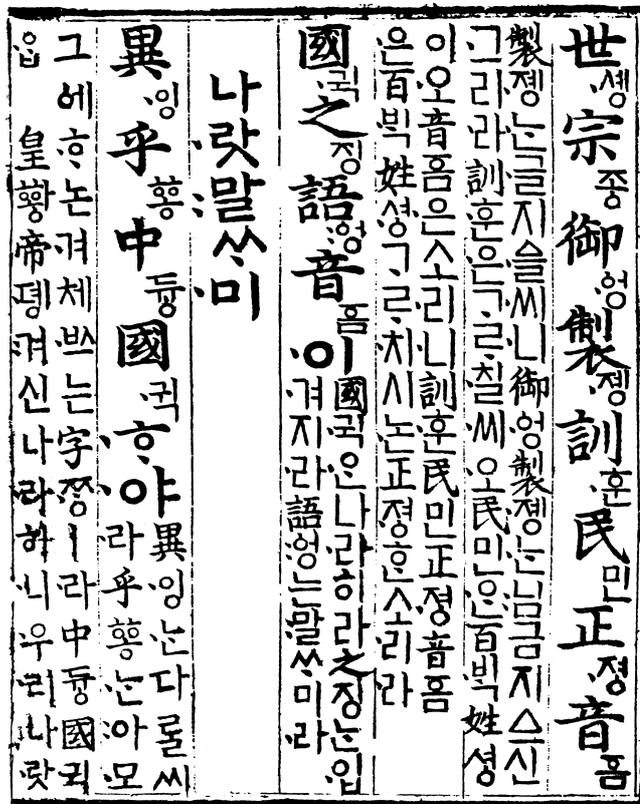


KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

von

Frau Dipl. Des. **YOO Jung - Sook**



Als Dissertation vorgelegt dem Fachbereich 5 :
Design, Kunst - und Musikpaedagogik, Druck
der Bergischen Universitaet Wuppertal
Wuppertal im Juni 2003

Deckblatt : SEJONG ÔJE HUNMINJÔNGÛM

Die Erlaeuterung der HUNMINJÔNGÛM mit Koreanischer Schrift

Quelle : LEE Gûn - Su, a.a.O., S. 430, 1995.

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt besonders meinem Doktorvater Prof. Dr. Dr. h.c **Siegfried Maser** fuer die Ueberlassung des Themas und die Geduld und die vielen Anregungen bei seiner Bearbeitung und Entwicklung. Ferner bedanke ich mich bei Herrn Prof. **Uwe Loesch** für die sorgfaeltige Durchsicht und Begutachtung meiner Arbeit sowie bei Frau Prof. Dr. **Gerda Breuer** und bei Herrn Prof. Dr. **Dieter Heller** als Mitglieder der Pruefungskommission.

An dieser Stelle moechte ich auch meinem ehemaligen Lehrer Prof. **KIM Jin - Pyeong** danken, der mir waehrend meines Studiums in Korea den richtigen Weg zur Koreanischen Typografie gewiesen hat und leider waehrend meiner Studiumszeit in Deutschland (1998) verstorben ist.

Außerdem bedanke ich mich besonders bei Herrn Dr. **Gerd Lutterjohann** und seiner Familie (Wuppertal) für die Durchsicht und Unterstützung waehrend der Arbeit.

Und schliesslich danke ich ganz besonders meiner Familie in Korea, ohne deren Unterstuetzung die Arbeit nicht moeglich gewesen waere.

KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

Inhaltverzeichnis

- 1. Einleitung 8**
 - 1.1. Das Thema der Arbeit 9
 - 1.2. Zu den Forschungszielen 10
 - 1.3. Zur Methode und zum Aufbau der Arbeit 11

- 2. Schrift, Sprache und Kultur 16**
 - 2.1. Der Ursprung der Schrift 17
 - 2.2. Die Vorstufen der Schrift 22
 - 2.3. Die drei wichtigsten Bilderschriften der Welt 27
 - 2.4. Das Alphabet der Abendlaendischen Welt 35
 - 2.5. Zusammenfassung 39

- 3. Die Erfindung der Koreanischen Schrift und ihre Entwicklung 42**
 - 3.1. Ursprung und Hintergruende der Koreanischen Schrift 43
 - 3.2. Die Erfindung der Koreanischen Schrift 51
 - 3.3. Die Eigenschaften der Koreanischen Schrift 54
 - 3.4. Die Entwicklung der Koreanischen Schriftformen : HANGÛL 56
 - 3.4.1. Der Umwandlungsprozess innerhalb der Koreanischen Schriftformen 57
 - 3.4.2. Die modernen Koreanischen Schriftformen 66
 - 3.4.3. Die Einfluesse aus dem Umkreis auf die Koreanische Schrift 72
 - 3.5. Zusammenfassung 77

4.	Zur Entwicklung der Typografie in Europa	79
4.1.	Zum Begriff der Typografie	80
4.2.	Schrift und Typografie	81
4.3.	Schriftbewusstsein und moderne Typografie	83
4.3.1.	Visuelle Poesie	84
4.3.2.	Kalligramme	87
4.3.3.	Typografie im Futurismus : ca 1910 - 1920	91
4.3.4.	Lautdichtungen und Typografie im Dadaismus : um 1915	93
4.3.5.	Typografie im Konstruktivismus : um 1920	96
4.3.6.	Typografie im De - Stijl : um 1917	101
4.3.7.	Typografie am Bauhaus : um 1919	105
4.3.8.	Regelwerk der Neuen Typografie von Jan TSCHICHOLD	110
4.4.	Zusammenfassung	114
5.	Gestaltungsprinzipien der Koreanischen Schrift von 1443 bis heute	115
5.1.	Das Gestaltungsprinzip der Anlautzeichen	116
5.1.1.	Die Bildung der Auslautzeichen	120
5.1.2.	Die Bildung der Doppelkonsonanten	120
5.2.	Das Gestaltungsprinzip der Inlautzeichen	123
5.3.	Die Verbindung der Schriftzeichen und Textanordnung	127
5.4.	Die heutigen Koreanischen Schriftzeichen	127
5.5.	Das Kombinationssystem der Koreanischen Schrift	130
5.6.	Die heutige Textanordnung und das System der Transkription	133
5.7.	Zusammenfassung	136
6.	Ausbildung in Typografie	138
6.1.	Definition der visuellen Kommunikation	139
6.1.1.	Kommunikationstheoretische Grundlagen gestalterischer Prozesse	140
6.2.	Modelle zur typografischen Ausbildung	141

6.2.1.	Modell 1 : Bauhaus Weimar / Dessau / Berlin	141
6.2.2.	Modell 2 : Hochschule fuer Gestaltung Ulm	156
6.2.3.	Modell 3 : New Bauhaus Chicago	165
6.3.	Computer als Medium	170
6.3.1.	Screen - Design und Typografie in der Visuellen Kommunikation	170
6.4.	Ein Ausbildungsmodell fuer die Koreanische Typografie	172
6.5.	Zusammenfassung	199
7.	Anhang	202
7.1.	Abbilungsnachweis	203
7.2.	Literaturverzeichnis	208

KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

1. Einleitung

- 1.1. Das Thema der Arbeit
- 1.2. Zu den Forschungszielen
- 1.3. Zur Methode und zum Aufbau der Arbeit

1. Einleitung

Einleitend wird kurz das Thema dargestellt (vgl. 1. 1), die Forschungsziele werden festgelegt (vgl. 1. 2) und die Methode bzw. der Aufbau der Arbeit (vgl. 1. 3) wird erlaeutert.

1.1. Das Thema der Arbeit

Die rasante Entwicklung der neuen Medien fuehrte zu einer gewaltigen Erweiterung der Typografie. Visuelle und audiovisuelle Medien transportieren eine grosse Menge der Informationsflut, in der die Schrift eine bedeutende Rolle spielt. Das **Informationszeitalter** brachte eine wesentliche Veraenderung der Gestaltung hervor durch den Uebergang vom Papier zum Bildschirm. Neben der Tradition des Drucks existieren heute die neuen digitalen Kommunikationstechnologien. Taeglich werden immer mehr visuelle und verbale Informationen produziert. Die **Typografie** stellt daher auch heute noch eine wichtige Grundlage des modernen Lebens dar. Ohne Schrift und Typografie ist ein genauer Austausch von Informationen nicht denkbar. Die Informationsflut verlangt eine staerkere Beachtung der Kommunikationsmethode fuer jeden typografischen Gestalter : Wie wird Schrift nach aesthetischen und technischen Gesichtspunkten eine Botschaft vermitteln und wie wird die Typografie eingesetzt ?

Das heute verbreitete Verstaendnis von Typografie wurde in Westeuropa entwickelt. Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten sich die Bewegungen der modernen Typografie. Es wurde eine moderne Kunsthochschule, das **Bauhaus** gegruendet. Die Ausbildung am Bauhaus fand in der ganzen Welt Anerkennung, wurde uebernommen und weiter entwickelt.

Ein neues gedankliches Konzept der visuellen Kommunikation entstand an der **Hochschule fuer Gestaltung in Ulm**. Mit dem Ziel, eine Botschaft (in Schriftform und Schriftbild) optimal zu vermitteln, gehoert Typografie heute

zu den Grundlagen der **Visuellen Kommunikation** bzw. zum **Grafik Design** an den Universitaeten.

Auch in der **Koreanischen Typografie** ermöglicht die Computertechnik erweiterte Anwendungen. Das Potential der Koreanische Typografie kann und muß genutzt und gesteigert werden. „In Korea begann man am Ende der 80er, die Typografie als ein wichtiges Element zu erkennen und sie als ein Fach in einigen Universitaeten zu errichten.“ (KIM Jin - Pyông, A Study on the Typographic Design Education in America, S. 2, in : Journal of Arts and Design, Seoul Women's University, 1995). Nach und nach ist Typografie in den Abteilungen der Visuellen Kommunikation in vielen Universitaeten Koreas eingerichtet worden. Aber bis jetzt basieren die Lehrinhalte, die Lehrmethoden und die Anwendungen der Typografie in Korea auf dem Verstaendnis der westlichen Typografie mit ihrem Lateinischen Alphabet. Um die zeitgemaessen Beduerfnisse angemessen befriedigen zu koennen, muß die jetzige **Ausbildung** zur Typografie erneuert werden. Darin müssen sich die eigenen landestypischen und kulturspezifischen Besonderheiten entfalten koennen : Grundlage ist somit die **Koreanische Identitaet** selbst.

1.2. Zu den Forschungszielen

Die Geschichte der Koreanische Schrift unterscheidet sich bedeutsam von der des Abendlaendischen Alphabetes. Man bezeichnet Johannes GUTENBERGs Bibel von 1452 - 1455 als das erste typografische Meisterwerk. Bereits seit 702 n. Chr. entwickelte sich der Holzdruck in Korea. 1234 wurde in Korea schon der Druck mit beweglichen Metalllettern praktiziert. 1443 wurde nach Analyse der Verhältnisse eine eigene voellig neue Buchstabenschrift geschaffen. Der Druck mit beweglichen Metalllettern wurde in Korea schon etwa 200 Jahre vor Johannes GUTENBERG erfunden. SÔKBOSANGJÔL, das 1447 mit Hilfe der neuen, rein Koreanischen Buchstabenschrift veroeffentlicht wurde, gilt ebenfalls als typografisches Meisterwerk. Obwohl Korea solche eigenen, wertvollen, historischen Erfindungen in Technik und Aesthetik der

Typografie besitzt, ist es noch immer an der Geschichte der Lateinischen Typografie orientiert.

Sprache und **Schrift** prägen entscheidend das Bewusstsein des Benutzers.

Die Bewahrung der Sprache und Schrift ist eine wichtige Grundlage fuer die kulturelle Entwicklung einer Gesellschaft. In der Zeit der Globalisierung ist der Gebrauch von Fremdsprachen (in Lateinischer Schrift) unvermeidbar.

Uebertrieben angewandt bedroht er jedoch die kulturelle Verwurzelung eines Volkes. Es ist notwendig und selbstverstaendlich fuer die zeitgemaessen, kulturellen, sowie gesellschaftlichen Probleme, die Koreanische Typografie als einen wichtigen Bestandteil zur Kommunikation zu erkennen, dies muss daher die Ausbildung und Anwendung beruecksichtigen. Die Koreanische Schrift hat sowohl ihre eigene Gestaltungsprinzipien, ihre eigene aesthetische Schriftstruktur sowie ihre **eigene Designphilosophie**, ihre **eigene Koreanische Identitaet**. Die richtigen Lehrinhalte in der Ausbildung zur Typografie, ihr gutes Verstaendnis und die richtige Anwendung der Koreanischen Schrift, werden ein kritisches Bewusstsein zur eigenen Anschauung des Designs, zur eigenstaendigen Designphilosophie foerdern. Es muss daher die professionelle Gestaltung mit Koreanischer Typografie gelehrt und gefoerdert werden. Die **Ziele** dieser Arbeit sind :

- Auf der Grundlage der Geschichte der Schrift und der Typografie gilt es, das Wesen und die Gestaltungsprinzipien der Koreanischen Schrift in ihrer Identitaet zu verstehen.
- Die Abendlaendischen Ausbildungsmodelle sind zu beruecksichtigen und die digitalen Medien sind einzubeziehen.
- Ein zeitgemaesses Ausbildungsmodell zur Koreanischen Typografie, innerhalb der Visuellen Kommunikation ist zu entwickeln.

1.3. Zur Methode und zum Aufbau der Arbeit

„Als ein Lehrfach fuer Typografie oder typografisches Design in die

Abteilungen der Visuellen Kommunikation an den Universitaeten Koreas eingerichtet worden ist, stellten sich die Fragen : Wann (in welchem Semester), was fuer Lehrinhalte, an welchem Lehrziel und wie (welche Lehrmethode) gelehrt werden sollte ? Diese Fragen koennen von jedem Lehrer, mit den jeweiligen Ausbildungszielen und unterschiedlichen Lehrumstaenden jeder Universitaet, unterschiedlich interpretiert und beantwortet werden. Trotz der vielen unterschiedlichen Ideen und Ansaetze in der Ausbildung gilt es, in Korea eine gemeinsame Basis zur Informationsvermittlung herauszukristallisieren. Um die **gemeinsame Basis** aufzuzeigen, muss zunaechst sowohl der aesthetisch technische **Charakter** der Koreanischen Schrift, als auch die Koreanische Druckschrift und die industrielle Situation der Massen - Reproduktion in Korea erforscht werden. Daneben sollen auch die **Ausbildungsbeispiele**, die sich frueher im Abendland als bei uns entwickelten, beruecksichtigt werden. So koennen wir viele Fehler vermeiden.“ (KIM Jin - Pyông, a.a.O., S. 2, 1995).

In dieser Arbeit wird die Forschungsmethode zur Koreanischen Typografie anhand der Aeusserungen von KIM Jin - Pyông dargestellt, unter Beruecksichtigung des konkreten Verstaendnisses von Koreanischer Schrift und der Betrachtung der Ausbildungsmodelle zur Typografie im Abendland. Die Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel (Abb.1.1) :

Nach der Einleitung (**Kapitel 1**) wird in **Kapitel 2** die Schrift, Sprache und Kultur allgemein beschrieben. **Schrift**, als eine der groesten, geistigen und formalen Schoepfungen der Menschheit : Wie sich aus verschiedenen Kulturen sinnvolle und schoene Schriftformen entwickelt haben, vom Ursprung der Schrift zu den drei wichtigsten Bilderschriften der Welt. Dabei wird das Verhaeltnis von Sprache und Schrift, von Schrift und Kultur in der Welt allgemein eroert und die Koreanische Sprache und Schrift und ihre Kultur in die weltweite Schriftgeschichte einbezogen.

Im anschliessenden **Kapitel 3** wird die Erfindung der Koreanischen Schrift

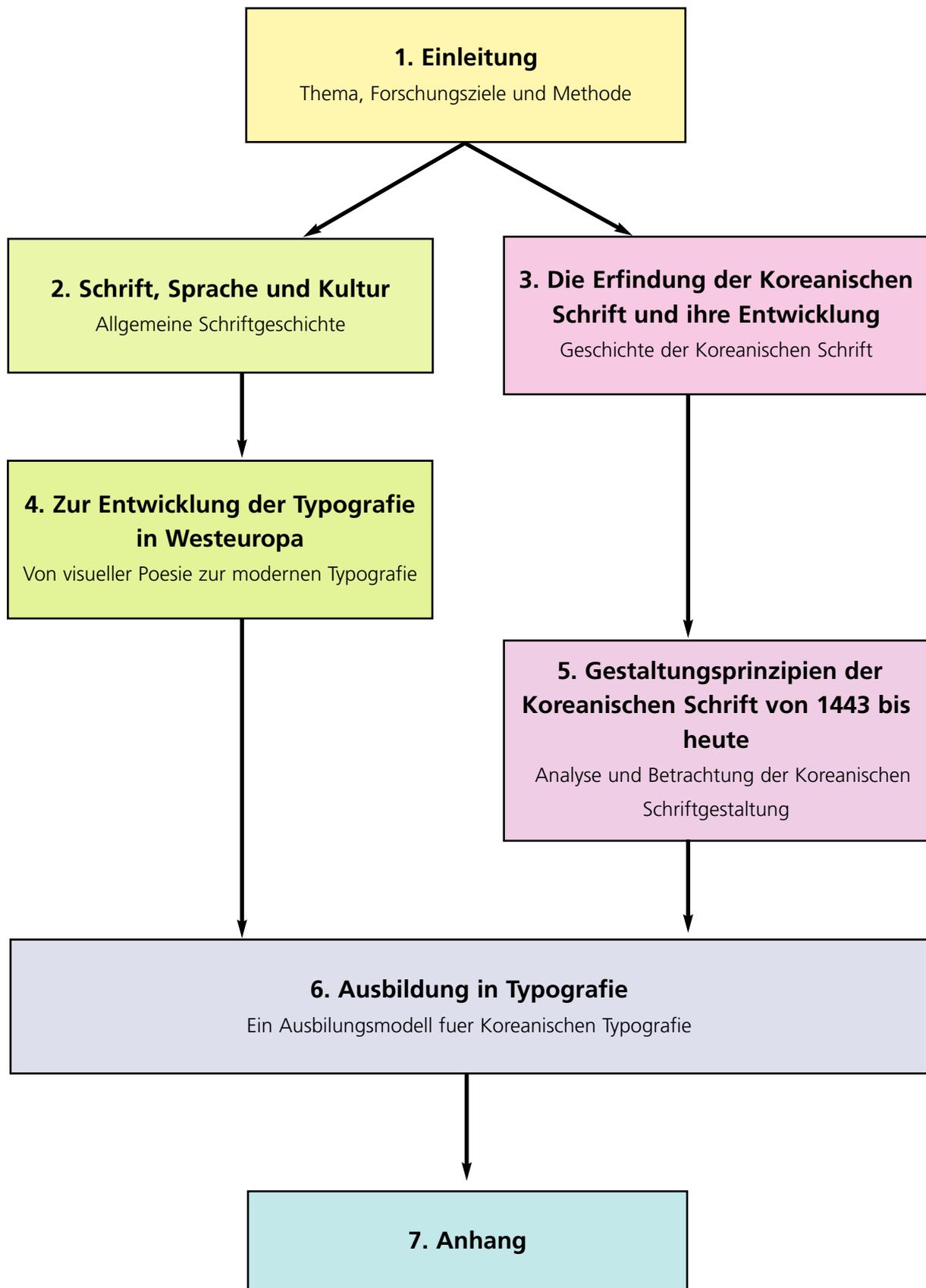


Abb.1.1. Aufbau und Struktur der Arbeit

und ihre Entwicklung ausführlich vorgestellt. **Hangûl**, die einzige Buchstabenschrift in Ostasien, verfügt über eine besondere Designphilosophie und einen eigenen Erfindungsgeist. Ihre Eigenschaften und Einflüsse auf die modernen und digitalen Koreanischen Schriftformen werden beschrieben.

Kapitel 4 beschreibt die Entwicklung der Typografie in **Europa**, wie die Schrift als eine entscheidende Kommunikationsform eingesetzt und genutzt wird. Die **visuelle Poesie** - von der Antike über Stephan MALLARMÉ und APOLLINAIRE - die Entwicklung der modernen Typografie mit den typografischen Revolutionen des Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus und De - Stijl, dem Bauhaus und der Zusammenfassung der Neuen Typografie von Jan TSCHICHOLD zeigen die heutige Begriffserweiterung der Typografie unter Berücksichtigung historischer Aspekte.

