-31	2
3.5.2.5 Unterstreichung	FD —	0
	DD 02-54	2
3.5.2.6 Kapitälchen	FD 31	1
	DD —	0
3.5.2.7 Versalien	FD 01-13-15-18-23-30-35-36-37-40-	48-56
	DD 34	12
		1
3.5.2.8 Versal. unterstr.	FD 17	1
	DD —	0
3.5.2.9 Versal. (halb)fett.	FD 24-29-33-35-36-37-44	7
	DD —	0
3.5.2.10 „ / » « etc.	FD 09-14-25-26-29-31-33-36-38-40-	42-43-48-49-55-56-58-59-60
	DD 02-11-18-20-23-27-31-32-33-34-	36-47-48-50-54-56-57-60
		19
		18

4. Typographische Gestaltung des Mengentexts

4.1 Schriftschnitt

4.1.1 normal	FD 01-02-03-04-06-09-10-13-14-15- 31-32-34-35-36-37-38-39-40-42- 54-55-56-58-60	16-17-18-21-24-25-26-27-28-29- 43-44-45-46-47-48-49-50-51-52- 54-55-56-58-60
	DD 01-03-04-05-06-07-08-09-10-11- 29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-	12-14-15-21-23-24-25-26-27-28- 41-44-45-48-52-53-54-59-60
		45
		39
4.1.2 mager/light	FD 08-20-22-53-57-59	6
	DD 13-16-17-18-19-40-43-46-47-48-	50-55-56-57
		14
4.1.3 schmal/condensed	FD 07-12-19-23-30-33-52	7
	DD 20-22-42-49	4
4.1.4 kursiv	FD 05-28-37-41-45-46-53-54-58	9
	DD 02-27-39-51-58-59	6

R-FD & R-DD		10	
4.1.5 halbfett	FD	43	1
	DD	02-07-43-46	4
4.1.6 halbfett condensed	FD	33	1
	DD	—	0
4.1.7 halbfett kursiv	FD	49-50-56	3
	DD	—	0
4.1.8 fett	FD	11-23	2
	DD	14	1
4.1.9 Kapitalchen/Versalien	FD	40-49	2
	DD	—	0
4.2 Schriftgrad (Mengentext 2)			
4.2.1 konstant	FD	02-03-04-05-06-07-08-09-10-11-24-25-29-30-33-34-35-36-37-39-54-55-57-58-59-60	46
	DD	01-02-03-04-05-06-07-08-09-10-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-43-44-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60	57
4.2.2 unterschiedlich	FD	01-15-21-26-27-28-31-32-38-40-45-49-53-56	14
	DD	21-38-45	3
4.2.3 Lesegröße (groß-mittel)	FD	01-03-05-09-10-14-15-16-17-19-38-39-40-42-43-44-45-47-51-52-54-56-57-60	34
	DD	01-02-03-05-07-08-09-11-12-15-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-47-48-50-51-52-53-54-55-56-57-59-60	46
4.2.4 Lesegröße (klein)	FD	02-04-06-07-08-11-12-13-15-18-37-46-48-53-55	25
	DD	04-06-10-13-14-16-17-27-28-29-46-49-58	13
4.2.5 Konsultationsgröße	FD	10-15-22-23-32-40-41-45-49-50-53-58-59	13
	DD	24-38-50	3
4.3 Einzug bei Absatz			
4.3.1 keiner	FD	01-02-03-04-05-06-09-11-12-13-34-37-38-39-40-41-42-45-46-47-48-51-52-53-55-59-60	37
	DD	01-02-03-05-06-08-09-10-11-12-26-28-29-31-32-33-34-35-37-38-50-52-53-54-55-57-59-60	48
4.3.2 ausreichend/optimal	FD	07-08-10-19-22-23-25-28-33-35-36-41-43-44-49-54-56-57-58	19
	DD	04-07-13-23-25-27-30-36-48-50-51-56-58	13
4.3.3 zu gering	FD	14-18-29-30-50	5
	DD	—	0
4.3.4 nach Überschr./Leerzeile	FD	07-10-14-30-33-36-49-50-56-58	10
	DD	04-07-30-36-48-56-58	7
4.4 Umbruch			
4.4.1 keiner/einzelne Textelem.	FD	06-08-10-11-13-16-27-30-31-32-34-38-45-49-51-60	16
	DD	01-03-10-14-17-19-21-24-26-28-29-37-39-41-46-48-49-51-53-55-59	21
4.4.2 korrekt	FD	01-02-07-09-14-15-17-18-20-21-59	21
	DD	02-04-05-06-07-08-09-11-12-13-33-34-35-36-38-40-42-43-44-45-15-16-18-20-22-23-25-27-30-32-47-52-56-57-58-60	36