Kapitel 5 stellt die **Gestaltungsprinzipien** der Koreanischen Schrift dar. Die Bildung der Koreanischen Schriftzeichen unter dem Gesichtspunkt des HAERYE (1443 / 1446) werden hier betrachtet und analysiert.

In **Kapitel 6** wird ein **Ausbildungsmodell** in Typografie vorgestellt. Ausbildungsziele, -inhalte und -methoden im Bereich Typografie als Fachgebiet der Visuellen Kommunikation, (wie z.B. Bauhaus Weimar / Dessau / Berlin, Hochschule für Gestaltung Ulm und New Bauhaus Chicago) werden betrachtet und dargestellt. Außerdem wird die typografische Gestaltung der digitalen, interaktiven Medien vorgestellt. Unter Berücksichtigung der Ausbildung zur Typografie in unserem Zeitalter, dem traditionellen Druck und den neuen digitalen Kommunikationstechnologien, wird ein zeitgemäßes Ausbildungsmodell für die Koreanische Typografie vorgestellt.

Siegfried MASER stellt fest : „Es geht jeder Wissenschaft primär darum, die Probleme von Morgen zu bewältigen.“ (Siegfried MASER, Designtheorie 1 ; Zur Philosophie gestalterischer Probleme, S. 109, Wuppertal, 2001).

Der Erkenntnisgewinn in der vorliegenden Arbeit ist generell als ein notwendiges Zusammenspiel von Theorie und Praxis fuer die Koreanische Typografie zu verstehen. Die künftige Entwicklung der Koreanischen Typografie erfordert große Anstrengungen in Forschung und Ausbildung. Zusammenfassend lassen sich die Inhalte der Ausbildung fuer die Typografie in Korea im 21. Jahrhundert mit folgenden Aufgaben formulieren :

1. Entwicklung einer eigenstaendigen Designphilosophie der Koreanischen Schrift und Typografie.
2. Computer als ein neues Medium und ein neuer Anwendungsbereich fuer die Koreanische Typografie.
3. Revision der Ausbildungsziele, - inhalte und - methoden zur Typografie in Korea. Erweiterung des Begriffs und Anwendungen der Kommunikationsmittel vom Koreanischen Alphabet zum Lateinischen.
4. Ausrichtung auf ein umweltvertraegliches Design.
5. Eine logische, systematische, fundierte Theorie der Koreanischen Schrift und Typografie.

KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

2. Schrift, Sprache und Kultur

- 2.1. Der Ursprung der Schrift
- 2.2. Die Vorstufen der Schrift
- 2.3. Die drei wichtigsten Bilderschriften der Welt
- 2.4. Das Alphabet der Abendlaendischen Welt
- 2.5. Zusammenfassung

2. Schrift, Sprache und Kultur

Die **Schrift** ist eine der grössten geistigen und formalen Schöpfungen der Menschen. In der Frühzeit der menschlichen Entwicklung brauchte man eine Schrift, um Gedanken oder Geschichten festzuhalten. Die Erfindung der Schrift wird als Beginn der menschlichen **Kultur** bezeichnet. Man sieht die Schrift als Kulturträger an, und die Kultur, die über ein Schriftsystem verfügt, als **Hochkultur**. Bror ZACHRISSON sagte über Schrift : „Die Schrift ist der Schlüssel zur unserer Kultur. Sie kann auch ein Oeffner zu unseren Herzen sein.“ (Gustav BARTHEL, Konnte Adam schreiben? Weltgeschichte der Schrift, S. 449, Koeln, 1972).

Die Erfindung der Schrift bereichert eine vollentwickelte Kultur gleichzeitig in sozialen, geografischen und oekonomischen Komponenten : „Schrift kann nur in einer Kultur existieren und eine Kultur kann ohne Schrift nicht existieren.“ (I. J. GELB, Von der Keilschrift zum Alphabet : Grundlagen einer Schriftwissenschaft, S. 216, Stuttgart, 1958). Die Geschichte der Schrift ist die Geschichte der menschlichen Kultur, und umgekehrt gilt, die Geschichte der Kultur ist die Geschichte der Schrift. Ohne Schrift oder Schriftäquivalent gäbe es keine Kultur.

Um zu verstehen, wie sich aus verschiedenen Kulturen sinnvolle und schöne Schriftformen entwickeln konnten, muss man die Geschichte der Schrift näher betrachten.

2.1. Der Ursprung der Schrift

In dem Wort **schreiben** erkennen wir den Ursprung der Schrift und ihre Bedeutung : Das Wort "Schrift" kommt eigentlich von schreiben.

Ursprünglich bedeutet das griechische Wort für schreiben **graphein** (übersetzt auch kerben oder schnitzen), das Lateinische **scribere** bedeutet schreiben oder einritzen. Das Englische **write** ist aus dem nordischen Wort

rita fuer einritzen entstanden. Das Koreanische **ssûda** (schreiben) ist auch aus dem alten Koreanischen **sûda** (gûlûl sûda = kerben oder einritzen) entstanden. Daraus ist ersichtlich, dass das Schreiben zunaechst ein rein mechanischer Vorgang war. Die Menschen versuchten, ihre Gedanken durch sichtbare Zeichen und durch naturalistische Bilder mitzuteilen : „Unter Schrift im allgemeinen verstehen wir absichtlich fixierte, eine Bedeutung enthaltende, lesbare Zeichen.“ (Jan TSCHICHOLD, Geschichte der Schrift in Bildern, S. 6, Hamburg, 1961). „Schrift ist ein System der menschlichen Kommunikation mittels sichtbarer konventionell gebrauchter Zeichen.“ (GELB, a.a.O., S. 21).

In der Vorgeschichte der Menschheit bildeten **Wirtschaft, Religion** und **Kunst** eine Einheit innerhalb jeder Kultur. Diese drei Elemente bauen eine Beziehung zur Umwelt auf, durch die das Beduerfnis nach Mitteilung befriedigt werden konnte. Als erste Mitteilungsform entstand Ende des 4. Jahrtausend v. Chr. in Mesopotamien die **Keilschrift**. Der zunehmende Handel und seine Verwaltung verlangten nach einer dauerhaften Methode, die Arbeitsvorgaenge aufzeichnen zu koennen. Die Schrift wurde auch zu sakralen Zwecken der Kommunikation mit Geistern und Gottheiten gebraucht (z.B. in China Orakelknochen, in Aegypten Hieroglyphen und in der Vinka - Kultur in Bulgarien Schriftzeichen auf Idolen). Auch die politische Herrschaft ist durch Schrift repraesentiert worden. Die frueh entwickelten Schriftformen sind Malereien und Zeichnungen (z.B. Tierbilder). Dies offenbahrt eine kuenstlerische Urveranlagung des Menschen : Es sind naturalistische Abbilder, denen verpflichtende Konventionen fehlen.

In fast allen Kulturen beginnt die Geschichte der Schrift auf einem aehnlichen Wege in Form von Zeichnungen, Bildzeichen oder zusammengesetzten Piktogrammen, obwohl sie sich in ganz unterschiedlichen Kulturen entwickelt haben. Alle Schrift entstand und entwickelte sich aus dem Wunsch nach Bewahrung und Mitteilung von Ereignissen oder Vorstellungen. So entstand z.B. aus einem alten Zaehlsystem, das Marken aus Ton verwendete Vorlaefer von Schrift. Die Entdeckung des **Rebus**, das Ersetzen einer Marke fuer Zahlen durch

zweidimensionale Zeichen, war dann der erste Schritt zur Schrift. Es ist die Revolution der Schriftentwicklung, dass ein Piktogramm fuer seinen **Lautwert** stehen kann.

Zur Schrift und Sprache : Aus dem Beduerfnis der menschlichen Verstaendigung entstand die Sprache. Sprache ist ein sicheres, direktes **Kommunikationsmittel** aus der Natur. Der Mensch versucht, durch verschiedene Arten der Uebermittlung von Gedanken zu kommunizieren, ohne zeitlich und raeumlich begrenzt zu sein. Aus diesem Wunsch entstand schliesslich die Schrift : Eine vollentwickelte Schrift gibt sprachliche Elemente durch sichtbare Zeichen wieder. D.h. die Schrift ist eigentlich eine sichtbar gemachte Sprache. Sie stehen in unloesbarem Zusammenhang. Man sagt, der Erwerb der Schrift gelte als ein Evolutionsschritt gleichen Ranges zu dem der Sprache. Wir Menschen leben in einer Gemeinschaft, die sich mit **Sprache** verstaendigt, und die Geschichte der Menschheit begann mit der Erfindung der Sprache. Der grosse Nachteil einer (gesprochenen) Sprache besteht darin, dass sie vergaenglich ist und nicht oder kaum festgehalten werden kann (vgl. Erinnerung). Daher wurde die **Schrift** erfunden : Sie ermoeglicht Gesprochenes als Geschriebenes festzuhalten.

Nomalerweise hat eine Sprache nur eine einzige Schrift als **Ausdrucksmittel** zu einer Zeit : z.B. im Altertum die Sumerer, Aegypter, Chinesen, Griechen und Roemer : heutzutage Englaender, Franzosen, Araber, Koreaner, und Japaner, die nur eine Form der Schrift benutzen. Aber eine Sprache kann auch gleichzeitig in verschiedenen Schriften geschrieben werden (die Hurriter verwenden z.B. die babylonische und die eigene Keilschrift), andererseits koennen im Laufe einer langen Zeit verschiedene Schriften verwendet werden: Eine Schrift wird von einem Volk zum anderen uebertragen oder uebernommen. Wenn die beiden Sprachen gleich verwendet werden, ist das einfach. Aber wenn sie zu grosse Differenzen aufweisen, gibt es erhebliche Schwierigkeiten : Wie z.B. im fruehen **Korea, Japan** und **Vietnam**. Diese Laender verfuegten schon ueber ihre eigenen Sprachen, uebernahmen jedoch die Chinesische Schrift aufgrund ihrer hohen Kulturbedeutung. Dies war zwei-

ellos schwierig, da Chinesisch zum Schreiben extrem ungeeignet ist. Um die Unterschiede oder die Schwierigkeiten zu ueberwinden, wurden andere Wege gefunden : „Die Laender Japan, Korea und Vietnam veranschaulichen mit ihren Reaktionen auf den chinesischen Schriftimport bereits die Grundpositionen, die die Voelker im Chinesisch gepraeigten Kulturkreis eingenommen haben. Eine moegliche Einstellung ist die Aufrechterhaltung der chinesischen Schrifttradition, entweder direkt oder in Gestalt von Ableitungen (Japan), eine andere Entwicklung zeichnet sich in der Schaffung eines einheimischen Schriftsystems ab (Korea), und eine dritte Alternative schliesslich bietet Vietnam mit der Einfuehrung eines nichtchinesischen fremden Systems.“ (Harald HAARMANN, Universalgeschichte der Schrift, S. 404, Frankfurt / New-York, 1990).

Schon viele Europaeische Schriften haben ihre Schreibweise den modernen, gesprochenen Formen angepasst. Die meisten Alphabete umfassen 20 bis 30 Grundsymbole : Das kleinste ist das Rotokas - Alphabet der Salomoninseln mit seinen 11 Buchstaben, das groesste ist das Khmer - Alphabet, das 74 Buchstaben aufweist. Das **Koreanische - Alphabet** besteht aus 24 Buchstaben : Die Europaer und Amerikaner muessen durchschnittlich etwa 52 Buchstaben kennen und schreiben, die Koreaner etwa 40 Koreanische Buchstaben. Die Chinesen und Japaner muessen dagegen etwa 2000 - 40000 Symbole kennen und schreiben koennen.

Bei allen Schriften handelt es sich um ein Gemisch aus den **phonetischen** und den **semantischen** Zeichen : Nach John DEFRANCIS, einem angesehenen amerikanischer Kenner des Chinesischen, und UNGER schematisiert man die geschriebene versus gesprochene Sprache wie folgt. (Abb.2.1). Hier wird die Schwierigkeit, die Chinesische und Japanische Schrift zu erlernen, deutlich.

Zur Entwicklung der Schrift : Urspruenglich galt in jener Zeit das **Bild** als ein Vorlaeufer der Schrift. I. J. GELB stellt dies wie folgt dar : „Bei primitiven Voelkern erfuellt die Darstellung, das Bild, ungefaehr den gleichen Zweck wie in der heutigen Zeit die Schrift. Im Laufe der Zeit entwickelt sich das Bild nach

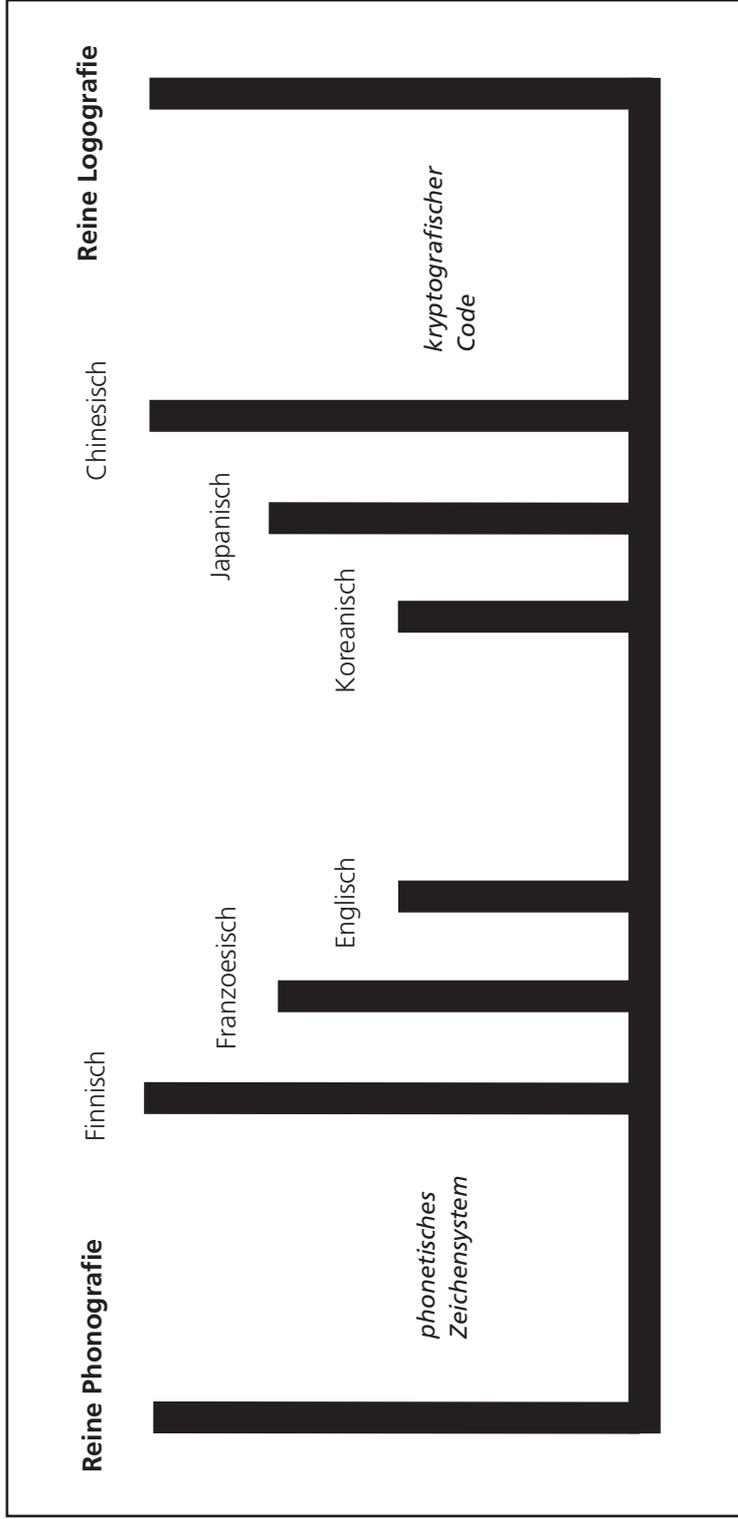


Abb.2.1. Geschriebene versus gesprochene Sprache

Die Schriften sind als theoretisches Kontinuum zwischen reiner Phonografie und reiner Logografie dargestellt. Die finnische Schreibweise ist phonetisch am genauesten, die chinesische am ungenauesten.

zwei Richtungen : 1. zur **bildenden Kunst**, in der Bilder mehr oder weniger getreu die Gegenstände und Ereignisse der Umwelt in einer von der Schrift völlig unabhängigen Weise darstellen, und 2. zur **Schrift**, in welcher die Zeichen (sei es in bildhafter Gestalt oder nicht) schliesslich zu sekundären Symbolen für sprachliche Begriffe und Worte werden.“ (GELB, a.a.O., S. 17). In der Entwicklung der meisten Schriften kann man 4 Stadien unterscheiden :

1. Vorstufen der Schrift (mnemonische oder Gedächtniszeichen)
2. Bilderschriften (Piktogramme)
3. Ideenzeichen (Ideogramme)
4. Lautzeichen oder Buchstaben (Phonogramme)

Die verschiedenen Entwicklungsstufen der Schrift werden in der Abb.2.2 gezeigt. Wie schon oben erwähnt, sind alle voll entwickelten Schriften eine Mischung aus phonetischen und semantischen Symbolen. Dies erklärt, dass es kein Schriftsystem geben kann, das die Bedeutung allein durch Silbenzeichen, Buchstaben oder Wortzeichen ausdrückt. Um zu verstehen, wie die ersten Menschen Sprache und Gedanken durch Symbole verschlüsselten und welche Informationen, Ideen und Gefühle sie verewigt haben, sollte man jedes einzelne Schriftsystem besonders betrachten.

2.2. Die Vorstufen der Schrift

Es gab diverse Aufzeichnungsmethoden vor Herausbildung der eigentlichen Schriften. Diese sind einige tausend Jahre älter als die frühen Schriftsysteme, sie sind nur für allgemeine Mitteilungen angewendet worden : „Die für diese Methoden allumfassende Bezeichnung ist **Semagiografie** aus dem griechischen **sémasía**, (Bedeutung) und **graphé** (Schrift).“ (GELB, a.a.O., S. 188). Bei einer Vorstufe der Schrift handelt es sich also nur darum, einen einfachen, auch in sprachlicher Form ausdrückbaren Vorgang zu fixieren. Dies konnte in unterschiedlichen Formen geschehen :

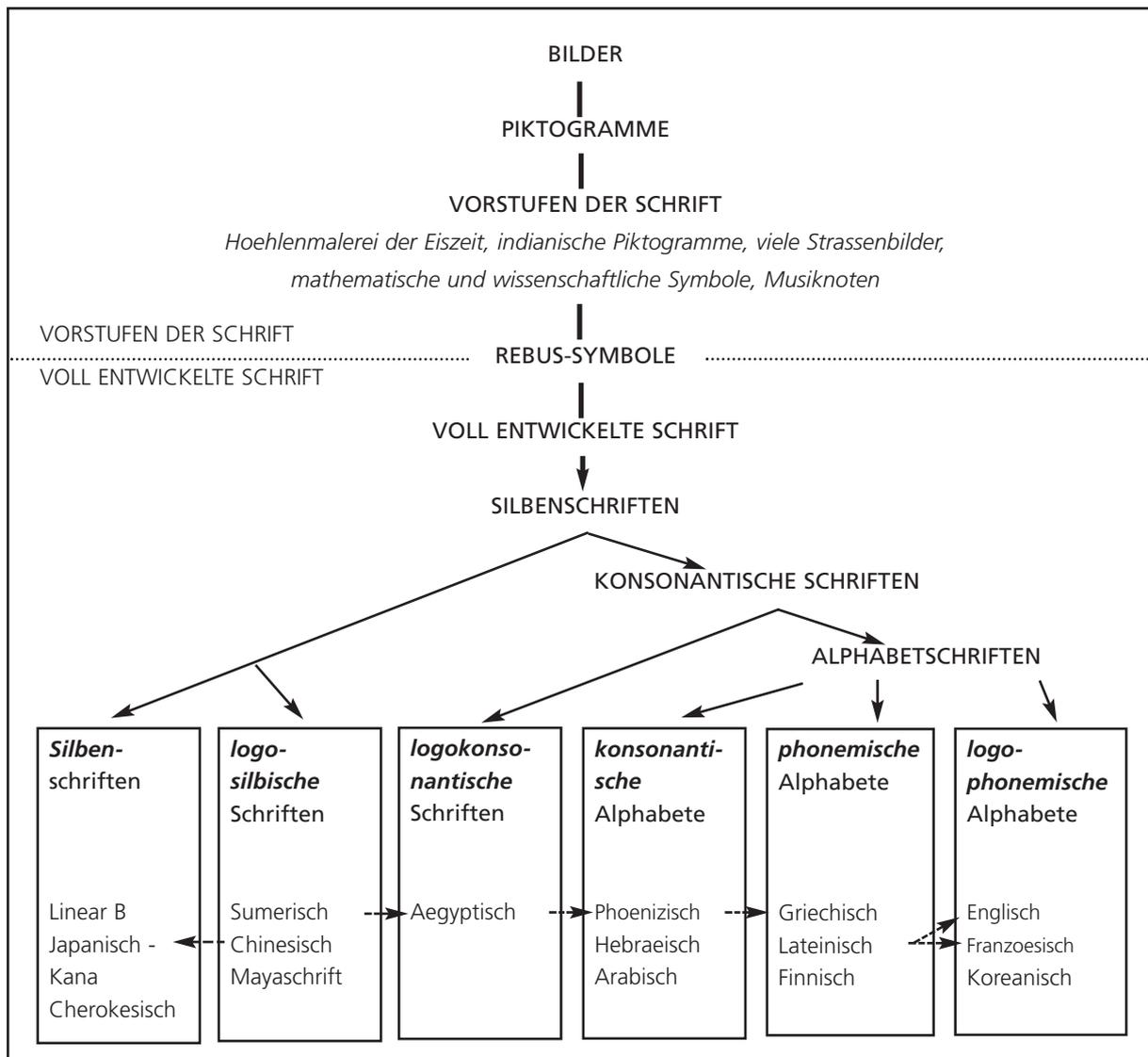


Abb.2.2. Die Einteilung der Schriftsysteme von Robinson ANDREW

* Die gestrichelten Pfeile weisen auf moegliche Einfluesse hin.