R-FD & R-DD			11
4.4.3	Hurenkinder	FD 05-19-23-24-33-35-36-39-43-44- 46-50-54-56 DD 54	14 1
4.4.4	Schusterjungen	FD 03-04-19-25-29-33-36-37-44-46- 50-53-54-55-56-58 DD 31-50	16 2
4.5 Zeilenabstand			
4.5.1	kompres/eng	FD 01-03-04-05-06-09-11-12-13-14- 37-38-41-45-49-53-56-57-58-59 DD 02-03-04-05-06-07-08-10-11-12- 15-24-28-37-38-39-44-50-57	30 19
4.5.2	ausreich./optimal	FD 02-07-08-10-16-20-23-24-27-29- 46-48-50-51-52-54-55 DD 01-02-09-13-14-16-17-18-19-20- 35-36-41-42-43-45-47-48-49-50- 52-53-55-56-60	27 35
4.5.3	weit	FD 21-22-23-27-28-40-41-44-47-60 DD 22-26-40-46-48-51-54-56-58-59	10 10
4.6 Initialen			
4.6.1	keine	FD 01-02-03-05-06-07-08-09-10-11- 24-26-30-31-32-33-34-35-36-38- 53-54-55-58-59 DD 02-03-04-05-06-08-11-12-14-16- 36-37-38-39-40-41-42-43-44-46- 47-48-50-52-53-55-60	45 37
4.6.2	korrekt integriert	FD 19-25-27-37-40-41-45-47-56-57- 60 DD 01-07-09-13-15-17-22-25-26-28- 58-59	11 22
4.6.3	inkorrekt: „schwebend“ „hängend“	FD 04-21-28-29 DD 10-33	4 2
4.7 Laufweite			
4.7.1	konstant	FD 01-02-03-04-05-06-07-08-09-10- 21-23-24-25-26-27-28-30-31-34- 53-57-58-59 DD 01-02-03-04-05-06-07-08-09-10- 21-23-25-26-27-28-29-30-31-32- 45-46-47-48-49-50-51-52-54-55- 56-57-59-60	44 54
4.7.2	variierend („Letterspacing“)	FD 22-29-32-33-38-39-40-41-43-47- 49-50-52 -54-55-60 DD 22-24-41-42-53-58	16 6
5. Abstand und Durchschuß von Überschriften			
5.1 Zeilenabstand im Vergleich zum Mengentext			
5.1.1	angemessen	FD 02-03-04-05-07-08-09-10-11-14- 29-30-31-32-33-34-37-38-39-42- 48-49-51-52-53-57-58-60 DD 02-03-04-05-06-07-09-10-12-13- 36-37-38-39-40-41-42-43-44-46- 47-48-49-50-51-52-55-56-57-58- 59-60	38 42
5.1.2	zu groß	FD 01-12-16-18-23-30-35-36-40-41- 43-44-45-46-50-54-55-56-59 DD 14-20-26-32-33-45-53-54	19 8

R-FD & R-DD **12****5.2 Abstand zum Text**

5.2.1 angemessen	FD	02-03-04-05-07-08-09-10-11-13- 27-28-30-31-32-33-34-38-39-42- 44-47-48-51-52-54-58	14-15-17-19-20-21-22-24-25-26- 44-47-48-51-52-54-58	37
	DD	02-03-04-05-06-07-09-10-11-12- 31-33-34-35-36-37-38-39-40-41- 55-56-57-58-59-60	13-15-16-18-19-20-22-24-27-29- 42-43-44-47-48-49-50-51-52-53- 55-56-57-58-59-60	46
5.2.2 zu klein	FD	01-12-16-18-23-29-35-36-37-40- 59	41-43-45-46-49-50-53-55-56-57- 59	21
	DD	14-26-32-45-54		5

6. Satzart/Ausrichtung (Textteil)**6.1 Blocksatz**

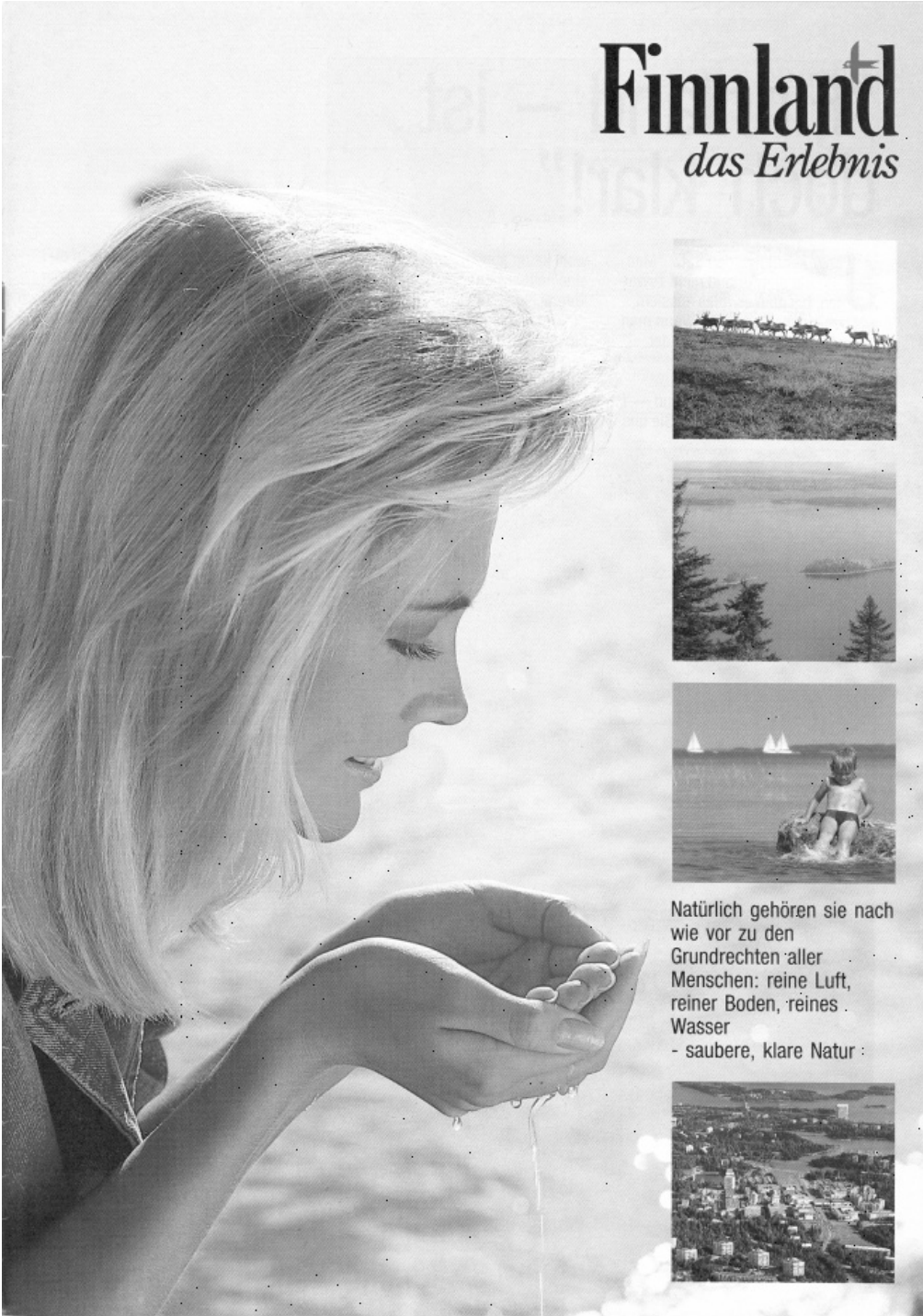
6.1.1 Titelzeile/Headline	FD	—		0
	DD	—		0
6.1.2 Untertitel	FD	—		0
	DD	34		1
6.1.3 Mengentext 1 (Vorspann)	FD	01-02-03-15-22-26-28-29-33-40- 41-43-45-50-55		15
	DD	22-31-33-46-48-50-56		7
6.1.4 Mengentext 2 (Haupttext)	FD	01-02-03-06-07-08-09-12-13-14- 38-39-41-43-45-47-48-49-50-55- 56-60	15-17-18-20-22-26-28-29-32-33- 56-60	32
	DD	01-04-14-17-20-21-22-24-25-27- 45-46-48-50-51-53-56-57-58-60	30-31-32-33-34-36-37-38-41-42- 45-46-48-50-51-53-56-57-58-60	30
6.1.5 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	02-08-17-18-24-26-29-39-48		9
	DD	04-33-34-50		4
6.1.6 Bildlegenden	FD	05-17-20-38		4
	DD	04		1

6.2 Rauhsatz/linksbündiger Flattersatz

6.2.1 Titelzeile/Headline	FD	01-02-03-04-05-07-10-11-13-14- 31-32-33-37-39-40-42-43-44-45- 58-59	15-16-18-19-20-22-26-27-28-30- 46-47-48-49-50-51-53-54-55-57- 58-59	42
	DD	02-03-05-06-09-10-11-12-13-14- 25-26-27-33-34-35-37-38-39-40- 56-58-59-60	15-16-17-18-19-20-21-22-23-24- 43-44-45-46-47-49-50-51-54-55- 56-58-59-60	44
6.2.2 Untertitel	FD	01-02-03-04-05-07-08-09-11-12- 29-30-31-32-33-34-35-36-37-38- 53-54-55-56-57-58-59	15-17-18-19-21-22-23-25-26-27- 40-41-43-44-45-46-47-49-50-52- 53-54-55-56-57-58-59	47
	DD	04-05-06-07-09-10-12-14-15-18- 44-46-47-50-53-54-55-60	20-22-26-27-32-34-38-41-42-43- 44-46-47-50-53-54-55-60	28
6.2.3 Mengentext 1 (Vorspann)	FD	05-17-23-24-27-28-37-44-46-49- 53-54-56-57-58		15
	DD	02-05-07-10-28-45-59		7
6.2.4 Mengentext 2 (Haupttext)	FD	04-05-07-10-11-12-14-15-16-19- 35-36-37-38-40-41-42-44-46-49- 51-52-53-54-56-57-58	21-23-24-25-27-28-30-31-32-34- 51-52-53-54-56-57-58	37
	DD	02-03-05-06-07-08-09-10-11-12- 29-35-39-40-43-44-45-47-48-49- 52-54-55-59	13-14-15-16-17-18-19-23-26-28- 52-54-55-59	34
6.2.5 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	01-03-04-05-07-08-09-10-11-13- 29-30-31-34-35-36-37-38-40-41- 56-57-58-59-60	15-16-18-19-20-21-22-23-25-27- 42-43-44-46-49-50-52-53-54-55- 56-57-58-59-60	45
	DD	02-05-06-08-10-11-13-14-15-16- 45-47-54-56-60	18-20-23-25-27-29-31-32-36-41- 45-47-54-56-60	25