- **Kerbhoelzer** : Die Kerbhoelzer oder Kerbstoecke sind eine Art der **Gegenstandsschrift**. Sie sind eines der einfachsten und wohl auch fruehesten Mittel zur Speicherung von Informationen : Ein Stab aus Holz, Knochen oder anderem Material mit Kerbschnitten wurde in zwei Haelften geteilt. Jeder der Vereinbarungspartner nahm eine davon. Durch das genaue Aneinanderpassen der beiden Stabhaelften war die Gewaehr fuer die Richtigkeit der eingekerbten Summe oder Information gegeben, also der Festhaltung der muendlichen Abmachungen. Sie dienten aber unter Umstaenden auch zu anderen Zwecken, so z.B. als **Gedaechtnishilfe** : „Die MAORI in Neuseeland benutzen sie als Ahnenregister, als mnemotechnisches Mittel zur Bewahrung der Ahnenreihen, die DSCHAGGA in Ostafrika zur Unterrichtung der heranreifenden Jugend ueber das Werden des Menschen im Mutterleib, im letzteren Falle unterstuetzt durch ein Lehrlied.“ (Johannes FRIEDRICH, Geschichte der Schrift : Unter besonderer Beruecksichtigung ihrer geistigen Entwicklung, S. 19, Heidelberg, 1966). Bei den **Botenstaeben** aus Australien laesst sich schon eine hoehere Entwicklungsstufe beobachten (Abb.2.3). Sie dienen auch dazu, die Botschaft zu erhalten : „Der Inhalt der Botschaft ist eine Aufforderung zur Zusammenkunft an einem Versammlungsort, und die einzelnen Kerben sollen verschiedene Orte bezeichnen, die auf dem Wege nach jenem Platz zu passieren sind.“ (Hans JENSEN, Geschichte der Schrift, S. 9, Hannover, 1925). Im alten Korea verwendete man diese auch, um Informationen auszutauschen. Die Kerbhoelzer sind zunaechst durch Kerben, dann durch Merkzeichen und schliesslich durch durchschnittene Schriftzeichen ersetzt worden. Solche Methoden verbreiteten sich ueberall in der Welt.

- **Knotenschrift** : Sie ist eine besondere Mitteilungsform, die aus Schnueren entwickelt worden ist. Man bezeichnet sie auch als Ornamentschrift. Sie waren im Inka - Reich und in China in Gebrauch. Die beruehmteste und am hoechsten entwickelte Knotenschrift ist **Quippu** im alten Peru (Abb.2.4). Knotenschriften dienten in erster Linie dazu, Statistiken zu sammeln, um Verwaltung und Kontrolle zu ermoeeglichen : „Diese Symbolschrift war eine wertvolle Hilfe bei dem Bestreben, Ordnung in das Gemeinschaftsleben zu

bringen. Da dabei auch das religioese Leben, die Autoritaet einer erdachten Gottheit eine ausschlaggebende Rolle spielte, war es naheliegend, dass diese Art der **Gedankenfixierung** zu einer Mysterienschrift wurde.“ (H. VIRL, Die Entstehung und die Entwicklung der Schrift, S. 15, Stuttgart, 1949). „Die Schnuere, sowohl deren Farben, als auch Art und Zahl ihrer Knoten, die Reihenfolge und auch die Laenge der Faeden hatten besondere Bedeutung, die sich auch aus der Verschiedenartigkeit ihrer Verschlingungen ergab. Rot bedeutete Krieg, schwarz Tod, weiss Friede, gelb Gold, gruen Getreide.“ (Eugen NERDINGER, Buchstabenbuch : Schriftentwicklung · Formbedingungen · Schrifttechnik · Schriftsammlung, S. 19, Muenchen,1954).

● **Magische Abzeichen** : Ein Forscher, L. FRANZ, hat gesagt, die eiszeitliche Kunst sei ein „Aufschrei gegen die Willkuer der erbarmungslosen Natur.“ (Károly FOELDES - PAPP : Vom Felsbild zum Alphabet. Die Geschichte der Schrift, S. 13, Stuttgart, 1987). Der Mensch der Eiszeit musste in staendiger Angst vor haeufigen Naturkatastrophen und dem Tod leben. Fuer den Eiszeit-Menschen besaessen die Tiere eine Zauberkraft. Man glaubte, die Magie sei eine Loesung der unloesbaren Fragen und Fesseln des Daseins aus verschiedenen Gefahren : „Die Jagdmagie sollte in wunderbarer Fernwirkung den Jaegern Mut zum Kampf einfloessen, ihn vor Gefahr schuetzen und die Beute garantieren. Die Totenmagie sollte den erfolgreichen Jaeger vor der Rache des erlegten Tieres bewahren.“ (FOELDES - PAPP, a.a.O., S. 13). Aus diesem Grund bemuehte der Kuenstler sich in der Eiszeit, die magischen Ritzungen, Zeichnungen und Hoehlenmalereien zu erstellen.

● **Kieselstein** : 1887 fand Piette EDUARD in einer Hoehle in Frankreich zahlreiche bemalte Kieselsteine (Abb.2.5). Diese Kiesel waren mit einer roten Farbe aus Eisenoxyd und Fett oder Harz in den verschiedenartigsten, einfachen bis komplexen geometrischen Mustern bemalt. Sie wurden als kuenstlerische Erzeugnisse so wie als kultisch - magische Objekte gedeutet.

Die obigen verschiedenen Arten der Mitteilung von Gedanken dienten nur

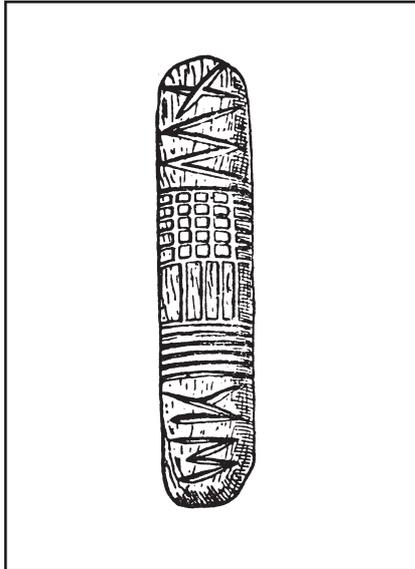


Abb.2.3. Australischer Botenstab

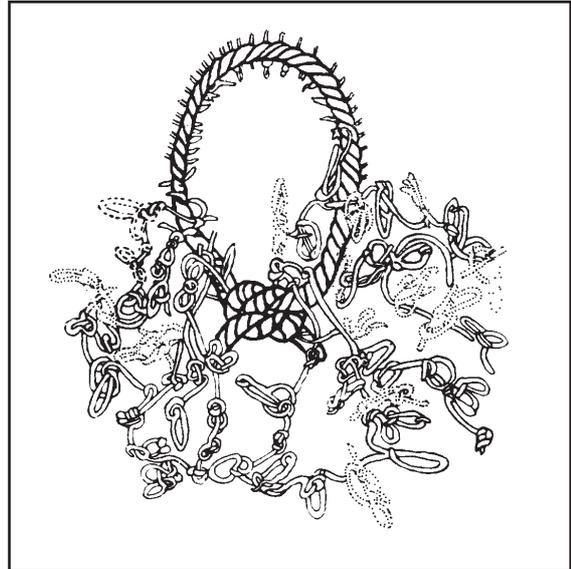
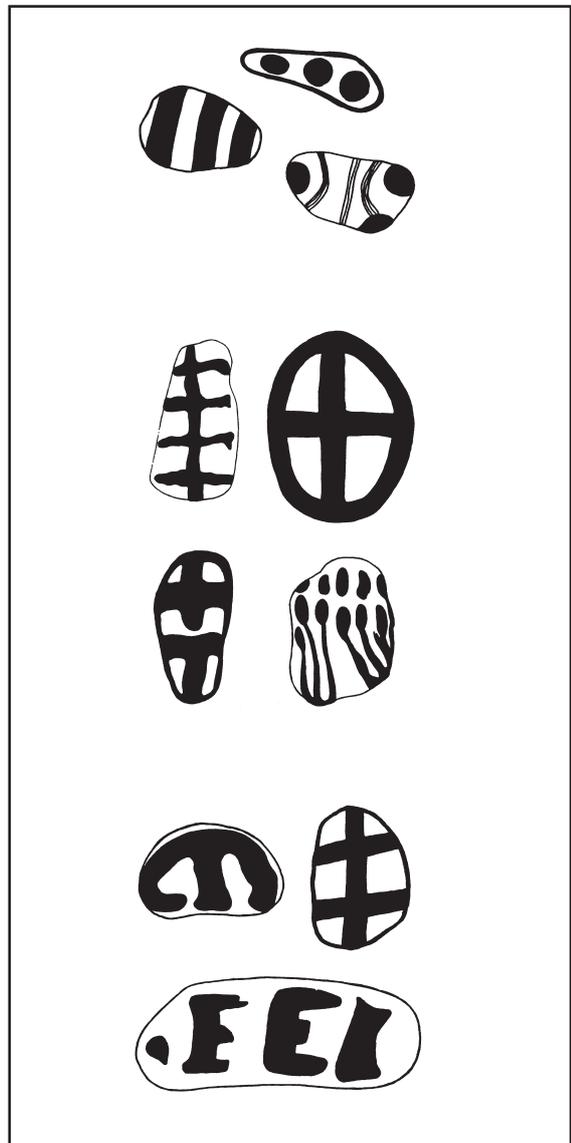


Abb.2.4. Peruanischer Quippu

Abb.2.5.
Bemalte Kiesel von Mas d'Azil
(Suedfrankreich), Mittelsteinzeit

Oben : Angebliche Zahlen - Kiesel
Mitte : Symbolzeichen - Kiesel
Unten : Buchstaben - Kiesel



als Gedächtnishilfe : Die sogenannte **Gegenstandsschrift**. Es ist ein wichtiger Faktor fuer die Entwicklung einer richtigen Schrift, dass man die Symbole als Gedächtnishilfe verwendet. „Als der Mensch aus dem Stadium der Erinnerung (mnemai) in das Stadium des fixierten Berichts (logoi) fortschritt, entwickelte er ein Bewusstsein von Zeit und Geschichtlichkeit.“ (Mihai NADIN, Jenseit der Schriftkultur : Das Zeitalter des Augenblicks, S. 70, Dresden, Muenchen, 1999).

2.3. Die drei wichtigsten Bilderschriften der Welt

Zeichen in den sumerischen, aegyptischen und chinesischen Schriftsystemen bestehen aus einfachen Bildern von Gegenstaenden der Umwelt. (Abb.2.6). Die vollentwickelten **Systeme** dieser Schriften waren Logogramme, Silbenzeichen und Hilfszeichen (Determinative). Aus solchen Schriftsystemen sind die Schriften, die heutzutage von den meisten Menschen benutzt werden, erfunden oder entdeckt worden.

- **Die Sumerische Keilschrift** : Die Entwicklung einer Schriftform, die menschliches Denken und Fuehlen auszudruecken versuchte, begann mit den Sumerern. Ackerbau, der staedtiche Ansiedlungen und die ersten Grundlagen der heutigen Technik haben, war ihren Ursprung bei den Sumerern. Die Altsumerischen Staedte waren Tempelstaedte. Alles Land galt als Eigentum der Goetter ; alle Einwohner waren Arbeiter und Angestellte der Tempel. Die Tempel uebernahmen die Funktion eines allumfassenden Wirtschaftszentrums. Die ersten Sumerischen Aufzeichnungen wurden im Dienste der Tempelwirtschaft festgehalten. Es war eine wirtschaftliche Buchhaltung. So entstanden auch die aeltesten **Tontafeln**, um 3300 v. Chr in URUK mit Piktogrammen (Bild - Zeichensystem), die nicht als voll entwickelte Schrift gelten koennen : Es handelt sich also um **Zaehltafeln**.

Man drueckte mit einem kantigen Griffel Zeichen in den weichen Ton der Schreibtafeln und brannte sie an der Sonne, um die Aufzeichnung festzuhalten.

			Mann
			Koenig
			Gottheit
			Ochse
			Schaf
			Himmel
			Stern
			Sonne
			Wasser
			Holz
			Haus
			Weg
			Stadt
			Land

Abb.2.6.
Bildliche Zeichen der
Sumerischen,
Aegyptischen und
Chinesischen Schrift

ten. Das Werkzeug und das Schreibmaterial verliehen der neuen Schrift eine aussergewoehnliche Form von hoher Qualitaet. Die Linie wurde durch die Handbewegung zum **Keil**, der der Schrift auch ihren Namen gab.

Insgesamt ist die Sumerische Schrift eine gemischte Schrift aus Wortzeichen (Piktogramme), Silbenzeichen und zum Teil auch Zeichen einzelner Buchstaben. Ueber die Jahrtausende haben sich die Zeichen der **Keilschrift** (Abb.2.7) weiter veraendert, vereinfacht und auch den Sprachen der Nachvoelker angeglichen. Der urspruengliche bildhafte Gebrauch der Zeichen wurde mit der Zeit phonetisch, die Anzahl der benutzten Zeichen allmaehlich reduziert. Um die Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. war diese Schrift voll ausgebildet, sie wurde im gesamten Semitischen Sprachraum als **Gedankenverkehrsmittel** angewandt, dann aber durch die Aramaeische Buchstabenschrift allmaehlich zurueckgedraengt.

- **Die Aegyptischen Hieroglyphen** (Abb.2.8) : Die Alten Aegypter glaubten, der Gott THOT habe persoendlich die Schrift geschaffen und sie dann den Menschen geschenkt. Das Wort Hieroglyphe, das von den Griechen stammt, bedeutet woertlich "heilige Schrift" (griechische hieros = heilig und glyphein = einmeisseln). Die Aegypter selbst nannten sie "Gottesworte". Diese Schrift taucht am Oberlauf des Nils einige Jahrhunderte spaeter als im Sumer auf. Hieroglyphen wurden gemalt und sind die Kombination von drei Elementen : **Bildzeichen, Lautzeichen** und **Deutzeichen**, die verdeutlichen, um welche Art Dinge oder Lebewesen es sich handelt. So schaffen die Aegypter von Anfang an ein graphisches System, mit dem sie alles ausdruecken koennen. Ihr Schreibduktus war eher mit der Chinesischen Schrift und ihrer Schriftkultur vergleichbar, als das sie als Grundlage des **westlichen Alphabets** gewertet werden koennte.

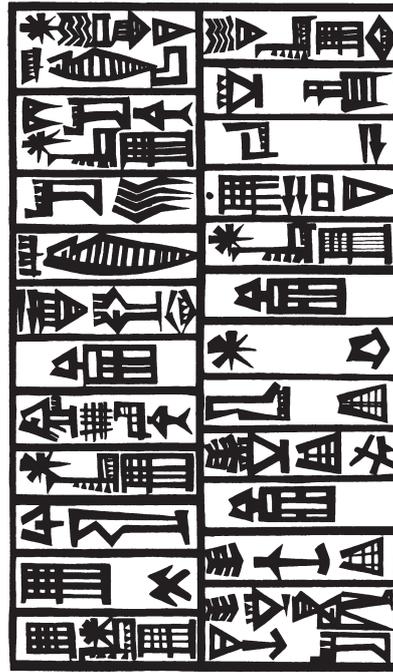
Die Hieroglyphenschrift ist nicht im Alltag gebraucht worden, sondern galt lediglich repraesentativen Zwecken des oeffentlichen Lebens. Um den Anforderungen des Alltags gerecht zu werden, entwickelten die Aegypter aus



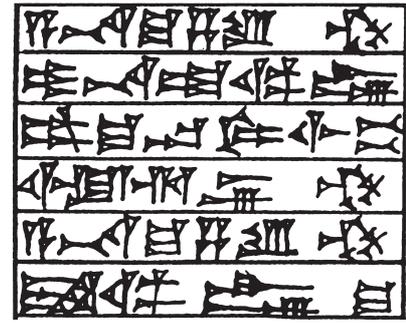
1

Abb.2.7. Beispiel Keilschrift :

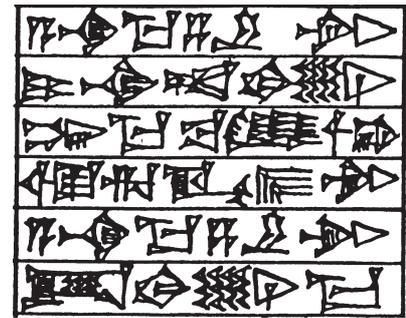
1. Sumerische Buchungstafel aus der Zeit um 3100 v. Chr.
2. Altakkadische Inschrift des Königs Šarganišaralim.
3. Altbabylonische Schrift.
4. Neuassyrische Schrift.
5. Mittelelamische Inschrift.
6. Inschrift in altpersischer Keilschrift.
7. Inschrift in babylonischer Keilschrift.
8. Fuenfsfaltige elamische Inschrift.
9. Altsumerische Bildzeichen und ihre Entwicklung zur Keilform.



2



3



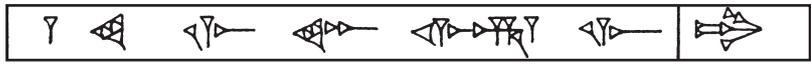
4



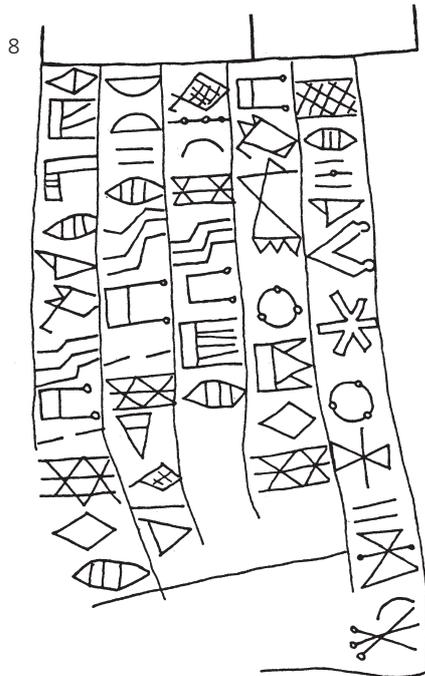
5



6



7

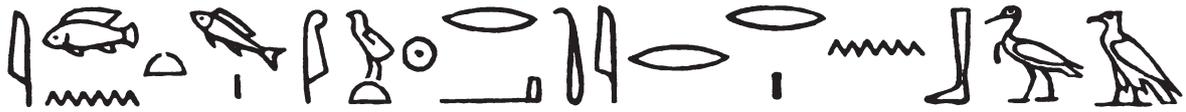


8

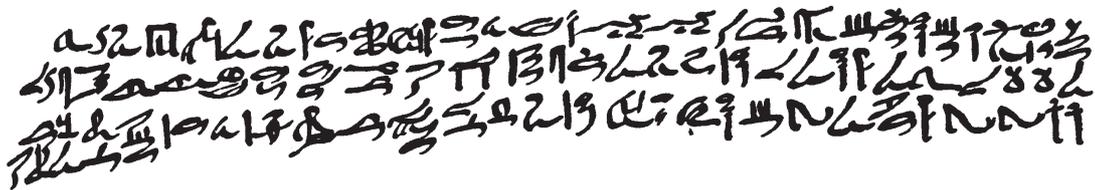
Ursprüngliches Piktographisch	Piktographisch der späteren Keilschriften	Früh-babylonisch	Assyrisch
Vogel			
Fisch			
Esel			
Ochse			
Sonne/Tag			

9

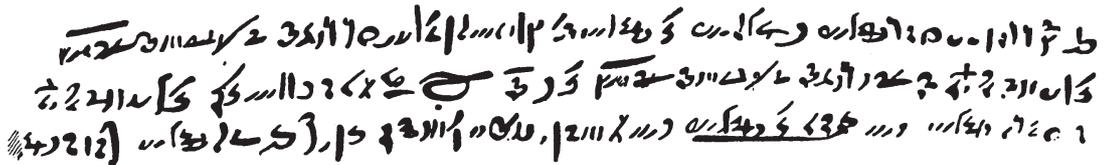
1



2



3



4

HIEROGLYPHEN					Hieroglyphische Buchschrift	HIERATISCH			Demotisch
2900–2800 v. Chr.	2700–2600 v. Chr.	2000–1800 v. Chr.	um 1500 v. Chr.	500–100 v. Chr.	um 1500 v. Chr.	um 1900 v. Chr.	um 1300 v. Chr.	um 200 v. Chr.	400–100 v. Chr.

Abb.2.8. Beispiel Hieroglyphen :

1. Hieroglyphe Schrift. (Uebersetzung : Ein trockener Fisch, an die Oeffnung ihres Loches gelegt).
2. Hiratische Schrift der 12. Dynastie.
3. Demotische Schrift aus dem 3. Jh. v. Chr.
4. Formentwicklung einiger hieroglyphischer, hiratischer und demotischer Zeichen.

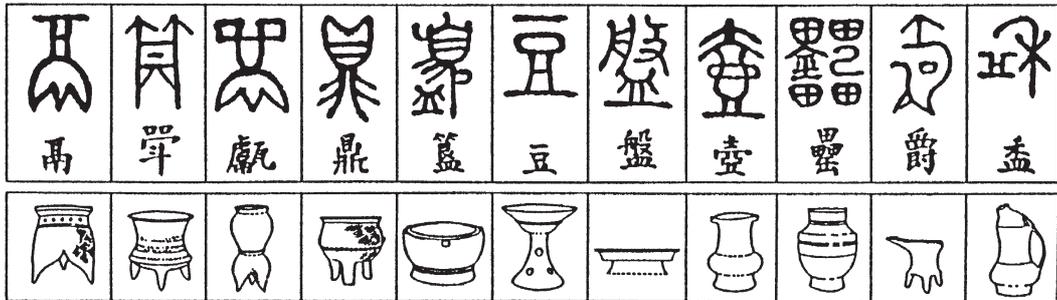
den Hieroglyphen zwei neue Kursivschriften. Sie waren immer abstrakter als Hieroglyphen konstruiert : Eine **Hieratisch** (priesterlich = Priesterschrift) entstand um 2700 v. Chr. Die Priester entwickelten diese Schriftform um religiöse Botschaften festzuhalten. Eine der wichtigsten Änderungen war der Wechsel der Schriftrichtung von der Vertikalen zur Waagrechten. Die Zeilen wurden meist von rechts nach links geschrieben und gelesen.

Eine andere Schrift tauchte etwa 650 v. Chr. auf : Die **Demotische**. Diese Schrift diente dem Handel und der Justiz. Sie entwickelte sich zur Gebrauchsschrift in Ägypten, auch weil sie schnell geschrieben werden konnte. Eine weitere Schriftart wurde im 2. Jahrhundert von den christlichen Nachfahren der Alten Ägypter entwickelt : Die **Koptische**. Sie bestand aus vierundzwanzig griechischen und sieben demotischen Buchstaben. Diese Sprache wird seit dem 16. Jahrhundert nur noch als Kirchensprache der Kopten genutzt.

- **Die Chinesischen Bildzeichen** (Abb.2.9) : Die ursprünglichen Chinesischen Schriftzeichen waren **Toninschriften**. Die Banpozeichen sind mit ihrer Entstehung um 4000 v. Chr. die frühesten erhaltenen Chinesischen Schriftzeichen. Die offensichtlichen Vorläufer der modernen Chinesischen Zeichen sind die eingeritzten oder gemeißelten Zeichen auf den Orakelknochen. Die ältesten gehueteten schriftlichen Zeugnisse der Knochen sind aus der Zeit von 1750 - 1100 v. Chr ; die ältesten Dokumente des Schriftgebrauchs aus dem 13. Jahrhundert v. Chr. Die wesentliche Funktion der Chinesischen Schrift bestand in der Wahrsagerei. Durch Religion wurde eine Verbindung mit den Göttern und Geistern hergestellt. Die Entstehung der **Orakelzeichen** und ihre Rolle in China kann durch folgende Beschreibung veranschaulicht werden : „Orakelbefragung gehörte in jener Zeit zum normalen Lebensablauf. Ausgang der Jagd, des Kampfes, einer Krankheit, alles sollte der Wahrsager kundtun. Er ritzte die Fragen auf das Schulterblatt eines Rindes oder auf Schildkroetenpanzer ein, legte diese ins Feuer und las aus den durch die Erhitzung verursachten Rissen die Antwort ab.“ (Gustav BARTHEL, Konnte Adam schreiben ? Weltgeschichte der Schrift, S. 378, Köln, 1972).

Stier	Ziege Schaf	Baum	Mond	Erde	Wasser	Dreifüß- gefäß (tin)	zeigen, erklären	Feld mit Einteil- lungen	damals (Mann und Schale)	Vor- fahre (Phallus)	gegen etwas, auf etwas zugehen	Himmel	beten
													
牛	羊	木	月	土	水	鼎	示	田	就	祖	逆	天	祝

1



2

Li Jia Xian Ding Gui Dou Pen Hu Lei Jue Huo

Alte Form	Mod. Form	Lautwert	Bedeutung	Erläuterungen
	子	<i>tʃi</i>	Kind	
	木	<i>mù</i>	Baum	oben Zweige unten Wurzeln
	門	<i>mén</i>	Tor, Tür	zwei Türflügel
	矢	<i>shǐh</i>	Pfeil	
	心	<i>hsīn</i>	Herz	der Herzmuskel

3

煌	›glänzend‹ aus	皇	›erhaben‹ +	火	›Feuer‹
瞽	›blind‹ aus	鼓	›Trommel‹ +	目	›Auge‹
訢	›Geschwätz‹ aus	分	›teilen‹ +	言	›sprechen‹ ›reden‹
堂	›Halle‹ aus	尙	›schätzen‹ +	土	›Erde‹

4

Abb.2.9. Beispiel Chinesische Schriftzeichen :

1. Schriftzeichen auf Orakelknochen von Anyang, in der zweiten Reihe der modernen Entsprechungen.
2. Fruehe Chinesische Schriftzeichen (obere Reihe) und Gefaessformen neolithischer Keramik.
3. Die historische Kategorisierung Chinesischer Schriftzeichen.
4. Zeichenkombinationen mit phonetischem Element.

Die Chinesischen Schriftzeichen nennt man oft **Ideogramme**. Im Anfangsstadium dominierten die Bildsymbole als Entsprechung fuer Wortbedeutungen. Kalligrafie bedeutet eigentlich "Schoenschreiben", in China war sie mehr als dies. Fuer die Chinesen war **Schreibkunst**. Das Schreiben galt im klassischen China als eine gleichberechtigte Kunst neben Malerei, Dichtung und Musik und manchmal sogar mehr. Jedes Chinesische Zeichen wird in ein Quadrat eingepasst und hat sowohl eine phonetische wie auch eine semantische Komponente : Ein Zeichen ist eine Zusammensetzung aus zwei Elementen, aus einem **Begrifflichen**, das den Sinn bestimmt, und aus einem **Lautlichen**, das Aufschluss ueber die Aussprache gibt. Eine besonders typische Chinesische Eigenheit sind die **Tonhoehen** der Aussprache. Viele homonyme Woerter im Chinesischen unterscheidet man durch die Tonhoehe : Das MANDARIN, das heute eine gemeinsame Sprache von vielen verschiedenen Dialekten ist und auf dem modern geschriebenes Chinesisch basiert, hat vier verschiedenen Tonhoehen (z.B. hoch, hoch und steigend, tief und fallend und hoch und fallend). Das heutige Alltagschinesisch liest sich von links nach rechts, das Chinesisch der Wissenschaften und der Dichtung jedoch von oben nach unten und von rechts nach links.

Die Mesopotamischen und Aegyptischen Bilderschriften wandelten sich im Laufe ihrer Entwicklung von Bildzeichen zu reinen Lautzeichen um. Auch das Chinesische Erscheinungsbild aenderte sich, aber hinsichtlich ihrer inneren Struktur unterscheiden sich die aeltesten Inschriften kaum von denen der heutigen Zeit : d.h. die Chinesische Schrift war und ist noch eine **Wortschrift**. Die Beziehung zur urspruenglichen Bedeutung ist bestehen geblieben. Die Gesamtzahl der Chinesischen Zeichen belaeuft sich etwa auf 53.768 (1992 n. Chr), von denen jedoch nur 7000 im allgemeinen Gebrauch sind. (vgl. FENG Zhiwei, Die chinesischen Schriftzeichen in Vergangenheit und Gegenwart, S. 180, 1994). Nach der Schaetzung der UNESCO (1983) gibt es in der Volksrepublik China ca. 200 Millionen Analphabeten von ueber einer Milliarde Einwohner. Seit 1958 wurde die lateinisierte Lautschrift PINYIN eingefuehrt, eine offizielle Schrift fuer die Schreibung der Chinesischen Laute

und die Transkription der Zeichen. Der Status der lateinisierten Schrift ist heute immer noch ungewiss. Trotz verschiedener Versuche einer Schriftreform in China, konnten sich bislang keine konkreten Aenderungen durchsetzen. Auch die verschiedenen Dialekte Chinas fuehren noch heute zu grossen Schwierigkeiten in der Kommunikation.

2.4. Das Alphabet der Abendlaendischen Welt

GELB beschreibt in seinem Buch "Von der Keilschrift zum Alphabet" ueber die Definition des Alphabets wie folgt : „Wenn das Alphabet als ein Zeichensystem definiert wird, das die einzelnen **Laute** einer Sprache wiedergibt, dann ist das erste Alphabet, das mit Recht als solches bezeichnet werden kann, das griechische.“ (GELB, a.a.O., S. 166). Dies bedeutet nicht nur eine neue Art zu schreiben, sondern auch „die Systematisierung einer wohlbekanntesten, in vielen orientalischen Schriften (wie dem Semitischen, Aegyptischen, der mesopotamischen Keilschrift, den hethitischen Hieroglyphen und dem Persischen), wenn auch nur unregelmässig angewandten Methode.“ (GELB, a.a.O., S. 182). Dies weist daraufhin, dass seine Wurzeln und seine Grundlagen im Vorderen Orient liegen, was schon oben erwaeht wurde.

● **Griechenland und die Phoenizische Schrift** : Vermutlich ist der **Prototyp** des griechischen Systems jene der Schriften, „die von semitischen Voelkern in dem weiten Gebiet zwischen dem suedlichen Kilikien und dem noerdlichen Sinai geschrieben wurde. Dieses Gebiet wurde von Amoritern, Aramaeern und Kanaanaeern, die Phoeniker mitinbegriffen, bewohnt.“ (GELB, a.a.O., S. 177).

In Byblos fand man die aeltesten phoenizischen Inschriften, die aus dem 11. Jahrhundert v. Chr. stammen. Die **Phoenizier**, die bedeutendsten Haendler der Antike am oestlichen Ufer des Mittelmeeres, entwickelten ein Alphabet mit 22 Buchstaben. Es waren alles aus Konsonanten : Die phoenizischen Konsonantzeichen werden heutzutage allgemein als Ausgangspunkt aller

alphabetischen Schriften betrachtet und anerkannt. Die Handelstätigkeit innerhalb des gesamten Mittelmeerraumes verlangte umfangreiche Sprach- und Schriftkenntnisse. (Abb.2.10).

Die **Griechen** uebernahmen die phoenizische Schrift. Dies war ein entscheidender Schritt fuer das gesamte Abendland. Die eigenstaendigen Zeichen **A,E,I,O,U,Y**, fuer **Vokale**, welche es in den aelteren semitischen alphabetischen Schriften nicht gab, standen nun gleichberechtigt neben den Konsonanten, „in ihrer Bedeutung Sinnbild des klingenden Elements der griechischen Sprache.“ (Gustav BARTHEL, a.a.O., S. 142, 1972). Durch das **phonetische Prinzip** war nun endlich das echte Alphabet entstanden. Die aeltesten bekannten Inschriften des alphabetischen Griechisch entstanden erst um 730 v. Chr. „Es ist das Verdienst der Griechen, des schoepferischsten und erfindungsreichsten unter den indo- europaeischen Voelkern, der Schrift ihre endgueltige, zweckmaessigste Form verliehen zu haben, die keiner weiteren Verbesserung mehr faehig scheint und auf dem Umweg ueber das Lateinische die Mutter aller modernen Schriften geworden ist.“ (Werner EKSCHEIDT, Das Gedaechtnis der Voelker, S. 212, Berlin, 1964).

Das griechische Wort **Alphabet** wird seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. benutzt. Entstanden ist der Name aus den ersten beiden Buchstaben Alpha und Beta, deren Ursprung im hebraeischen Aleph und Beth liegt. Es ist letztendlich also von semitischem Ursprung. Dieses klassische Griechische Alphabet wurde nach Italien gebracht und aus diesem westgriechischen „euboeischen“ Alphabet entwickelte sich weiter das Etruskische. Schliesslich entwickelte sich aus dem Etruskischen das Lateinische oder Westliche Alphabet von den Roemern, in dem heute die meisten europaeischen Sprache geschrieben werden. Von den Phoeniziern verbreitete sich die Alphabetische Schrift ueber Griechenland nach Westen ins moderne Europa und nach Osten ins moderne Indien.

Heutzutage benutzen die meisten Voelker der Welt eine solche Alphabetschrift (ausser den Chinesen, Japanern und Koreanern). In Abb.2.11 erkennen wir die

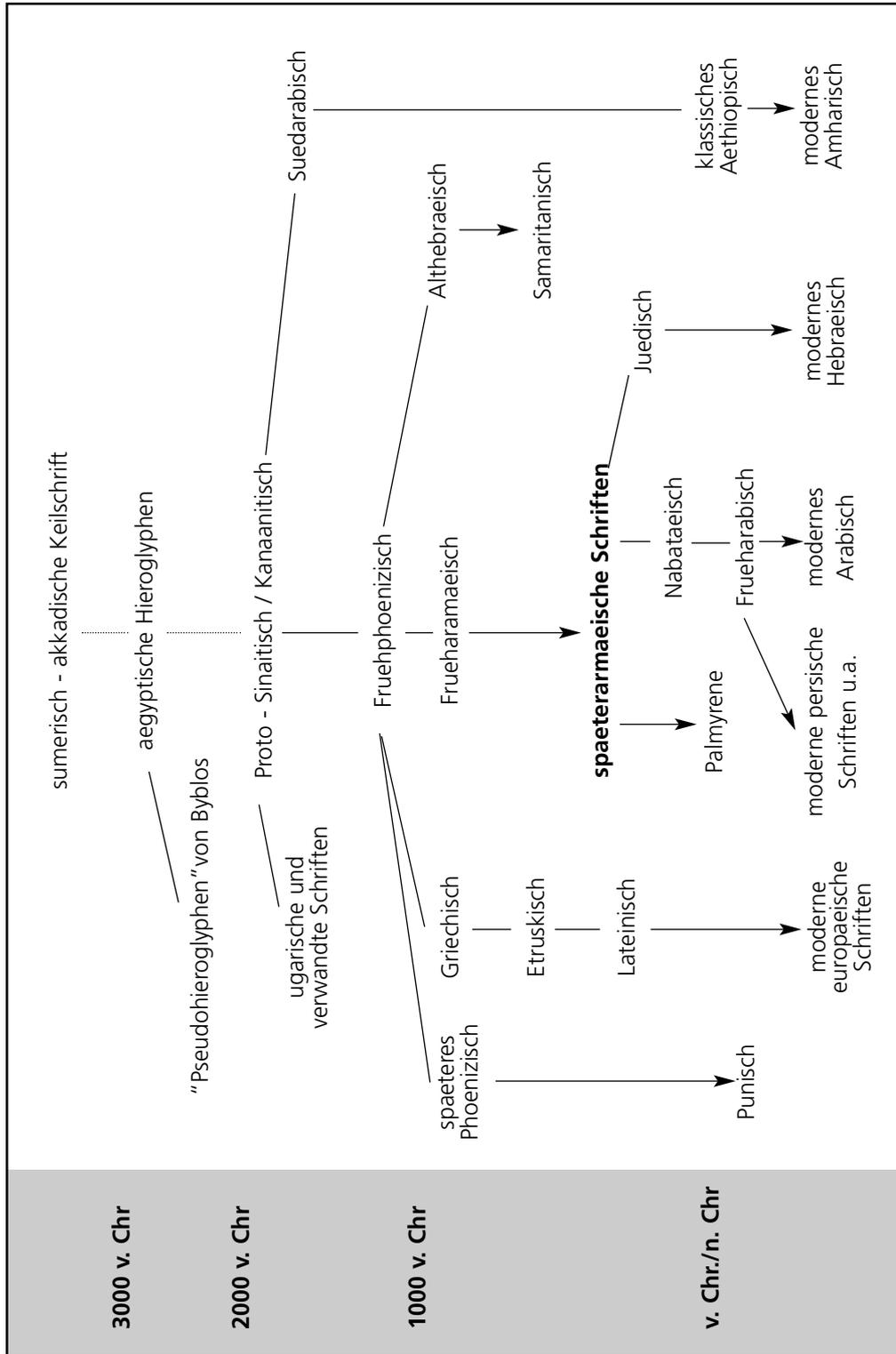


Abb.2.11. Die Entwicklung der wichtigsten europaeischen Alphabetschriften nach HEALEY.

Entwicklung der wichtigsten europaeischen Alphabetschriften mit ungefaehrer Entstehungszeit.

2.5. Zusammenfassung

Kultur ist Sprache : Die Sprache als Informationstraeger vergeht mit ihrem Klang, es bleibt nur die Schrift. Die **Schrift** ueberwand Zeit und Raum und objektiviert gleichsam die Information. Sie dient zur Visualisierung der Sprache. Die Schrift entlastet unser Gedaechnis und erlaubt so die jederzeitige Nachpruefung.

Die Schrift hat eine selbstaendige Geschichte. Die aeltesten Schriften (die Hieroglyphen, die Sumerische Schrift, die Chinesische Schrift) sind aus **Bildern** entstanden. Die heutigen Schriftzeichen sind das Ergebnis eines Abstraktionsprozesses, welche die ursruengliche Bedeutung aus der bildlichen Gestalt nicht mehr unmittelbar erkennen laesst. Trotzdem steht das Schriftzeichen für die Bedeutung des Wortes. Der Beginn der **Silbenschrift** (Sumerische Zeichen) war der erste Schritt auf dem Weg zu dieser Abstraktion. Dann kamen die Chinesischen **Ideogramme (Wortschrift)**, bei der jedes Wort einem Zeichen entspricht. Danach kam die **Buchstabenschrift** : Hier wird der Klang der Worte durch Schriftzeichen nachgebildet : Also Form gewordener Laut.

Die meisten heutigen Schriften haben sich entweder aus dem Lateinischen Alphabet oder aus Chinesischen Zeichen entwickelt. Die meisten Schriften lassen sich fuer das Schreiben verschiedener Sprachen verwenden. Die Koreanische Schrift jedoch wurde speziell fuer die Koreanische Sprache entwickelt. Sie hat ihre eigene Geschichte und ihren genau definierten Ursprung. 1443 - 1446 hat Koenig SEJONG die HUNMINJÔNGÛM - Schrift eingefuehrt, um dem einfachen Volk das Lernen zu erleichtern. Sie unterscheidet sich durch ihre ausgepraegte Praxisbezogenheit von anderen Schriftsystemen, wie z.B. der Arabischen Schrift, die als heilige Schrift des Islam entstand

und der Chinesischen Schrift, die eine Verbindung mit den Goettern und Geistern herzustellen versuchte.