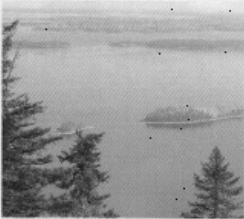

R-FD & R-DD				13
6.2.6	Bildlegenden	FD	01-02-04-09-10-13-14-15-19-22- 23-25-30-38-42-43-44-46-47-48- 56-57-58-59-60	25
		DD	03-07-09-10-11-12-13-15-16-17- 18-19-20-22-23-26-28-30-31-32- 33-35-38-39-40-44-45-47-49-51- 52-53-54-55-56-57-58	37
6.3 Mittelachse				
6.3.1	Titelzeile/Headline	FD	01-12-17-21-23-24-25-29-33-35- 36-38-40-41-49-5 2-53-54-56-58- 60	21
		DD	07-08-29-31-34-38-41-42-50-53- 56	11
6.3.2	Untertitel	FD	12-19-24-28-29-35-39-42-48-49- 52-53-54-56-58	15
		DD	31-34-36-45	4
6.3.3	Mengentext 1 (Vorspann)	FD	58	1
		DD	—	0
6.3.4	Mengentext 2 (Haupttext)	FD	34-42-49	3
		DD	—	0
6.3.5	Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	—	0
		DD	—	0
6.3.6	Bildlegenden	FD	16-42	2
		DD	31-32-36-39-46-60	6
6.4 rechtsbündiger Flattersatz				
6.4.1	Titelzeile/Headline	FD	27-33-43-58	4
		DD	10-12-23-24-32-37-38-39-43-44- 45-50-57	13
6.4.2	Untertitel	FD	31-53	2
		DD	10-38-43-53	4
6.4.3	Mengentext 1 (Vorspann)	FD	17-58	2
		DD	10	1
6.4.4	Mengentext 2 (Haupttext)	FD	31	1
		DD	10-39-44-45	4
6.4.5	Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	—	0
		DD	10	1
6.4.6	Bildlegenden	FD	03-04-13-14-19-22-23-29-30-42- 43-58	12
		DD	03-10-13-17-23-25-28-30-31-32- 33-38-39-44-45-52-53-54-55-57	20
6.5 „Konturensatz“				
6.5.1	Titelzeile/Headline	FD	—	0
		DD	—	0
6.5.2	Untertitel	FD	—	0
		DD	—	0
6.5.3	Mengentext 1 (Vorspann)	FD	58	1
		DD	59	1
6.5.4	Mengentext 2 (Haupttext)	FD	04-07-14-19-27-32-35-42-45-47- 56-58-60	13
		DD	04-06-14-17-23-24-36-38-48-56- 57-58	12
6.5.5	Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	27	1
		DD	—	0
6.5.6	Bildlegenden	FD	—	0
		DD	—	0

R-FD & R-DD		14	
6.6 Freier Zeilenfall			
6.6.1 Titelzeile/Headline	FD	40-45-55-56	4
	DD	24-36-38-48-50-52-54-55-58	9
6.6.2 Untertitel	FD	—	0
	DD	38-48	2
6.6.3 Mengentext 1 (Vorspann)	FD	—	0
	DD	—	0
6.6.4 Mengentext 2 (Haupttext)	FD	—	0
	DD	—	0
6.6.5 Mengentext 3 (Aufzählungen etc.)	FD	—	0
	DD	—	0
6.6.6 Bildlegenden	FD	—	0
	DD	—	0
7. Sonstiges			
7.1 Gestaltungsraster			
7.1.1 ja	FD	05-19-20-33	4
	DD	02-03-04-05-06-07-09-10-12-13- 16-20-28-30-32-33-34-35-40-44-47	21
7.1.2 zum Teil	FD	06-12-18-35-47	5
	DD	15-21-22-23-24-25-43-57-60	9
7.1.3 nein	FD	01-02-03-04-07-08-09-10-11-13- 14-15-16-17-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-34-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60	51
	DD	01-08-11-14-17-18-19-26-27-29- 31-36-37-38-39-41-42-45-46-48-49-50-51-52-53-54-55-56-58-59	30
7.2 Abstände zwischen Text und Bild			
7.2.1 ausreichend	FD	01-02-03-04-06-07-08-10-11-12- 17-18-21-25-26-27-28-29-33-34-35-36-37-39-41-42-43-44-46-47- 48-49-51-52-54-55-57-59-60	39
	DD	01-02-04-05-06-07-08-14-15-16- 18-19-20-21-22-23-24-26-27-29-30-31-33-35-36-37-38-39-40-41- 42-43-44-45-46-47-48-49-50-52-55-56-57-59-60	45
7.2.2 zu klein	FD	05-09-13-14-15-16-19-20-22-23- 24-30-31-32-38-40-45-53-56-58	20
	DD	03-09-10-12-13-17-25-28-32-34- 51-53-54-58	14
7.3 Kontrast Text/Hintergrund			
7.3.1 ausreichend	FD	01-05-06-08-10-11-12-13-14-15- 16-17-18-19-21-26-27-29-31-32-33-34-35-36-38-39-42-43-45-46- 48-50-51-54-55-57-59	37
	DD	03-04-07-09-10-11-13-14-15-16- 18-21-23 -25-26-27-28-31-32-33-34-35-37-40-41-42-43-44-52-53- 56-58-59-60	34
7.3.2 ungenügend	FD	03-07-22-23-24-28-37-40-41-44- 47-49-52-53-56-58-60	17
	DD	01-02-17-24-30-36-38-39-45-46- 48-49-50-51-54-55-57	17




Finnland

das Erlebnis



Natürlich gehören sie nach
wie vor zu den
Grundrechten aller
Menschen: reine Luft,
reiner Boden, reines
Wasser
- saubere, klare Natur -



”Finnland – ist doch klar!”