Die heutige Koreanische Schrift **Hangûl** ist die einzige Buchstabenschrift in Ostasien. Das Koreanische Alphabet besteht aus 24 Buchstaben, die auf der Basis der philosophischen YIN - YANG Theorie gebildet worden sind. (vgl. Kap. 3 und 5). Worin bestehen die Unterschiede des Abendlaendischen und des Koreanischen Alphabetes ? Nach ihren Grundcharakteren sind beide eine Laut - und Buchstabenschrift. Zusaetzlich hat HANGÛL eine eigene Eigenschaft : die Zeichenkombination. Koreanische Woerter werden nicht nach dem Muster europaeischer Alphabete "buchstabiert", sondern nach Silben gegliedert, entsprechend geschrieben und gelesen. (vgl. Kap.3.& 5).

Die Vielfalt der Laender spiegelt sich in ihren Kulturen, Schriften und Sprachen wider. Die **Typografie**, die Umsetzung und Gestaltung von Sprache mittels sichtbarer Zeichen ist Gegenstand der Typografie, ist Teil der gesellschaftlichen Interaktion. Ohne Beruecksichtigung der Koreanischen Schrift und Typografie in der Ausbildung ist das Vorbild des Lateinischen Alphabets in Korea heute und mehr noch in Zukunft fuer die Gestaltungsaufgaben im Bereich der visuellen Kommunikation voellig ungenuegend. Es muß daher versucht werden, aus der Koreanischen Schriftstruktur eigene Gestaltungsprinzipien, Designphilosophien und eine angemessene Methodik zur Ausbildung zu entwerfen und aufzubauen. Geist und Tradition der Koreanischen Kultur muessen erhalten bleiben und fokussiert werden.

„Theorie ohne Praxis ist Illusion. Praxis ohne Theorie ist Routine. Wichtig ist, Theorie auf Praxis zu beziehen und umgekehrt : Theorie heisst Praxis verstehen, Praxis heisst vernuenftig handeln.“ (Siegfried MASER, Zur Planung Gestalterischer Projekte. Beitrage zur Designtheorie, Band 2, S. 75, Wuppertal 1997). Ein festes theoretisches und methodisches Fundament fuer die Ausbildung der Koreanischen Typografie aufzubauen, wird ein notwendigen Grundstein fuer eine optimale Praxis legen. Das ist eine der wichtigsten und

wesentlichsten **Aufgaben**, die im Gebiet der visuellen Kommunikation in Korea durchgeführt werden muss.

Unsere durch die Informationsgesellschaft bestimmte Zeit verlangt eine stärkere Beachtung der Kommunikationsgrundlagen in jeder Kultur : Wie kann Schrift nach ästhetischen und technischen Mitteln eine gegebene Information möglichst gut vermitteln und welche Rolle spielt die Typografie ? Solchen Aufgaben dient in Korea die Koreanische Schrift und Typografie. Es sind eigene Schrift - und Typografieerziehung in jeder Kultur erforderlich. Dies muss stetig und energisch erfolgen. Es ist notwendig, konkret zu verstehen und zu begreifen, auf welchem Ursprung und auf welchen Hintergründen die Koreanische Schrift erfunden wurde und welche Eigenschaften und welche Entwicklungsprozesse durchlaufen wurden.

KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

3. Die Erfindung der Koreanischen Schrift und ihre Entwicklung

- 3.1. Ursprung und Hintergruende der Koreanischen Schrift
- 3.2. Die Erfindung der Koreanischen Schrift
- 3.3. Die Eigenschaften der Koreanischen Schrift
- 3.4. Die Entwicklung der Koreanischen Schriftformen : HANGÛL
 - 3.4.1. Der Umwandlungsprozess innerhalb der Koreanischen Schriftformen
 - 3.4.2. Die modernen Koreanischen Schriftformen
 - 3.4.3. Die Einfluesse aus dem Umkreis auf die Koreanische Schrift
- 3.5. Zusammenfassung

3. Die Erfindung der Koreanischen Schrift und ihre Entwicklung

3.1. Ursprung und Hintergruende der Koreanischen Schrift

Die meisten Schriften haben eine lange Entwicklungsgeschichte. In langen Zeitraeumen wurde die Schrift nach und nach veraendert. Insbesondere haben sich so aus manchen Sprachen (z.B.: Latein) eigene, nationale Sprachen entwickelt (z.B.: Franzoesisch). Haeufig beginnen solche Entwicklungen mit **Adaption**. (vgl. Kap. 2)

So haben sich beispielsweise aus dem Phoenizischen ueber Jahrhunderte hinweg durch Adaption das roemische Alphabet und die Kyrillische Schrift, die Arabische Schrift und die Hebraeische Schrift entwickelt. Auch haben sich aus der Orakel - Knochenschrift die Chinesischen Zeichen und die Japanische Schrift entwickelt (vgl. Kap. 2). Im Gegensatz dazu wurde die **Koreanische Schrift** erfunden und zwar gleichzeitig als Schreibschrift und als Druckschrift. Diese Erfindung kann historisch exakt datiert werden auf das Jahr 1443 durch Koenig SEJONG. Weitere Ausfuehrungen z.B. ueber Erfindungsmotivation, ueber philosopische Hintergruende, ueber Erfindungszeit und Herstellungsprinzipien folgen in den Kapiteln 3 und 5. Die historischen Wurzeln des Alphabetes in Westeuropa sind noch keineswegs gaenzlich geklaert. Dagegen hat die Koreanische Schrift ihren genau bestimmten Ursprung : Die Koreanische Schrift wurde 1443 - 1446 erfunden und hat mit etwa 560 Jahren die kuerzeste Geschichte aller bekannten Schriften (ausser dem Alphabet der Cherokeesen, das im wesentlichen durch Adaption aus den Buchstaben des lateinischen Alphabetes 1821 in den USA entstand).

- **Zur Mythologie des Landes** : Die Kulturhistoriker in Korea setzen die erste Gruendung des Koreanischen Reiches auf das Jahr 2333 v. Chr. fest. Die Halbinsel Korea liegt geografisch im Osten des asiatischen Festlandes und grenzt an China. **Chosôn**, das „Land der Morgenstille“ oder „Morgenfrisch“

genannt, war das erste Reich auf der koreanischen Halbinsel. Dies begann mit dem **Tangun Mythos**, der allgemein als der Ursprungsmythos des gesamten Koreanischen Volkes betrachtet wird :

Im Korea des Altertums wurde Gott HWAN'IN (der Herr des Himmels) genannt. HWAN'IN hatte einen Sohn, der HWAN'UNG hiess. HWAN'UNG aeusserte oft den Wunsch, die Welt zu erloesen. HWAN'IN sandte seinen Sohn hinab, um die Welt zu lenken : HWAN'UNG stieg mit Hilfe der Goetter des Windes, des Regens und der Wolken auf den Gipfel TAEBAECK : Er wird als der himmlische KOENIG HWAN'UNG bezeichnet.

Zu jener Zeit gab es eine Baerin und einen Tiger, die in derselben Hoehle zusammenlebten. Sie beteten staendig zum heiligen HWAN'UNG, dass er sie in menschliche Wesen verwandeln moege. Daraufhin gab der Gott ihnen einen uebernatuerlichen Beifuss und zwanzig Knollen Knoblauch und er forderte sie auf, diese zu essen und 100 Tage lang das Sonnenlicht zu meiden, so koennten sie in Menschen verwandelt werden. Schliesslich bekam die Baerin die Gestalt einer Frau. Der Tiger blieb jedoch ein Tier, da er die Bedingungen nicht erfuellen konnte und vorzeitig aus seiner Hoehle heraus kam. Spaeter heiratete HWAN'UNG die Baerin. Sie gebar einen Sohn TAN'GUN. Spaetere mythische Erzaehlungen gruenden auf seiner Existenz. Auch die Hauptstadt PYÔNYANG und das Land CHOSÔN soll unter seiner Herrschaft entstanden sein.

● **Zur Geschichte der Sprache und Schrift Koreas** : Korea uebernahm die Chinesischen Schriftzeichen erst im 1. - 4. Jahrhundert n. Chr. in der Periode der **drei Koenigreiche** (3. Jh. n. Chr. - 668 n. Chr.) : KOGURYÔ, PAEKCHE und SILLA. Damals herrschte in China die HAN - Dynastie (206 v. Chr. - 220 n. Chr.) mit einer bereits seit Jahrhunderten bestehenden Hochkultur. Seit der HAN - Dynastie war China Kulturzentrum in Ostasien. Die Expansion Chinas fuehrte haeufig zur Besetzung und Kolonisierung des kleinen Teils im Norden der koreanischen Halbinsel. Es ist deshalb nachvollziehbar, dass

der zunehmende chinesische Einfluss eine weitgehende Uebernahme der Chinesischen Schriftzeichen zur Folge hatte : Die Nachbarlaender Chinas, z.B. Korea, Japan und Vietnam, die ohne Schrift schon ihre eigene Sprache hatten, gehoerten zum Chinesischen Schriftkulturkreis.

„Korea war das erste Land, in dem diese Schrift in ihrem Verbreitungsprozess unter den Nachbarvoelkern Wurzeln schlug.“ (Bruno LEWIN, Geschichte der koreanischen Sprache, S. 46, Wiesbaden, 1977). Durch die Uebernahme der Chinesischen Schriftzeichen gab es in Korea **zwei voellig verschiedene und unterschiedliche Sprachen** : eine geschriebene Sprache oder Schriftsprache, naemlich die Chinesische Sprache und eine gesprochene Sprache oder Umgangssprache, naemlich die Koreanische Sprache.

Die politische Macht Chinas und die Chinesische Schrift spielten damals in Ostasien eine dominierende Rolle. Die Chinesische Schrift, die die einzige entwickelte Schrift in Ostasien war, spielte eine aehnliche Rolle wie die Keilschrift im Altertum oder wie das lateinische Alphabet im Mittelalter. Wie schon in Kapitel 2 erwaehnt, ist die Chinesische Schrift zweifellos eine der Schriften in der Welt, die sehr schwierig zu erlernen ist : Wegen der Komplexitaet des Schriftsystems benoetigt man eine intensive, mehrjaehrige Ausbildung und staendige Uebung.

Die Uebernahme der Chinesischen Schrift verursachte bei den einfachen koreanischen Menschen erhebliche Schwierigkeiten nicht nur wegen der Komplexitaet, sondern auch wegen der sehr ausgepraegten Strukturunterschiede zwischen Koreanischer und Chinesischer Sprache. Die einfachen koreanischen Menschen konnten zwar die Koreanische Sprache, aber sie hatten keine oder nur selten die Gelegenheit, Chinesisch zu schreiben. Letztere konnten nur die hoeheren sozialen Schichten. Um solche Schwierigkeiten zu loesen, gab es seit dem 7. Jahrhundert n. Chr. die verschiedensten Versuche, eine passende, **eigene** Schrift zu entwickeln und zu verbreiten (z.B.: **Hyangchál, Idu, und Kugyól**). Sie waren alle nur Uebergangslösungen : Chinesische

Schriftzeichen, die Koreanische geschrieben wurden.

Eigentlich ist die Chinesische Schrift eine Bilderschrift bzw. eine Wortschrift (vgl. Kap.2). Jedes Zeichen hat eine phonografische und eine logografische Funktion. Die **Uebergangsloesungen** verfolgten zwei moegliche Prinzipien :

Das **erste Prinzip** bestand darin, aus der Chinesischen Schrift nur die phonographische Funktion ohne die logographische zu übernehmen : z.B. das Schriftzeichen '古' bedeutet urspruenglich 'alt' (logographisch), man liest es 'ku' (phonographisch). Daraus wurde einfach ein Zeichen fuer den Laut 'ku', ohne Bedeutungsbezug. Man nennt die gebrauchten Chinesischen Schriftzeichen **lautwertig gelesene Schriftzeichen**.

Das **zweite Prinzip** uebernahm aus der Chinesischen Schrift nur die logographische Funktion ohne die phonographische : z.B. das Schriftzeichen '水' bedeutet urspruenglich 'fliessendes Wasser' (logographisch), man liest es 'sui' (phonographisch). Also um das Wort "Wasser" zu schreiben, wurde das Schriftzeichen zur chinesische Lautung ohne Beziehung gebraucht. „Man nennt die Wortlesung 'mäl' die bedeutungswertige Lesung von '水' und die so verwendeten Chinesischen Schriftzeichen **bedeutungswertig gelesene Schriftzeichen**“ (LEWIN, a.a.O., S. 50).

Hier stellte die Chinesische Schrift eine Aussprache oder ein Ideogramm fuer die entsprechenden Koreanischen Woerter dar : z.B. wurde die **Idu - Schrift** etwa im 7. Jahrhundert systematisiert. Ein koreanischer Gelehrter, Minister SÔLCHONG hat diese Systematik entwickelt. Man nannte sie auch Beamten-schrift oder einfach Kana. „In den IDU - Texten werden die Chinesischen Schriftzeichen in ihrer urspruenglichen Bedeutung oder in ihrer Lautung gebraucht, aber ihre Zusammensetzung ist eine andere als in chinesischen Texten“ (AN Cheung - O, Grammatik aus der Fremd - und Eigenperspektive, S. 28, 1994). Diese Schreibweise findet sich auch in den SILLA Verwaltungs-akten (aufbewahrt in SCHÔSÔIN in Japan. vgl. LEWIN, a.a.O., S. 53).

IDU war in der KORYŎ - (918 - 1392) und YI - DYNASTIE (1392-1910) vor allem fuer offizielle und private Urkunden in Gebrauch. Man gebrauchte sie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Zwischen IDU und KUGYŎL gibt es enge systematische Beziehungen, aber es gibt Unterschiede : „Der Unterschied zum IDU liegt auch in dem Umstand, dass fuer das KUGYŎL gekuerzte chinesische Schriftzeichen verwendet wurden... Die Tatsache, dass unter den gekuerzten Zeichen des KUGYŎL sich gleiche Schriftzeichen wie im japanischen Syllabar Katakana befinden (夕:多,ヤ:世 usw), hat grosse Aufmerksamkeit gefunden.... Das HYANGCHŎL war ein Schreibsystem, das auf keinem neuen Prinzip beruhte, sondern eine Erweiterung schon entwickelter Systeme bildete, naemlich der Schreibweise von Eigennamen und des IDU.“ (LEWIN, a.a.O., S. 57, 58).

Trotz dieser Versuche verschiedener Schreibsysteme wurde das Schreiben der Koreanischen Sprache nicht verbessert und die einfachen Menschen blieben Analphabeten, da diese Schreibsysteme schon stets Vorkenntnisse des Chinesischen erforderten und die Regeln sehr schwierig waren. „Wegen der komplizierten Silbenstruktur und grossen Silbenzahl des Koreanischen war es kaum moeglich, anhand der chinesischen Schriftzeichen zufriedenstellend zu schreiben. (Hingegen konnte die aus Korea uebernommene Schreibmethode mittels Entlehnung chinesischer Schriftzeichen in der Japanischen Sprache zum Erfolg fuehren, weil deren Silbenstruktur aeusserst einfach und die Silbenzahl gering war).“ (LEWIN,1977, a.a.O., S. 59).

Es blieb das Problem, fuer die Koreanische Muttersprache ein entsprechendes **Schriftsystem** zu entwickeln. Unter diesen Umstaenden war es Koenig SEJONG, der endlich ein voellig neuartiges phonetisches Schriftsystem erschaffen hat. Dies war eine revolutionaere Idee und ein entscheidender Schritt fuer die Koreanische Schriftkultur. Dazu trug die Erfindung des **Drucks mit beweglichen Metalllettern** (ca.1200 - 1234) bei, die der Erfindung Gutenbergs um 200 Jahre vorausgeht. Die Erfindung der Koreanischen Schrift

ist eine äusserst wertvolle kulturelle Tat in der Koreanischen Geschichte.

- **Zur Drucktechnik** : Zwischen dem 4. und 6. Jh. n. Chr. wurde der Buddhismus von Indien ueber China auf der Halbinsel eingefuehrt und rasch ausbreitet. Waehrend der KORYŎ - DYNASTIE (918 - 1392) war er Staatsreligion. In dieser Blutezeit des Buddhismus entstanden zahlreiche Tempel im ganzen Lande und viele **Tripitaka** (Buddhistischen Schriften). 702 n. Chr. entwickelte sich dann schon der Holzdruck in Korea. Zur Verbreitung und Herstellung der Tripitaka wurden schliesslich die beweglichen Metallletter entwickelt. Die wichtige Entwicklung der beweglichen Metalllettern wird im Folgenden, in chronologischer Reihenfolge, aufgefuehrt : (vgl, SON Bo - Gi, Die bewegliche Metallletter und Drucktechnik, Koenig SEJONG Gedenkunternnehmensverein, S. 171 - 174, Seoul, Korea, 1977)

- NAMMYŎNG - CHŎNWHA - SANGSONG - JŪNGDOGA (1200) und SANG - JŎNGYEMUN (1234) sind zwar schon als Buecher mit beweglichen Metalllettern datiert, sie fielen aber der Invasion zum Opfer.
- 1377, **Chikchi** : Dies ist heute das aelteste Buch mit beweglichen Metalllettern der Welt (aufbewahrt in der National Bibliothek Frankreichs).
- 1403, SONGJO P'YOGWŎN CH'ONGLYU - in 7 Baenden : Der National - Schatz No.150 (aufbewahrt in der Seoul National Universitaetsbibliothek, vgl. Katlalog, Chông - Ju alter Druck Museum, Korea, 1991).
(Auch 1236 - 1251 PALMAN - TAEJANGGYŎNG, „Tripitaka auf 80 000 Platten“ ist die weltweit aelteste und einzige noch erhaltene Tripitaka auf Holzdruckplatten).

Der Gebrauch von beweglichen Lettern wurde waehrend der YI - DYNASTIE (1392 - 1910) fortgefuehrt und verbreitet. Dies war eine der bedeutungsvollsten kulturellen Leistungen.

- **Zur Philosophie** : Die Koreanische Buchstabenschrift **Hangûl** wurde auf der Grundlage der **Yin - Yang** Theorie (Koreanische. ûmyang) Ostasiens begruendet. **Yin und Yang** sind zwei polare Grundprinzipien der alten chinesi-

schen Naturphilosophie. Diese Theorie lässt sich kurz folgendermassen skizzieren : Es gibt einen schöpferischen Ursprung aller Dinge : d.h. TAI JI (Kor. Taegûk). „Tai Ji bringt durch Bewegung **Yang** hervor. Wenn eine Aktivität an ihre Grenze gelangt, wird es ruhig. Durch Ruhe erzeugt TAI JI das **Yin**.“ (Metzler Philosophie Lexikon, Begriffe und Definitionen, S. 584, Stuttgart, Weimar, 1996). Der ursprüngliche Sinn der Wörter YIN - YANG ist : „Schattenseite von Berg oder Tal (YIN) bzw. Sonnenseite (YANG). Im weiteren Sinne und auch jetzt noch umgangssprachlich in vielen damit gebildeten Komposita bedeutet YIN das Schattige, Dunkle, Geheimnisvolle, Verborgene, „Unterirdische“, auch das Weibliche, insbesondere dient es zur Übersetzung von „negativ“; YANG bedeutet entsprechend das Klare, Helle, Offenbare, Hervortretende, auch das Männliche, dann auch die Übersetzung von „positiv“.“ (Metzler Philosophie Lexikon, a.a.O., S. 583).

Aus YIN - YANG werden die **fuenf Naturelemente** entwickelt, die **Ohaeng** heissen : Holz, Feuer, Erde, Metall (bzw. Gold) und Wasser. Diese fuenf Naturelemente ihrerseits bilden die Dinge des Universums, die sich bewegen. Diesen fuenf Naturelementen wurden den grundlegenden Konsonanten zugeordnet (vgl. Kap.5). Die Tabelle (Abb.3.1, vgl. AN Cheung - O, a.a.O., S. 50) verdeutlicht die Zusammenhänge beispielhaft :

Yin wird grafisch als durchbrochener Querstrich dargestellt : **⚋**

Yang wird grafisch als einfacher Querstrich dargestellt : **⚊**

Aus der Kombination dieser beiden grafischen Grundelemente (1. Reihe) entstehen : $2 \times 2 = 4$ Paare (2. Reihe) ; $2 \times 2 \times 2 = 8$ Tripel (3. Reihe) ; etc. (vgl. Abb.3.2).

Wir sehen also : „Das Grundprinzip des Universums folgt dem Prinzip der Dualität von YIN - YANG und OHAENG (fuenf Elemente)... alle Lebewesen zwischen Himmel und Erde können sich diesen Prinzipien nicht entziehen. Die menschlichen Laute entspringen ebenfalls dem Prinzip des YIN - YANG...“ (JÔNG In - Ji, HUNMINJÔNGÛM - HAERYE 1446, in : LEE Gûn - Su, Die neue

Naturelemente	Holz	Feuer	Erde	Metall	Wasser
Richtungen	Ost	Sued	Mitte	West	Nord
Jahreszeiten	Fruehling	Sommer	T'oyong*	Herbst	Winter
Farben	gruen	rot	gelb	weiss	schwarz
Geschmack	sauer	bitter	suess	scharf	salzig

Abb.3.1 Die Zuordnungen im Ohaeng

T'oyong* : eine angenehme Jahreszeit zwischen Sommer und Herbst, die weder zu warm und noch zu kalt ist.

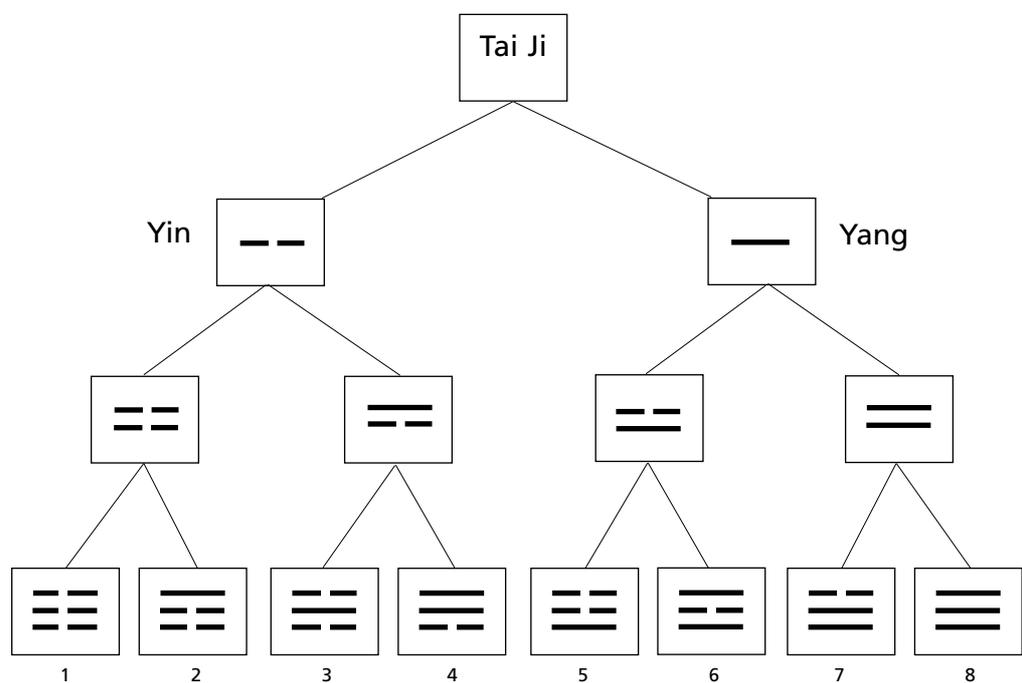


Abb.3.2. Die Darstellung von Yin - Yang :

1. Yin / Yin / Yin = Erde
2. Yang / Yin / Yin = Gebirge
3. Yin / Yang / Yin = Wasser
4. Yang / Yang / Yin = Wind oder Wald
5. Yin / Yin / Yang = Donner
6. Yang / Yin / Yang = Feuer
7. Yin / Yang / Yang = See
8. Yang / Yang / Yang = Himmel

Forschung der HUNMINJONGŪM, S. 49 - 50, Seoul, Korea, 1995). Auf dieser Basis der philosophischen YIN - YANG Theorie wurde also das Koreanische Alphabet geformt.

3.2 Die Erfindung der Koreanischen Schrift

Die Koreanische Schrift **Hangŭl** ist die einzige Buchstabenschrift in Ostasien. Im Jahre 1443 wurde diese eigene Koreanische Schrift unter Koenig SEJONG (Regierungszeit 1418 - 1450) entwickelt.

- **Zur Motivation der Erfindung** : Die schwierige Chinesische Schrift ist bis zur Regierung von Koenig SEJONG fast ausschliesslich von den oberen Gesellschaftsschichten genutzt worden. Schon lange war es der Wunsch des Volkes in Korea, fuer die Muttersprache eine entsprechende Schrift zu haben. Es war auch das Anliegen des fortschrittlichen Koenigs SEJONG, den Wunsch des Volkes zu erfuellen : Die Schriftentwicklung ermoeglichte Menschen aller Schichten das Erlernen von Lesen und Schreiben. Schliesslich wurde eine neue Schrift entwickelt.

Wir koennen in Koenig SEJONGs Einleitung zum **Hunminjongŭm** ganz klar diese Motivation zur Erfindung der Koreanischen Schrift erkennen.

- **Zur Koreanischen Buchstabenschrift Hunminjongŭm** :

Die Koreanische Buchstabenschrift wurde erst im Dezember 1443 unter Koenig SEJONG vollendet. Um den Gebrauch und Nutzen dieser neuen Schrift zu verwirklichen, wurde um 1445 eine narrative Form der Dichtung „YONGBI - ŐCHŐN - GA“ (Lieder der Drachen im Himmel) vorgestellt. Schliesslich wurde im September 1446 diese neue Schrift unter dem Titel HUNMINJONGŪM veroeffentlicht und vorgestellt. Der offizielle Name HUNMINJONGŪM bedeutet „Korrekte Lautschrift zur Unterweisung des Volkes“. Die urspruenglich Koreanische Buchstabenschrift bestand aus 28 Schriftzeichen, die sich in 17 Konsonanten und 11 Vokale unterteilen liessen.

Heute sind es 24 : 14 Konsonanten und 10 Vokale. Vier Buchstaben sind, bedingt durch sprachlichen Wandel, verloren gegangen. (vgl. Kap.5).

- **Zum Buch Hunminjôngûm** : HUNMINJÔNGÛM war sowohl der Name der neuen Schrift als auch der Titel des Buches. Hier wurde das neue Alphabet sowie dessen Bedeutung vorgestellt und erläutert. Das Buch HUNMINJÔNGÛM bestand aus zwei Teilen :

Der **erste Teil** hiess **Hunminjôngûm** : In diesem Teil schrieb der Koenig SEJONG selbst eine Einfuehrung in die neue Koreanische Schrift.

Der **zweite Teil** hiess **Hunminjôngûm - Haerye** ; bzw. einfach nur HAERYE : In diesem Teil wurde die Koreanische Buchstabenschrift anhand von Beispielen erläutert, wobei sich als authentisches Prinzip zur Festlegung der Schriftzeichen die Abbildung der Form herausstellte.

Dieser Versuch Koenig SEJONGs, das Volk vor Schwierigkeiten zu bewahren, stellte einen grossen Schritt in der Koreanischen Geschichte dar. So kann man sagen, dass die Erfindung der Koreanischen Schrift der Beginn der eigenstaenigen Koreanischen Kulturgeschichte ist. Die Koreanische Schrift verleiht der Koreanischen Sprache einen sichtbaren Ausdruck. Dadurch konnte die Geschichte von Generation zu Generation weitergegeben werden.

- **Designphilosophie und Erfindungsgeist** : Hans WICHMANN stellt sie wie folgt dar : „Design ist diejenige Kunst, die sich nuetzlich macht.“ (MASER, a.a.O., S. 116) : Diese Aussage erkluert, was Design ist. Siegfried MASER formuliert konkret dazu die folgende Aussage : „Design geht aus von den Beduerfnissen des Praktischen und dient der Beherrschung der natuerlichen und sozialen Umwelt. Design ist nicht Selbstzweck sondern Hilfsmittel zur Verbesserung des praktischen Leben : Design for Man and Society !“ (MASER, a.a.O., S. 97). Wir koennen drei eindeutige Designphilosophien zur Erfindung der Koreanischen Schrift erkennen :

1. In Koenig SEJONGs Ideen koennen die ersten **demokratischen** Zuege entdeckt werden : „Unsere Sprache weicht von der Chinas ab. Deshalb ermoeoglicht die Chinesische Schrift keine gute Kommunikation fuer das einfache Volk, das keinen hohen Bildungsstandard aufweist. So ist es fuer sie unmoeglich, ihre Meinung durch Schrift auszudruecken. Fuer dieses fuehle ich Mitleid und habe 28 neue Schriftzeichen gestaltet. Moege jeder sie leicht lernen und sie jeden Tag mit Freude benutzen.“ (Koenig SEJONG, Einleitung zum HUNMINJONGŪM, 1446, in : LEE Gŭn-Su, a.a.O., S. 33 - 34). SEJONG erklaerte die leichte Schrift als Mittel, den Analphabetismus zu bekaempfen und damit die Zivilisation voranzutreiben : Der Zweck seiner (Design-) Philosophie ist die **Nuetzlichkeit** für das einfache Volk.

2. In dem Konzept der Schriftgestaltung kann man die **Nachahmung der Natur** und der **Universumsordnung** erkennen. Wie schon erwaeht, sollte die Koreanische Schrift mit dem Prinzip des Kosmos uebereinstimmen, wie Himmel und Erde wird alles nach dem Prinzip des YIN - YANG und der OHAENG gebildet. Der menschliche Laut unterliegt ebenfalls diesem Prinzip der Schriftherstellung. Im HAERYE wird das folgendermassen dargestellt : „Das Grundprinzip des Universums folgt dem Prinzip der Dualitaet von YIN - YANG und OHAENG (fuenf Elemente)... Der Aufbau der HUNMINJONGŪM war auch anfangs nicht aus der Weisheit und der Kraft entstanden, sondern verfolgte das Prinzip der Lautvollendung.“(JONG In - Ji, in : LEE Gŭn - Su, a.a.O., S. 49 - 50) : Dies kann auch als ein Designprinzip verstanden werden, wonach die Regeln der Natur und die Universumsordnung treu verfolgt werden.

3. Des weiteren laesst sich der Geist der **praktischen Anwendung** erkennen : „Moege jeder sie leicht lernen und sie jeden Tag mit Freude benutzen.“ Im HUNMINJONGŪM - HAERYE wird die neue Schrift weiterhin wie folgt charakterisiert : „Die Variationsmoeglichkeiten der 28 Buchstaben sind unendlich. Sie sind einfach, aber nuetzlich. Sie sind verfeinert, aber ueberall verstaendlich. Deshalb versteht sie ein kluger Mensch, bevor ein Morgen zu

Ende ist. Ein dummer Mensch kann sie in zehn Tagen lernen. Wenn man damit Schriften uebertraegt, kann man ihren Sinn verstehen, und wenn man damit eine Prozessangelegenheit zur Kenntnis nimmt, kann man das Anliegen verstehen. Die Laute koennen nach Klarheit und Dumpfheit unterschieden werden. Bei Liedern ist der Rhythmus ausgeglichener. Sie besitzen alles, was gebraucht wird, und man kann damit alles erreichen. Sogar das Wehen des Windes, Kranichgeschrei, Kraehen des Hahnes und Hundegebell koennen in schriftlicher Form wiedergegeben werden. "

Daraus ergibt sich : Durch die Gestaltung einer praktikablen Schrift hat man einer breiten Masse gesellschaftspolitische Partizipation ermoeeglicht. Aus diesem Grund gibt es heutzutage kaum Analphabeten in Korea.

3.3 Die Eigenschaften der Koreanischen Schrift

Beruehmte Sprachwissenschaftler sagen ueber die Koreanische Schrift „es ist vielleicht das meiste allgemein benutzte wissenschaftliche Schreibsystem ueberhaupt" (REISCHAUER, S. 435, 1960). Fuer VOS stellt sie sogar „das beste Alphabet auf der Welt" dar. (VOS, S. 31, Michigan, 1964). (vgl. Geoffrey SAMPSON, Writing System, S. 120, Stanford University, 1985). Worin die Einzigartigkeit dieses Schriftsystemes liegt, wird im Folgenden analysiert.

- **Lautschrift** : In dem Aufbau der Formen zeigt die Koreanische Buchstabenschrift in physiologischer Hinsicht eine besondere Beziehung zur Entstehung der Laute. (vgl. Andre ECKARDT, Geschichte der Koreanischen Literatur, S. 51, Stuttgart, 1968). Im Koreanischen Alphabet wurden anfangs alle 28 Buchstaben aus der richtigen **Form des Lautes** gebildet, die Konsonanten sowie die Vokalformen. Auch die kosmologischen YIN - YANG Prinzipien schienen eine wichtige Rolle gespielt zu haben. (vgl. Kap.5)

- Die Entstehung der Konsonantformen aus dem Sprachorgan : Die Basis fuer den Aufbau und die Formgestaltung der Koreanischen Konsonanten bilden die

Artikulationswerkzeuge, die entsprechende Laute erzeugen. (vgl. Kap.5).

- Die Entstehung der Vokalformen aus den Kosmos : Die Bildung, der Grundaufbau und die Formgestaltung der Koreanischen Vokale wurde den drei Symbolen der wichtigsten kosmischen Elemente (dem Himmel, der Erde und dem Menschen) nachempfunden. Aus dem YIN - YANG Prinzip entstanden ihre hellen, dunklen und neutralen Laute. (vgl. Kap. 5).

- **Die einfachsten geometrischen Zeichen** : Nach dem obigen Konsonant- und Vokal - Prinzip wurden aus den einfachsten geometrischen Formen (Punkt, Strich, Quadrat, Winkel und Kreis) die Schriftzeichen, gebildet. (vgl. Kap. 5).

- **Die Zeichenkombination** : Neben dem oben beschriebenen Aufbau des Koreanischen Alphabets, wo die Form als eine **Lautschrift** bestehend aus Vokal und Konsonant verstanden wird, stellt HANGŪL gleichzeitig ein grafisches Schriftsystem als **Silbenschrift** dar. Das Koreanische Schriftsystem setzt sich aus einer Zeichenkombination zusammen : Jedes einzelne Element, die An -, In - und Auslaute werden kombiniert. Aus dieser Kombination wird wiederum eine Silbe gebildet, aus deren Verbindungen die Schriftzeichen entstehen. (vgl. Kap. 5).

- Aufgrund dieser Eigenschaften zeigt sich, dass es sich also um eine **Lautschrift mit Zeichenkombination** handelt. Das römische Alphabet dagegen ist zwar auch ein Lautschriftsystem, welches aber aus einer Aneinanderreihung von Buchstaben aufgebaut ist. HAARMANN stellt diesen Zusammenhang deutlich dar : „Der Grundcharakter von HANGŪL ist der einer Buchstabenschrift, denn einzelne Zeichen (bzw. Zeichenkombinationen) entsprechen einzelnen Lauten des Koreanischen. Vom Standpunkt des praktischen Schriftgebrauchs aus betrachtet, stellt sich HANGŪL aber als Silbenschrift dar. Das Besondere an der Schreibung ist, dass die Schriftzeichen in Silben angeordnet sind, oder anders ausgedrückt : Koreanische Ausdrücke werden mit den HANGŪL - Zeichen silbenmaessig wiedergegeben. Dies bedeutet fuer die

Praxis des Schreibens und Lesens, dass man Koreanische Woerter nicht nach dem Muster europaeischer Alphabete "buchstabiert", sondern in Silben gliedert, die man entsprechend schreibt und liest." (HAARMANN, a.a.O., S. 358).

- **Druckschriftform** : Die Koreanische Schriftform wurde zunaechst als Schriftsystem erforscht und vollendet und schliesslich direkt in der Buchdruckerkunst veroeffentlicht : Es wurde schon von Anfang an gleichzeitig mit der Druckschrift und der Handschriftform begonnen.

3.4 Die Entwicklung der Koreanischen Schriftformen : Hangûl

Kurzer Ueberblick zur sozialen Stellung : Die Koreanische Buchstabenschrift ist eine rein gedankliche Neuschoepfung. Aber es dauerte mehrere Jahrhunderte, ehe sie zum Allgemeingut des Koreanischen Volkes wurde. Die neue Schrift stand fast bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im Schatten der Chinesischen Schrift : Die hoeheren Schichten, die Gelehrten, Beamten und der Adelsstand benutzten weiter die Chinesische Schrift. Wegen ihrer Einfachheit sahen sie auf die neue Schrift mit Verachtung herab. Daher ist die neue Schrift **Ônmun** ("niedrige Schrift") genannt worden. Nur Hoffraeulein und Adelsfrauen akzeptierten und gebrauchten die neue Schrift weiter. Die meisten Frauen in der **Yi - Dynastie** (1392 - 1910) hatten keine Gelegenheit zum Lernen in den offiziellen Erziehungseinrichtungen. Die neue Schrift war auch ohne Unterricht einfach zu erlernen. So wurde sie auch als **Amkûl** ("Schrift fuer Weiber") bezeichnet.

1910 - 1945 ist die Benutzung und Verbreitung der Koreanischen Schrift unter der japanischen Kolonialherrschaft verboten worden : In den oeffentlichen Bildungsstaetten ist ausschliesslich die japanische Sprache und Schrift gelehrt worden. Erst nach dem zweiten Weltkrieg und der Befreiung Koreas konnte sich die Koreanische Schrift wieder ausbreiten. Damals wurde sie unter einem neuen Namen **Kugmun** ("nationale Schrift") zum Allgemeingut des

koreanischen Volkes. Später wurde sie wieder in **Hangûl** ("grosse Schrift" oder "die Schrift des einen Landes") umbenannt. Unter diesem Namen wird sie heute noch gebraucht.

Internationale Aufmerksamkeit wurde der HANGÛL Buchstabenschrift erst später geschenkt. Am 29. September 1997 ist sie im Rahmen einer Ausstellung der UNESCO, die unter dem Titel "Memory of the World" lief, vorgestellt worden. Die bedeutungsvolle Leistung von SEJONG war in aller Welt anerkannt worden. Die UNESCO erkannte die **Hunminjôngûm** als menschliches Kulturgut an, auch als einen offiziellen Preistitel, der "Preis Koenig SEJONG" heisst. Dieser Preis steht besonders fuer einen Beitrag zur Ueberwaeltigung des Analphabetismus.

3.4.1. Die Umwandlungsprozesse innerhalb der Koreanischen Schriftformen

In diesem Teil wird die Dissertation von Prof. KIM Jin - Pyông's "Die Erforschung des Umwandlungsprozesses in den Koreanischen Schriftformen." (In : Das Komitee zum Gedenken an Prof. Kim Jin - Pyông : Die Erforschung der Koreanischen Schriftgestaltung : Prof. KIM Jin - Pyông's Dissertationen, Seoul, Korea, 1998) herangezogen und in zusammengefasster Form wiedergegeben.

Die urspruenglich entstandene **Hunminjôngûm** - Schriftform von 1443 hat einige bedeutende Eigenschaften, die im Folgenden dargestellt werden :

1. Eine serifenlose Schrift mit dem gleichen Duktus von Senkrechten und Waagerechten
2. Die Konsonantformen bestehen aus den einfachsten geometrischen Zeichen : Punkt, Strich, Kreis, Quadrat und Winkel.
3. Seitenpunkte bezeichnen Akzente von Vokalen (Betonungszeichen).
4. Eine Zeichenkombinationsschrift, in der die Konsonanten und die Vokale in einer Quadratform konstruiert werden.

Solche Eigenschaften waren mit dem damaligen Schreibwerkzeug, dem Pinsel,

schwer zu schreiben. Sie hatten einen voellig anderen Zeichencharkter als die Chinesische Schriftform. Der HUNMINJÏNGÛM - Schriftcharkter ist das urspruengliche Vorbild der jetzigen **Hangûl** - Schrift. Aus diesem Grund wird der HUNMINJÏNGÛM - Schriftcharkter als ein Ausgangspunkt im Umwandlungsprozess zur Koreanischen Schriftform betrachtet.