Jeder kennt ihn, den Satz: ”Man soll mit dem Urlaub nicht zuwarten, bis man so mies aussieht, wie das eigene Passbild.” Wenn man ihn dann plant, steht man vor der Frage: ”Wohin?”

Wir sagen: ”Nach Finnland — ist doch klar!” Das aber werden Sie uns

wohl kaum abnehmen, wenn wir nicht eine haltbare Begründung geben. Hier kommt sie.

In Finnland ist die Natur noch nicht verbaut und noch nicht verstärkt. In Finnland gibt es Platz. Für jeden und nach allen Richtungen. Nach vorn und hinten und nach den Seiten. Sogar nach unten, wenn man

mit einem sanften Kopfsprung in einen flachen finnischen See hineintaucht.

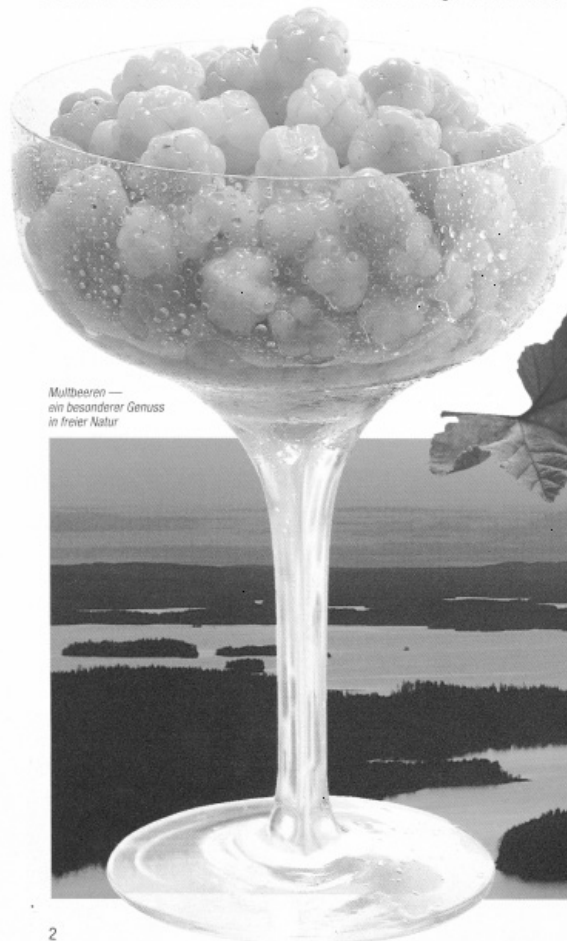
Platz auch da oben, denn über Ihnen wölbt sich der Himmel des Nordens. Wenn es nicht gerade regnet. Schönwettergarantie können wir nicht geben. Aber Gutwettergarantie immer.

Und wir können Ihnen fest versprechen, dass Sie die Natur wiederfinden werden. Und plötzlich merkt man: ”Die lockt mich ja! Da möcht’ ich mitmachen.”

Man wird aktiv. Nicht weil man einen Plan dafür aufgestellt hat, sondern weil es ganz einfach ”logo” ist. Man reißt andere mit (oder wird von ihnen mitgerissen).

Das kann man in Finnland erleben. Von hundert mitteleuropäischen Urlaubern fährt — statistisch — ein halber nach Finnland. Aber der kommt — menschlich — ganz zurück.

Das können wir zusagen. Dieses Heft wird Ihnen hoffentlich Appetit auf



Mullbeeren —
ein besonderer Genuss
in freier Natur



"Wer hat die schönsten Schäfchen"

Von den Bergrücken hier klingt die Musik!

In Karelien werden die Häuser an Bergränge gebaut, die schönsten auf den Bergkuppen. Zu ihren Füßen liegen die hübschen Anbaugelände, und von weitem sieht man die fischreichen Gewässer und die Wildmarkgebiete.

Porgpeinvaara ist das Festzentrum von Ilomantsi. Dort liegt die zur Erinnerung an die Runensänger errichtete Runensängerhaus. In dieser Landschaft traf der "Vater der finnischen Nationallegende" Kalevala, Elias Lönnrot, die berühmte Runensängerin Mateli Kuivalator und konnte beinahe 100 Kantele-Volksgedichte für die Nachwelt erhalten.

Im Porgpeinirtti (Porgpein-Haus) gibt es ein karelisches Restaurant, wo man in aller Ruhe ein typisch karelisches Buffet genießen und dabei die Herstellung von echten karelistischen Spezialitäten, wie z. B. karelistischen Piroggen und Votruska-Broteten, miterleben kann.