- **Die Entstehung : um 1446 - 1450** : Schriftcharaktere, wie die der HUNMINJÏNGÛM - Schriftform, wiesen zu dieser Zeit keine Veraenderung auf. Jedoch zeigten sie durch ihre Bildung aus **geometrischen**, serifenlosen Elementen, deutliche Unterschiede gegenueber der Chinesischen Schriftform auf. Ein deutliches Merkmal war, dass der Punkt der Vokalformen allmaehlich durch Kurzstriche ersetzt worden ist : Diese Art des Umwandlung ermoeeglichte eine einfachere und deutlichere Visualisierung des Schriftbildes. (vgl. Abb.3.3).
- **Der Uebergang : um 1450** : In dieser Zeit war auch der Gebrauch der neuen Schrift den Schwankungen der politischen Situationen ausgesetzt. Eine bedeutende Umwandlung war eine **assimilierende** Schriftform aus dem Chinesischen : Von den rein geometrischen Formen waren die Serifen auf den Endstrichen (Fuesschen, An - und Abstriche) allmaehlich entstanden. Hier wird auch der Einfluss des Schreibwerkzeuges, dem Pinsel, deutlich.(vgl. Abb.3.4)
- **Die Fixerung : um 1500** : Die neue Schrift fand nun endlich Anklang in Korea und konnte sich weiter verbreiten. Viele Gelehrte kleideten ihre Dichtungen in die Koreanische Schrift. Eine grosse Umwandlung entstand in neue Schriftformen : Durch die vermehrte Verwendung von Pinseln entwickelten sich die veraenderten neuen Schriftformen, die sich mehr und mehr von der Form der reinen Quadratkatgorie loesten. Durch den Einfluss des Pinselwerkzeuges wandelte sich der rein geometrische Konsonantcharakter, der symmetrisch war, zur **asymmetrischen** Form um. Von dieser Schriftform entwickelte es sich zu der heutigen allgemein benutzten BATANG - Schrift. (vgl. Abb.3.5)

Abb.3.4. Uebergang
Von links :

1.
Sununghômgyôngônhæ,
1462, Holzschnittschrift
2.
Jûngdogaônhæ,
1482, Messingusschrift
3.
Bôbbodangyông,
1496, Holzdruckschrift

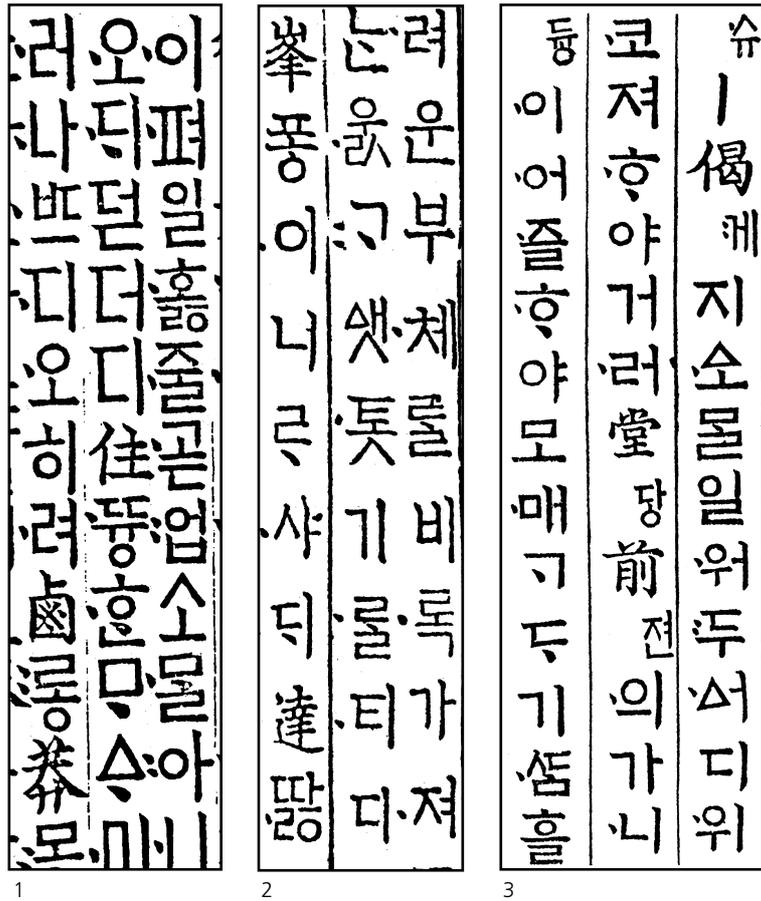
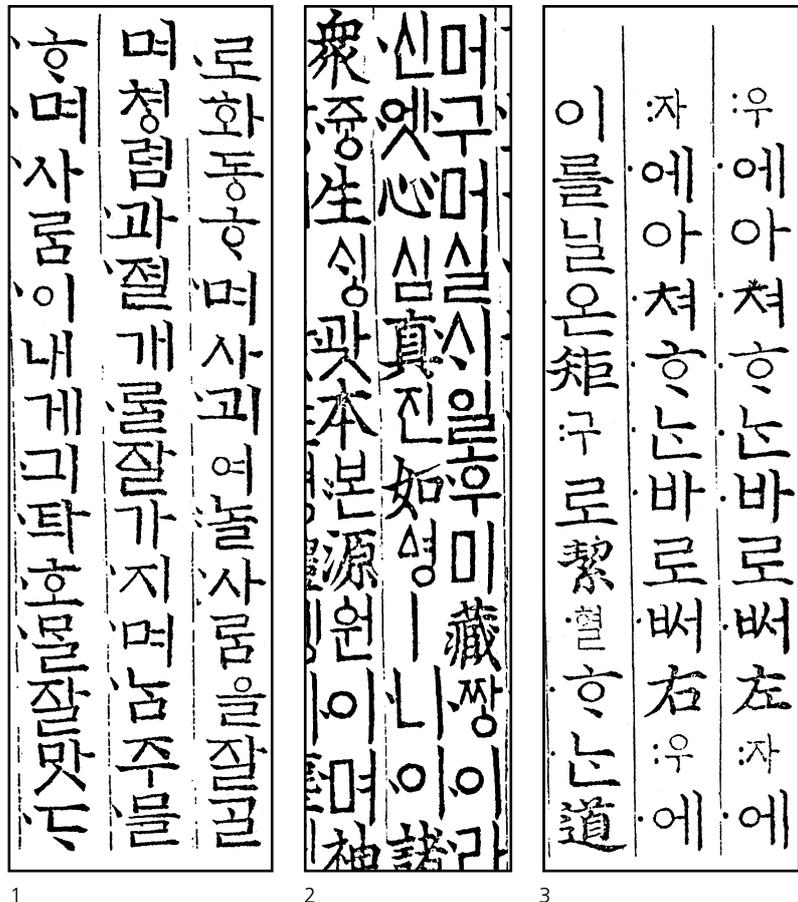


Abb.3.5. Fixierung
Von links :

1.
YôssiHyangyak,
1556
Holzschnittschrift
2.
Dararyoyjyônônhæ,
1575, Holzschnittschrift
3.
Daehakônhæ,
1590, Messingusschrift



- **Der Umbruch : um 1600** : Im Jahr 1592 besetzten die Japaner Korea, die **Imjin - Waeran - Invasion**. 1596 gab es einen Aufruhr, der JÔNGYU - PROTEST : Die politischen Veraenderungen beeinflussten die Koreanische Kultur und somit auch ihre Schrift. Dies macht sich beispielweise an dem Wegfall zweier Konsonanten **△, ○** und des Seitenpunktes (Betonungszeichen) bemerkbar. Spaeter entstanden zahlreiche Volksdichtungen. Die neue Schrift kam als ein wichtiges Ausdrucksmittel in der KASA - Poesie, die ein Mittelding zwischen Prosa und Gedicht war, in den Gedichten sowie in den Romanen zur Geltung. Es entstand vielfaeltige Koreanische Literatur.

Am Hofe wurde die neue Schrift mehr benutzt, besonders in der Kalligrafie der Hofdamen. Dort wurde auch die **Kalligrafie** systematisiert. Unter der Regierung Koenig SUKJONGs (1675 - 1720) entstand eine neue Schriftform, die auf der Kalligrafie basiert. Sie hiess GUNG - Schrift und ist eine eigenartige, elegante Schriftform von grosser Schoenheit im Pinselstrich : Sie enthielt unterschiedliche Formen von normal bis kursiv. Solch eine Kalligrafieschriftform war ein grosser Beitrag zur neuen Koreanischen Schriftform. Alle Schichten der Gesellschaft, besonders die Frauen, nutzten sie. Obwohl es in dieser Zeit verschiedene Entwicklungen der Schriftformen gab, entwickelten sich die Druckschriften nicht weiter. (vgl. Abb.3.6)

- **Die Verbreitung : um 1700** : Die YÔNG (1725 - 1775) - und JÔNG (1777 - 1800) - DYNASTIEN werden als die Wiederbluetezeit der Wissenschaft bezeichnet. Die neue Schrift war bei allen einfachen Volksschichten verbreitet und benutzt worden. Mit dem Pragmatismus entwickelten und breiteten sich viele der Koreanischen Gedichte und Romane in allen Schichten der Gesellschaft aus. Viele dieser Romane und Buecher mit Erzaehlungen wurden als Holzdrucke herausgegeben. Die Buecher waren entstanden, um sie persoendlich oder in der Buchhandlung zu kommerziellen Zwecken zu publizieren. Durch die japanische Invasion 1592 - 1598 wurden die Schriftgiessereien zerstoert, viele Buchdruckerschriften erbeutet und viele der Schriftgiesser nach Japan verschleppt. Aus diesen Gruenden konnte sich die

홀로다후야光 광武 무廟 묘애 府 부후니그
 여배곰규례티되여唐 당의니르러大 태
 臣 신의家 가廟 묘를다이제制 제도고티는

1

수년덜근개반가살제회
 후회인의뜻말을여스

2

평상하음은근년녀아모라
 타업스와함오며브리무스히

3

악색식을視시티아니함며耳의
 을聽聽티아니함고그君 군이아
 티아니함며그民 민이아니어든

4

Abb.3.6. Umbruch
 Von links :

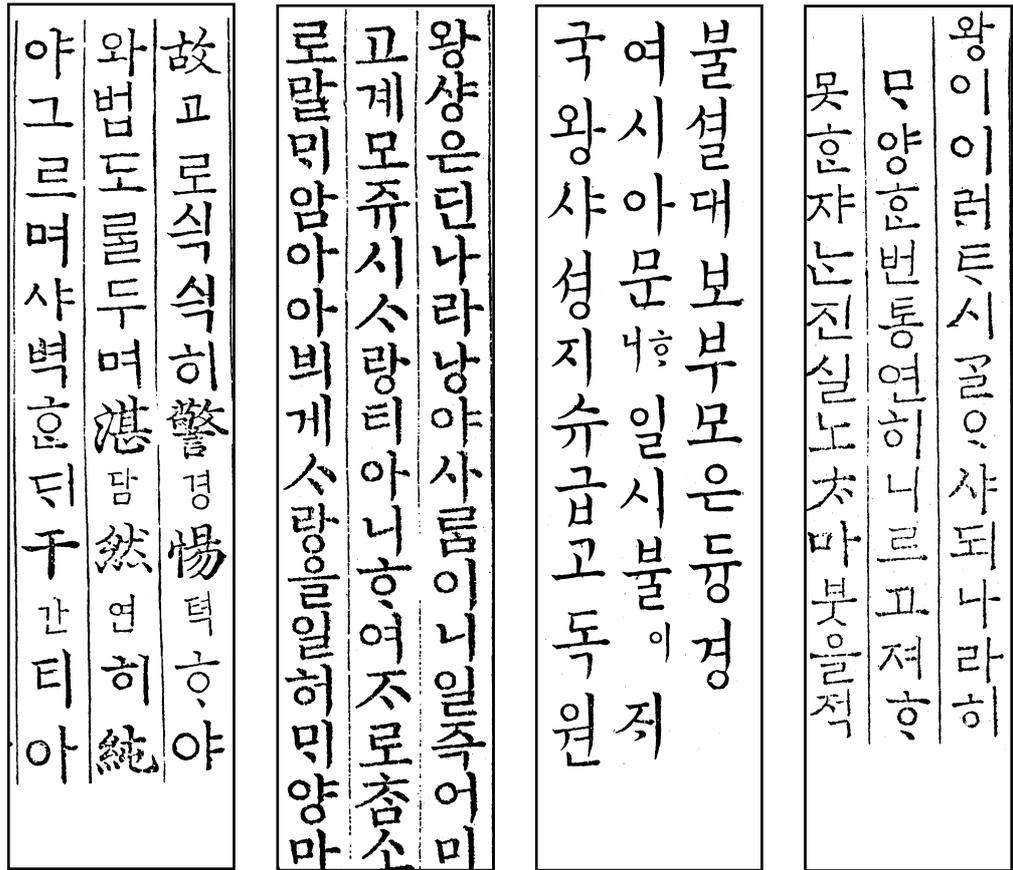
1.
 Garyeônhae,
 1632
 Holzschnittschrift
2.
 KOENIG HYÔNJONGs Brief,
 1660, Handschrift (Gung)
3.
 KOENIG SUKJONGs Brief,
 1686, Handschrift (Gung)
4.
 Maengjaônhae,
 1693, Messinggusschrift

Druckschriftform in dieser Zeit nicht weiterentwickeln. So wurde im Volk wieder vermehrt die Pinselschriftform benutzt. Dadurch zeigten sich im Holzdruck verschiedene Pinsel - Schriftcharaktere. (vgl. Abb.3.7).

● **Das Erwachen : um 1800** : Am Anfang des 18. Jahrhunderts war die Kunst und Literatur zum Stillstand gekommen, daher war die neue Schrift wenig im Gebrauch. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann die europäische Kultur in Korea an Einfluss zu gewinnen. Die Koreaner erwachten aus ihrem Stillstand und begannen sich der neuen Kultur anzupassen. Überall, sowohl in Büchern, besonders Schulbüchern als auch in Zeitungen und Magazinen, wurde die neue Schrift gedruckt. Folglich wurde die neue Schriftform immer mehr **standardisiert**. Insbesondere wurde 1883 (König GOJONG, 20 Jahre Regierungszeit) die erste modernisierte Druckerei PAKMUNKUK eingerichtet, in der erstmalig ein Bleisatz angewendet wurde : Der damalige Koreanische Bleisatz wurde von der Bibeldruckerei, die im Jahre 1880 durch die koreanische katholische Gemeinde in Nakasaki in Japan eingerichtet worden war, hergestellt. Die Schriftvorlage des Bleisatzes stammte von CHOE Ji - Hyôk, diese war die erste modernisierte Druckschriftform. Mit dem neuen Koreanischen Bleisatz entwickelten sich am Ende dieser Zeit drei neue Arten von Schriftformen (vgl. Abb.3.8) :

1. Eine **Holzschnitt -** oder **Druckschriftform**, die sich seit 1700 auffällig gut harmonisierte.
2. Eine neue **Druckschriftform**, die aus der schon entwickelten Druckschriftform und der Pinsel - Schriftform gemischt wurde : Dies war ein Vorbild der heutigen Hangûl BATANG - Schrift, deren gute Lesbarkeit sie sehr populär machte.
3. Eine **Druckschriftform**, die den geometrischen Charakter vor 1700 beibehielt.

● **Die Kolonialzeit : um 1900 - 1945** : Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurden weitere zahlreiche Koreanische Drucksachen publiziert, wie am Ende des 18. Jahrhunderts. Zumal sich die Koreanische Bibel weiter verbreitete.



1

2

3

4

Abb.3.7. Verbreitung
Von links :

1.
Yôsasô,
1737, Messinggusschrift

2.
Orunhaengsildo,
1797, Messingguss - oder
Holzdruckschrift

3.
Bumoûnjunggyông,
1796 - 1797,
Holzschnittschrift

4.
Yujungoedaesosinsôyunôm,
1783, Holzdruckschrift

1909 gab es wieder eine Invasion von Japan, darauf folgten 36 Jahre Kolonialzeit. Daher war die Entwicklung und Verbreitung der Koreanischen Schrift gelaehmt. Es war tatsaechlich eine voellige Dunkelzeit der gesamten Koreanischen Kultur : In dieser Zeit war alles Koreanische verboten, besonders Koreanische zu sprechen und zu schreiben. Selbstverstaendlich mussten fast alle Koreanischen Drucksachen zerstoert werden. Trotzdem wurde 1933 in der DONG - A Zeitungsexpedition in Korea eine neu entwickelte Koreanische BATANG - Schriftform als Bleisatz gegossen und damit eine Zeitung herausgegeben, die jedoch unter dem Druck der Japaner um 1938 wieder eingestellt wurde. Die Expeditionen wurden schliesslich geschlossen : Z.B. CHOSÔN - und DONG - A. Folglich gab es keinen weiteren Fortschritt der Koreanischen Schriftkultur. (Abb.3.9)

3.4.2. Die modernen Koreanischen Schriftformen

- **Die Druckschriftformen von Lino - und Fototype : um 1946 - 1970**

Wie bereits erwaeht, befreite sich Korea nach dem Zweiten Weltkrieg von der 36 jaehrigen Besetzung Japans (1910 - 1945). 1950 teilte der Koreanische Krieg Korea in zwei Gebiete auf. Es folgte eine neue Phase der Koreanischen Schriftkultur : Durch die vermehrte Auflage von Drucksachen war die neue Koreanische Schriftform stark gefoerdert worden. Die neue Drucktechnik der Bentonfotosetzmaschine und Linotype wurden aus Japan eingefuehrt. Einige Typografen, wie z.B. PAK Kyông - Sô, CHOE Jông - Ho, PAK Jông - Lae, arbeiteten dazu mit den neuen Koreanischen Druckschriftformen. Diese Druckschriften sind von eben diesen Typografen entwickelt worden und sind heutzutage auch am haeufigsten im Gebrauch : Besonders zwei grundlegende Koreanische Druckschriften, die BATANG und DODUM heissen, weisen einen aehnlichen Charakter wie Garamond und Gotik im roemischen Alphabetauf. Die BATANG Schrift zeichnet sich durch hoehe Lesbarkeit aus, daher wird sie meistens im Fliesstext benutzt. Im Gegensatz dazu eignet sich die DODUM aufgrund ihres plakativen Charakters fuer Ueberschriften (vgl. Abb.3.10). Weiterhin wurde 1969 die erste rein Koreanische Fotosetzmaschine entwickelt

Abb.3.9. Kolonialzeit
Von links :

1. Gyôngsinrokônhae, 1902, Holzschnittschrift
2. Oklumong, 1913, Bleisatzschrift
3. Koreanisches Lesebuch der Allgemeinschule, 1915, Bleisatzschrift
4. CHOSÔN-Zeitschrift, 1922, Bleisatzschrift
5. JUGENDCHOSÔN-Zeitschrift, 1939, Bleisatzschrift

<p style="writing-mode: vertical-rl; text-orientation: upright;">오월십오일이런디교교이합되시느니라 상을나화할노잘거시니만일금괴를법 에부뷔상망하고만일십오일주시의범</p>	<p style="writing-mode: vertical-rl; text-orientation: upright;">이를인연하야새상을의심하리오슈지쇼왈 흐사름이라넛말에느는새도나무를골나기 를사핌애혹명망을닥고레절을직히여도리</p>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%; text-align: center;">목청 독감이 물녀와서</td> <td style="width: 33%; text-align: center;">오지안느 래를 들</td> <td style="width: 33%; text-align: center;">고로, 불넛소. 이</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">그 새 몰녀와서, 즈미 잇게</td> <td style="text-align: center;">목청 조케 노</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">독감이 잇게</td> <td></td> </tr> </table>	목청 독감이 물녀와서	오지안느 래를 들	고로, 불넛소. 이		그 새 몰녀와서, 즈미 잇게	목청 조케 노		독감이 잇게	
목청 독감이 물녀와서	오지안느 래를 들	고로, 불넛소. 이									
	그 새 몰녀와서, 즈미 잇게	목청 조케 노									
	독감이 잇게										

완전히성공하기만축하

征服하고海

◆충국군의계에서척척
◆우리민족의비행가가
경의감각이민속하고동
포에게동점을신장하는
동아일보사에서우리지
선일보사가사무는공중
출중에더욱이파충하르
력이될가념려하야군번

4나다 사람이 제궁리로



폭격기와나하산
이승내가아닐까
사람이 제아모리 영
투해서 모든것을 발명
해낸다 하지만 결국은
자연(自然)에서 우려
내는 것입니다. 자연
이가진 기풍이지와물
질을 말하면 한량업습

대단스런것을 발명해
넷다 할지라도 실상은
자연에서 배우것이 업
스면 안됩니다. 공중
에나르자면 날개가 잇
서야 될게 아니겠서요
거기에서 비행기도 새
를승내내어 만드러진
것입니다.
자연이 우리에게 가
리켜주는 것을 보시렵
니까 여기잇는 사전을
보십시오 파리의 폭격
기와 민들레의, 파라슈
트(落下傘)입니다.
이파리는 독일에서
『글라이더! 파리』라고
하는건데 나를때 날개