Auf dem Gelände gibt es viel zu entdecken: die Betkapelle (Tosouma) aller Heiligen, die Runensängerhütte von Mateli Kuivalator, die Hütte des Grenzgenossens. Die Kalevala-Ausstellung der Runensängerhaus lohnt schon alleine einen Ausflug hierher, und man sollte sich Zeit dafür nehmen. Bei den Veranstaltungen von Runensängerhaus erklingt das finnische Nationalinstrument Kantele wie es in Ilomantsi üblich ist: im Programm finden sich sowohl fröhliche als auch traurige Darbietungen. Die karelistische Mundart wird bei den Runensängerveranstaltungen, bei Abendgesellschaften und Festen - immer wenn Menschen zusammenkommen, verwendet.

Es gibt wohl keinen passenderen Treffpunkt für die Teilnehmer des alljährlich veranstalteten Kantele-Workshops?

Viele Geschäfte in Ilomantsi verkaufen kunstvolle karelistische Handarbeiten. Sie sollten z. B. im gemütlichen Piirilän Paha-Geschäft vorbeischaun! Aus Ilomantsi können Sie mehr als Erinnerungen mit nach Hause nehmen.

Ein einmaliges Ausflugsziel in Karelien ist Sissola in Mekrijärvi, das Zuhause der Runensängerin Samana Sissonen, 14 km vom Zentrum entfernt. Das rustikale Blockhaus zeigt die reiche Tradition der karelistischen Baukultur.



ILOMANTSI
Ihr Freund in Karelien



Hört gut zu Jungs



In der Runensängerhaus gibt es Lieder- und Kantele-Vorführungen



Kunstfertigkeit in Ilomantsi




Am besten schmeckt die karelistische Pirogge da, wo sie herkommt





OHJELMAPALVELUKESKUS - elämyksiä erämaaluonnon keskellä

 Poropuisto on 200 ha:n suuruinen luonnonpuistoalue, jolla puiston omat porot laiduntavat. Luonto vaihtelee tuntureista ja harjuista metsä- ja suomaishamaan, jota lammet ja porot elävöittävät. Alueelle on rakennettu perinteitä noudattaen porotalouteen kuuluvia rakennuksia, kuten poromiesten kämpät, turvekammit sekä luonnollisesti porocrotusaitaukset ja lautakodot. Uudenaikaisessa päärakennuksessa sijaitsevat auditorio, ravintola, petoeläinvitriini ja näyttelytilat.

Poropuisto on ohjelmopalvelukeskus, jonka ohjelmista monet liittyvät porotalouteen ja sen oheistoimintoihin. Puiston vieraat osallistuvat itse ohjelmiin ja saavat näin kosketuksen poroihin, Lapin ihmisiin ja lappilaiseen elämään. Kiinnostavia ovat ansa- ja luontopolut, vasanmerkinnät ja crotukset, porojelun jännitys. Illan pimeässä nuotion loisteessa ja tervasten tuoksussa poroherkunauinto, jonka kruunaa maaginen Lapinkaste. –Elämyksiä, jotka pitää itse kokea.

Ohjelmat rytmittyvät vuodenaikojen mukaan:

Kesällä ja syksyllä:

- Luontopolun patikointi; polun varrella esiintyy kasveja, joita poro käyttää ravinnokseen
- Ansapolku esittelee ennenaikaiset ansat ja pyydykset, joilla petoja on pyydytety
- Kalastus; lammissa taimenta, sateenkaarirautua ja siikaa
- Vasanmerkintänäytökset


Talvella:

- Koiravaljakko- ja porojelut
- Porocrotusnäytökset syyskuusta helmikuun loppuun
- Pilkkionginta
- Hiihtoa

Ympäri vuotisesti:

- Suopunginheitto
- Loimukalailat
- Kotakahvistelut ja -ruokailut
- Lapinkaste
- Erämaayöpymiset poromiesten kämpissä ja turvekammeissa (mukavuudet ja palvelut lähellä)
- Auditorio kokous- ja seminaarikäyttöön (138 paikkaa)
- Peski -ravintola, poro- ja kalaruokia

Abenteuerliche Erlebnisse inmitten der Wildmark:

 Rentierpark, ein 200 ha grosses Gelände, wo eine originalgetreue Renzüchtersiedlung in liebevoller Kleinarbeit funktionsbereit neu erstellt wurde.

Der Unternehmungslust sind hier keine Grenzen gesetzt. Ob bei der Renscheidung oder bei der Kälbermarkierung – es kann "hautnah angepackt" werden.

Zum krönenden Abschluss des Tages werden am Lagerfeuer montierte Spezialitäten des Landes gereicht.

Die Begleitprogramme ihres Urlaubs sind nach den natürlichen Gegebenheiten des Jahresablaufs entwickelt worden:

Im Sommer und im Herbst besteht die Möglichkeit

- Den Naturlehrpfad zu durchwandern.
- Den Fallenlehrpfad zu begehen.
- Zum Angeln; die Teiche sind reich an Forellen, Lachsen und Felchen.
- Zur Teilnahme an Kälbermarkierungen.

Im Winter haben Sie die Möglichkeit zur Teilnahme

- An Renschlittenfahrten mit "Fahrscheinprüfung"
- An Hundeschlittenfahren und -ausflügen
- An Renscheidungen (September-Februar)
- Am Eislochangeln
- An besonderen Schifahrten

Ganzjährig können Sie

- Sich üben im Lassowerfen.
- Ihren Gaumen mit Spezialitäten der Region "kitzeln".
- Sich einer "Lappentaufe" unterziehen.
- In Blockhäusern oder Torf-Dach-Hütten übernachten.
- Das Auditorium (138 Sitzplätze) für Schulungen und Seminare buchen.
- Für Schulklassen und Gruppen "massgeschneiderte" Lehr- und Erholungsprogramme bestellen.
- Die Annehmlichkeiten unseres Restaurants geniessen.

Renko

Die idyllische Gemeinde Renko bringt den Reisenden mitten in der Geschichte von Häme und in die schöne Natur. Die Häme Ochsenstraße, die älteste Landstraße in Finnland, gehört zum Routennetz der geschichtlichen Hansa- und Wikingerwege. In Renko können Sie dieser alten Straße 25 km lang folgen. Hier befindet sich auch das Ochsenstraße-Museum und da gibt es eine Sammlung von Objekten, die von der Ochsenstraße und ihren Benutzern erzählen. Für Pilger war die St. Jakob Kirche ein bedeutender Wallfahrtsort im Mittelalter, und die Kirche wird für das Zentrum des inländischen Jakobs Kults gehalten. Die nach dem Heiligen der Reisenden St. Jakob genannte Kirche ist im Sommer als Straßenkirche geöffnet.

Die Gemeinde Renko erklärte sich als die Gemeinde der Naturblumen 1997 und nannte die Seerosen als die Gemeindeblume. Naturblumen sind besonders während der Renko-Woche im Sommer ausgestellt. Die starke Land- und Forstwirtschaftsgemeinde bietet Ihnen auch reine finnische Essgenüsse. Besuchen Sie die typischen Läden der Lebensmittelbetriebe und genießen Sie die Festtafel im Bestellungsrestaurant. Herzlich willkommen!

ST. JAKOB KIRCHE
Die Kirche wurde Ende des 15. Jh.-Anfang des 16. Jh. erbaut. Sie unterscheidet sich von anderen mittelalterlichen Kirchen durch ihren achteckigen Grundriß. Die Kirche ist im Sommer täglich geöffnet, ansonsten nach Vereinbarung. Auskunft: Tel. (03) 652 7104.

HÄME OCHSENSTRASSE
Die Häme Ochsenstraße verband Turku und Hämeenlinna. Verwaltungsmänner, Händler, Piger, Postkutscher und Straßenräuber waren erste Benutzer auf diesem Weg. Die Fahrt von Hämeenlinna in die Küste dauerte mit Ochsenwagen mehrere Tage, denn eine Tagesstrecke war 30-40 km. Ihre Einzigartigkeit hat die Straße unter Schutz gebracht: zwei Strecken davon sind heute Museumsstraßen. Eine Strecke führt durch Lieto und eine in Häme von Porras nach Renko. Die Museumstraße ist ein Teil der Landstraße 2231 und hat Führung von der Hauptstraße 10.

KULTURLANDSCHAFTEN IN RENKO
Gedenkstein für die Gebrüder Nieminen
Gedenkstein im DorfKuittila für die vier im 2. Weltkrieg gefallenen Gebrüder Nieminen.
Kiesrücken Kuittila
Landschaftlich reizvolle Kiesrückenlandschaft, durch die sich der Fuß Renkayoks schlängelt. Zahlreiche Seen mit kristallklarem Wasser.
Dorfstraße Kuittila
Älteste Ansiedlung in Renko an der Ochsenstraße.
Dorfstraße Uusikyliä
Die Fassaden der an die Felder grenzenden Dorfhäuser zeigen zur Dorfstraße. Die Dorfstraße weist einen speziellen runden Stein auf, der von Büschen aus Uusikyliä seitensweit zu seinem heutigen Standort gerollt wurde. Die Büschen aus dem Nachbarort don Stein einmal gestapelt haben, wurde er an Ort und Stelle angekettet.

TOURISTINFORMATION: Häme Tourist Service, Tel. (03) 621 2388, fax (03) 621 2716. Touristinformation Linnatalu, Tel. (019) 754 272, fax (019) 754 282, Gemeinde Renko, Tel. (03) 658 51

RENKO-WOCHE 18.-26.7.

Ende Juli versammeln sich Einheimische und Gäste aus den Städten zur neun-tägigen Renko-Woche. Höhepunkte der Woche sind zwei Marktstagen: 18.7. Sommermarkt und 25.7. Jaakkos Markt. Auskunft über Verkaufsstellen Tel. (03) 658 51. Während der Woche werden auch Musikprogramme, Ausstellungen, Tanz, ein Dorffest und Kinderprogramme veranstaltet, und der Höhepunkt ist Jaakkos Fest am So 26.7. Auskunft Tel. (03) 614 9525, 090-517 7008

Ochsenstraße-Museum
Härkätien Museo



Neben der St. Jakob-Kirche steht ein kulturhistorisches Museum, in dem Objekte aus der Bauernkultur und über die Ochsenstraße aufbewahrt werden. Geöffnet im Sommer sonntags und an Feiertagen 11-14 Uhr, an beiden Marktstagen der Renko-Woche 9-15 Uhr, ansonsten nach Vereinbarung, Tel. (03) 652 6047 und 618 5933.



TULINUMMI

Willkommen im Restaurant Tulinummi. Unser Restaurant hat 105 Plätze und bei uns können Sie z.B. Familienfeste, Versammlungen und Kurse veranstalten.

Das Restaurant hat volle Schankrechte. Für Gruppen planen wir individuelle Mahlzeiten nach Ihren Wünschen.

FESTTAFEL MIT HÄMEGERICHTEN SONNTAGS VON 12-15 UHR

Wir bitten um Platzreservierung

WILLKOMMEN IM BESTELLUNGSRESTAURANT TULINUMMI!

14300 RENKO
Tel. (03) 652 7420, fax (03) 652 7450

ÖKOGARTEN DER Mühle Pyntio

Heimmuseum, Sommerfeste, Camping, im Hof, Ökogenüsse, Handarbeiten, Hausbier, Rauchsauna. Willkommen in der alten Mühlenumgebung. Geöffnet: 12.6.-30.8. Di-So 12-20 Uhr

Pyntiointie 191, 14300 Renko
Tel. (03) 617 8877 oder 050-585 4181

Tanzsaal
SOTKALINNA
Eleganter und ansehnlicher Tanzboden mit guten Verkehrsverbindungen. 1,35 km von Hämeenlinna, 33 km von Forssa. Führung von der Straße 10. Vermietung der Tanzboden auch für Privatveranstaltungen! Auskunft: (03) 618 5925, 618 5933

HEIMON KALA Oy Fabrikgeschäft
ist werktags 8-20 Uhr geöffnet.
Zentrale Lage an der Hauptstraße 10.



In unserem Sortiment finden Sie frischgeräucherter Fisch, kaltgeräucherter Lachs, hering, gesalzener Fisch und immer frischer Fisch je nach Saison. Wir arrangieren auch Feste und andere Veranstaltungen nach Ihren Wünschen.

Tel. (03) 652 7254, (03) 652 7255, Fax (03) 652 6061
Auch Fabrikbesuche auf Bestellung.

Willkommen in das Fischhaus mit voller Bedienung.



Universität Tampere • Institut für Sprach- und Translationswissenschaften
Kalevantie 4 • 33014 Tampereen yliopisto • Finland

Liz. phil. Jürgen Schopp • jurgen.schopp@uta.fi • www.uta.fi/~trjusc/

Der Dozent des sehr interessanten Typographie-Seminars des ADÜ Nord im letzten Jahr hat uns gebeten, folgende Umfrage an unsere Mitglieder weiterzuleiten. Faxen oder schicken Sie den ausgefüllten Fragebogen bitte bis **spätestens 31. Juli 2002** an Georgia Mais, Fax: 04105 636317, Dahlienweg 9, 21218 Seevetal-Hittfeld.

TRANSLATORISCHE UMFRAGE

Es geht mir um den Begriff **Netzwerk** in der übersetzerischen Praxis. Wie verstehen Sie ihn, in welcher Bedeutung wird er nach Ihrer Meinung genutzt? Ich habe einige Alternativen vorbereitet. Könnten Sie bitte das Zutreffende a), b) oder c) ankreuzen?

Netzwerk ist/heißt/bedeutet...

1. Zusammenarbeit mehrerer ÜbersetzerInnen (Team) mit gleicher Arbeitssprachenkompetenz bei der Übersetzung umfangreicher Aufträge (d.h. der Text wird aufgeteilt)
 - a) = kommt vor; wird praktiziert
 - b) = ist denkbar; erscheint sinnvoll – wird aber (noch) nicht praktiziert
 - c) = für die Praxis irrelevant
 Kommentar:

2. Zusammenarbeit mehrerer ÜbersetzerInnen mit unterschiedlichen Arbeitssprachen im Team zwecks Bearbeitung mehrsprachiger Aufträge
 - a) = kommt vor; wird praktiziert
 - b) = ist denkbar; erscheint sinnvoll – wird aber (noch) nicht praktiziert
 - c) = für die Praxis irrelevant
 Kommentar:

3. Zusammenarbeit mehrerer ÜbersetzerInnen mit unterschiedlicher Arbeitssprachenkompetenz (A/B) in dem Sinn, dass der B-Sprachenübersetzer den Text in der Fremdsprache entwirft, sozusagen die „Rohübersetzung“ macht, der A-Sprachenübersetzer diesen Text dann in seiner Muttersprache überarbeitet und „druckreif“ ausformuliert.
 - a) = kommt vor; wird praktiziert
 - b) = ist denkbar; erscheint sinnvoll – wird aber (noch) nicht praktiziert
 - c) = für die Praxis irrelevant
 Kommentar:

4. Zusammenarbeit mehrerer Textexperten (Werbefachmann, Übersetzer, Grafischer Designer etc.) im Team zwecks Herstellung *druckfertiger Translate* (Vollservice).
 - a) = kommt vor; wird praktiziert
 - b) = ist denkbar; erscheint sinnvoll – wird aber (noch) nicht praktiziert
 - c) = für die Praxis irrelevant
 Kommentar:

5. Nutzung des Internets zur Recherche-Nachfrage bei KollegInnen.
 - a) = kommt vor; wird praktiziert
 - b) = ist denkbar; erscheint sinnvoll – wird aber (noch) nicht praktiziert
 - c) = für die Praxis irrelevant
 Kommentar:

6. Haben Sie noch eine Idee? Dann bitte hier notieren:

Vielen Dank und schöne Grüße aus Finnland!