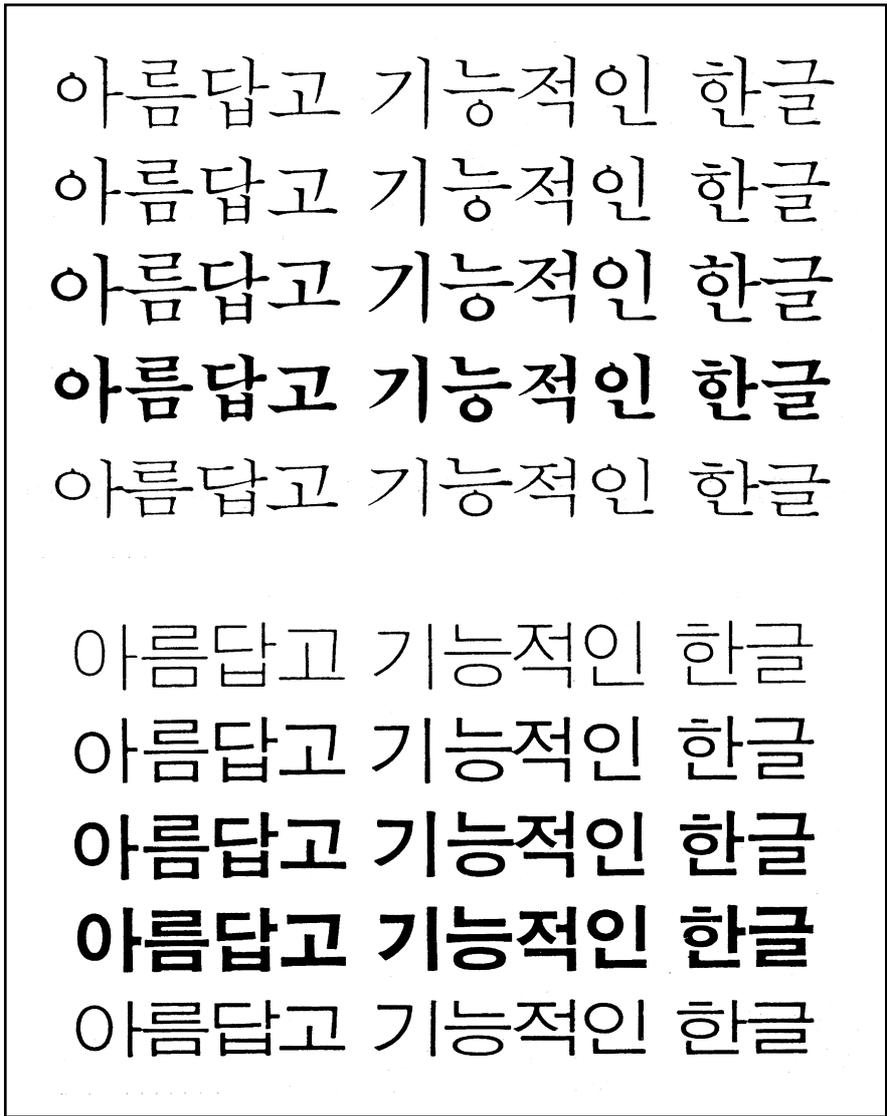


Abb.3.10. Koreanische Batang - und Dodum Fotosetzschrift.

und 1979 Koreanisches CTS (= Computerized Typesetting System) durch ein koreanisches Unternehmen (KOREA COMPUGRAFIE) eingefuehrt.

- **Ein neuer, fester Grundstein der modernen Koreanischen Schrift und Typografie : um 1970**

KIM Jin - Pyông (1949 - 1998) war Grafikdesigner und Professor im Bereich Grafikdesign an der Seoul Women's University in Korea. Er fertigte einen neuen, festen Grundstein zum Aufbau der modernen Koreanischen Schrift und Typografie : Seine gestalterischen Arbeiten Ende der 70er spielten eine entscheidende Rolle, das Bewusstsein der Koreanischen Typografie zu erwecken. Seine gestalterischen Arbeiten und wissenschaftliche Taetigkeiten ueber die Koreanischen Schrift wurden motiviert durch Unzulaenglichkeiten seiner Zeit. Es traten in der Designpraxis Koreas Probleme auf, da es nur wenige und mangelhafte Koreanische Schriftformen fuer den Fotosatz gab. In der Koreanischen Schriftgeschichte gab es bis dahin fast keine konkreten systematischen Untersuchungen oder visuelle Experimente mit Schrift. In dieser Situation trug KIM erst mit der **Aufklaerung** zum Verstaendnis der Koreanischen Schriften, zu ihrer grafischen Visualisierung und zu ihrer systematischen Darstellung entschieden zum Fortschritt der Koreanischen Design - Praxis und Wissenschaft bei.

In seinen Arbeiten, mit denen er eine, unmittelbare Verbesserung der Koreanischen Schriftformen geschaffen hatte, eroeffneten sich zahlreiche Moeglichkeiten in der Darstellung der Koreanischen Schrift und Typografie. In diversen Medien Koreas sind seine Arbeiten ab Ende der 70er bis in die 90er Jahre hinein genutzt worden. (Abb.3.11). Die Umsetzung seiner Theorie ueber die Koreanischen Typographie wirkte sich umfassend auf alle Bereiche der Design - Praxis Koreas aus und erweiterte diese. Die Koreanische Schrift wurde zu einem der wichtigsten **Kommunikationsmittel** ! Diese Aufklaerung und das Verstaendnis ueber Koreanische Schrift brachte den Fortschritt der modernen Koreanischen Schriftformen bishin zur experimentellen Typografie. Diese bot schliesslich weitere neue Moeglichkeiten bei den bald folgenden verschiedenen



Abb.3.11. Beispiele der Koreanischen Logotypografie von KIM Jin - Pyông, seit den 70er - 90er Jahren.

digitalen Schriftformen.

KIM versuchte sich an einer neuen visuellen Arbeit, entgegen der unmodischen Koreanischen Schriftformen. Sein erstes veröffentlichtes Buch "Lettering of HANGŪL" (1983) ist eine wichtige Grundlage der Koreanischen Schriftgeschichte und der Ausbildung fuer die Koreanische Typografie.

Er trug weiter zur der Forschung und Ausbildung im Bereich der Koreanischen Schrift bei : Als Paedagoge hatte er das Beduerfnis, die Koreanische Typografie als Fachgebiet innerhalb des Designstudiums fest einzufuehren. In den 80er Jahren folgten die meisten Universitaeten Koreas wie einer Mode allmaehlich einem neuen Ausbildungsmodell zur Typografie, das aus Westeuropa und den USA eingefuehrt worden war. Fuer diese nachempfundene Lehrmethode war es deshalb notwendig das Lateinische Alphabet zu erlernen.

Prof. KIM betonte dazu auch die Notwendigkeit, die Koreanische Schrift aus typografischer Sicht zu analysieren und dies in der Ausbildung zur Typografie zu beruecksichtigen : Es ist ein paedagogischer Versuch, die Bedeutung der Koreanischen Schrift als ein Kommunikationsmittel ebenso wie ein wichtiges visuelles Element zu erkennen. Es ist sein entscheidender Verdienst, dass die Koreanische Typografie ihre Wurzeln im heutigen Design fest verankert hat. Die nachfolgenden Generationen sind von der typografischen Ausbildung stark beeinflusst worden. In den 90er Jahren wurde Typografie durch ihn als der erste Schwerpunkt im Fachbereich Kommunikationsdesign (Master of Arts) an der Seoul Women's University in Korea eingerichtet.

KIM widmete sein ganzes Leben dem Studium der Koreanischen Schrift und Typografie, um die Koreanische Schrift weiterzuentwickeln und richtig einzusetzen : So stammen beispielsweise viele, bislang unbekannt gebliebene Untersuchungen zur Koreannischen Schrift und Typografie von ihm. Viele Probleme der Koreanischen Schrift konnten durch seine theoretischen und praktischen Ansaetze und seiner gestalerischen Arbeiten geloest werden :

Er ist deshalb als ein vorbildlicher "aktiver Paedagoge", sowie als "Praktiker auf theoretischer Basis" in der Koreanischen Typografie angesehen worden.

- **Digitale Schriftformen im Koreanischen : seit 1980**

Die Einfuehrung des Computers Ende der 70er Jahre brachte dann Anfang der 80er Jahre die digitalen Schriftformen nach Korea. Zunaechst beschaeftigten sich einige Typografer und Informatiker damit, auf systematische und theoretischer Basis die verursachten Probleme der japanischen Fotosetzmaschinen (vgl. Kap. 3.4.3. Der Einfluss Japans) zu beseitigen und damit gute Koreanische digitale Schriftformen zu entwickeln. In vielen Unternehmen entstanden verschiedene schoene digitale Schriften, die immer mehr an Popularitaet gewannen und sich dadurch mehr und mehr verbreiten. (Abb.3.12).

- **Zur neuen unquadratischen Kombinationsschrift** : Anfang der 90er Jahre entstand eine neue Maschinenschriftform, die **unquadratische** Kombinationsschrift (vgl. Abb.3.12 und Kap. 5). Wie ihr Name bereits sagt, wird die unquadratische Kombinationsschrift ohne Quadratform gebildet. In den 50er Jahren testete GONG Byông - U diese Schrift an seiner Schreibmaschine, die Koreanische Buchstaben nach einer motorisierten Kombination konsturiert hat. Daraus entstand diese neue Maschinenschriftform, wobei damals wenig Interesse an ihr bestand. Ende der 70er Jahre wurde diese Schriftform wieder entdeckt, schliesslich konnte sie Anfang der 90er Jahre durch den Digitalfont unmittelbar angewendet und populaer werden.

3.4.3. Die Einfluesse aus dem Umkreis auf die Koreanische Schrift

Bedingt durch seine geografische Lage bildete Korea eine natuerliche Bruecke zwischen China und Japan. Korea stand in kultureller, politischer und religioeser Hinsicht unter dem Einfluss der HAN - Dynastie Chinas. Korea agierte sogar auch als Vermittler dieser Einfluesse von China nach Japan. Korea und Japan hielten im gleichen Masse eine enge kulturelle Bindung zu China.

산돌 명조체 Light / Medium / Bold
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게

산돌 고딕체 Light / Medium / Bold
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게

성경체 Light / Medium / Bold
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게

카리스마체 Light / Bold / Black
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게

까치발 Light / Medium / Bold
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게

스케치체 Light / Medium / Bold
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게
 한글을 더 아름답게

크레용 Bk
 한글을 더 아름답게

아이리스 L · M · B
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트

야간비행 L · M · B
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트

여름 L · M · B
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트

우리목각 L · M · B
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트

윤현궁 L · M · B
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트

월광 L · M · B
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트

윤체 UL · L · M · B
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트
 디지털시대의 감성폰트

Sandol Fontbank

YOON Design Institute

Abb.3.12. Beispiele der digitalen Koreanischen Schriftformen.

Aber die Uebernahme der Chinesischen Schriftzeichen hatte jeweils eine andere Entwicklung. Korea bewahrte und entwickelte seine schoepferische Selbstaeendlichkeit vor der staendigen Beeinflussung Chinas und den grossen kuturellen Schaeden Japans, besonders in der Schriftkultur. Am Ende des 19. Jahrhunderts beeinflusste auch die westeuropaeische Kultur die Verbreitung der neuen Koreanischen Schrift.

- **Der Einfluss Chinas** : Die Gedanken der neuen Schriftschoepfung versinnbildlichten die Unabhaengigkeit von China. Durch die grosse kulturelle Beeinflussung Chinas, dass beispielsweise die gesellschaftliche Elite aus Verehrung und Respekt vor China die eigene Koreanische Schrift ablehnte, stand diese bis ins Ende des 19. Jahrhunderts im Schatten der Chinesischen Schrift. Wir koennen so beim Prinzip der Zeichenkombination den Einfluss Chinas vermuten : Im Chinesischen wird eine Silbe aus einem Quadrat gebildet. Die Koreanische Zeichenkombination ist aehnlich aufgebaut. Denn die Koreanischen Schriftzeichen orientieren sich auch in silbischer Anordnung an imaginaeren Quadraten. Daher verlief die fruehe Koreanische Leserichtung ebenfalls in senkrechten Kolumnen von rechts nach links wie in China.

- **Der Einfluss Japans** : Wie schon oben erwaeht, schufen das Zeitalter des 7 jaehrigen Imjin - Krieges der Japaner unter HIDEYOSCH (1592 - 1598) sowie die jahrelangen Besetzung Japans schlechte Bedingungen fuer die Entwicklung der Koreanischen Schriftkultur : „Fuer die Koreanische Kultur bedeutet die Invasion einen fuerchterlichen Schlag. Waehrend dieses Imjin - Krieges wurden die meisten der alten Holzbauten Koreas, wertvolle Buechereien und andere kulturelle Schaetze zerstoert. Ausserdem nahmen die sich zurueckziehenden Japaner zahlreiche Buecher, Bronzeglocken und Keramik - Waren mit sich und darueber hinaus auch gegen deren Willen viele Toepfer, die in den Kuestengebieten wohnten.“ (KIM Chewon & KIM Won - Yong, Korea 2000 Jahre Kunstschaffen, S. 30, Muenchen, 1966). Auch der Koreanischen Schriftkultur wurde grosser Schaden zugefuehrt : Die Buchdruckereien wurden zerstoert, viele Buchdruckerschriften sind gestohlen und

Buchdrucker nach Japan verschleppt worden.

Die Entwicklung der Koreanischen Schrift profitierte allerdings auch von dem japanischen Fortschritt : Aus dem, in den 50er Jahren entstandenen Schriftmasstab japanischer Technik, konnte sich die Koreanische Fotosetztechnik sowie der Linotype herausbilden. Doch auch zwischen dem Japanischen und Koreanischen Schriftsystem gib es Unterschiede : So setzt sich das Japanische Schriftsystem aus drei verschiedenen Schrifttypen, den Chinesischen Wortschriftzeichen (KANJI) sowie zwei einander aehnelnden Silbenalphabeten (hiragana bzw. katagana), zusammen. Aus diesem Schriftsystem ergibt sich die japanische Anordnung in senkrechten Kolumnen von rechts nach links. Die Koreanische Anordnung und Schriftstruktur unterscheidet sich im wesentlichen von der Japanischen und Chinesischen. Dies verursachte viele Probleme in der Typografie, besonders im Zeichen -, Wort - und Zeilenabstand : Diese ungeeigneten typografischen Elemente verursachten eine schlechte Lesbarkeit und ein unschoenes Schriftbild der Koreanischen Typografie. Das wirkte sich negativ auf die Koreanischen Schriftkultur aus.

- **Der Einfluss Westeuropas** : 1894 gab es eine Reform innerhalb des politischen System Koreas, es entstand ein modernes System : Es wurden neue Gesetze verabschiedet. Von nun an wurden Eigennamen von Menschen und Landesgebieten in Koreanischer Schrift geschrieben. Auch die koeniglichen Boten schrieben auf Koreanisch. Die Gesetze wurden selbstverstaendlich auch auf Koreanisch formuliert und niedergeschrieben. Die westeuropaeische Kultur beeinflusste die soziale Aufklaerung Koreas. Besonders die Leute, die kulturellen Kontakt zu den USA aufnahmen, bemuehten sich um die Volksaufklaerungsbewegung in Korea, besonders im Bereich der Schriftkultur.

DOKLIP - Zeitung : Die Koreaner, die in den USA oder in Westeuropa studiert haben, gruendeten eine private DOKLIP - Gesellschaft (DOKLIP bedeutet Unabhengigkeit), welche 1886 die erste "DOKLIP - Zeitung" veroeffentlichten : Diese Zeitung druckte als erste rein in Koreanischer Schrift sowie mit einem

Koreanischen Satz mit der entsprechenden Spatierung. (vgl. Abb.3.8)

CHU Si - Kyông (1876 - 1914) ist der Begründer der Koreanischen Sprachwissenschaft. Seine Studien der Koreanischen Sprache und ihre Bewegung ist eine Grundlage, die heutzutage als System zum Erlernen der Koreanischen Grammatik genutzt wird. Durch CHU Si - Kyông bekam die Koreanische Schrift endlich einen gefestigten Namen **Hangûl** ("grosse Schrift" oder "die Schrift des einen Landes").

CHOE Hyôn - Bae (1894 - 1970) war Sprachwissenschaftler und sah in der Koreanischen Schrift die Möglichkeit von sowohl kreativem, als auch von wissenschaftlichem Nutzen. Nachdem er die Lesbarkeit ausländischer Schriften untersucht hatte, behauptete er auch 1947 aufgrund der psychologischen Effekte, dass eine Leserichtung von links nach rechts sinnvoll ist. Daraufhin wurde die schon seit 500 Jahren bestehende Leserichtung von oben nach unten, durch die Leserichtung links nach rechts abgelöst.

Die Religion und die Koreanische Schrift : Die Chinesischen Zeichen spielten bei der Ausbreitung des Buddhismus in Korea eine grosse Rolle. Der neuen Schrift jedoch gelang es nicht, sich in der Staatsreligion Koreas, dem Konfuzianismus und dem Buddhismus, durchzusetzen. Vom Konfuzianismus und von buddhistischen Mönchen wurde die neue Schrift zwar akzeptiert und übernommen. Aber die neue Schrift konnte keine grosse Ausbreitung in den beiden Religionen erlangen. Sie waren bereits eng mit der Chinesischen Schrift verbunden, lange bevor die neue Schrift erfunden worden ist.

Ganz im Gegensatz zum Christentum, deren gesamte heilige Schrift frühzeitig in die neue Schrift übersetzt worden ist. So veröffentlichte 1881 die katholische Kirche beispielsweise in ihren Buchdruckereien die Bibel in Koreanischer Schrift. 1884 kamen die ersten evangelischen Missionare mit einer Bibel in Koreanischer Übersetzung. Dadurch konnte das Evangelium rasant verbreitet werden. In den christlichen Schulen und der Kirche wurden

besonders die ins Koreanische uebersetzten Buecher benutzt. Somit verbreitete sich die Schrift unter dem Christentum. Die Koreanische Bibel wurde verstaendlich und einfach geschrieben, so dass man die neue Schrift durch die Bibel erlernen konnte. Auch die Uebersetzung und Verbreitung der evangelischen Bibel spielte eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Koreanischen Schrift. (vgl. Abb.3.8). So entstand am Ende des 19. Jahrhunderts die Bluetezeit der Koreanischen Schriftkultur.

3.5. Zusammenfassung

2333 v. Chr. mit dem **Tangun Mythos** wurde das erste Koreanische Reich CHOSŌN gegruendet, was „Land der Morgenstille“ oder „Morgenfrische“ bedeutet. Korea uebernahm die Chinesischen Schriftzeichen erst im 1. - 4. Jahrhundert n. Chr. Dadurch gab es in Korea zwei voellig verschiedene und unterschiedliche Sprachen, naemlich die Chinesische Sprache als Schreibsprache und die eigene Koreanische Sprache als gesprochene Sprache. Die zwei verschiedenen Sprachen, die von einander in Aufbau und Grammatik sehr unterschiedlich sind, verursachten erhebliche Schwierigkeiten bei allen einfachen Menschen. Um solche Schwierigkeiten zu ueberwinden, gab es zunaechst in Korea seit dem 7. Jahrhundert n. Chr. die verschiedensten Versuche, eine passende eigene Schrift zu entwickeln und zu verbreiten (z.B.: **Hyangchál, Idu, und Kugyôl**). 1443 - 1446 wurde dann ein voellig neuartiges phonetisches Schriftsystem und die einzige Buchstabenschrift in Ostasien unter Koenig SEJONG (Regierungszeit 1418 - 1450) unter dem Titel **Hunminjôngûm** erfunden und veroeffentlicht. Der offizielle Name HUNMINJŌNGŪM bedeutet „Korrekte Lautschrift zur Unterweisung des Volkes“. Diese revolutionaere Idee und die Erfindung des Drucks mit beweglichen Metalllettern (ca.1200 - 1234) - die der Erfindung Gutenbergs um 200 Jahre vorausging - waren entscheidende Schritte fuer die Entwicklung der Koreanischen Schriftkultur. Ihre Eigenschaften sind sowohl die einer Laut - als auch einer Buchstabenschrift unter Verwendung einfachster geometrischer Zeichen sowie **Zeichenkombinationen**. Gleichzeitig ist sie eine Druckschrift.

Die Designphilosophien der Erfindung der Koreanischen Schrift liegt in den folgenden drei Prinzipien :

1. Demokratische Aspekte
2. Nachahmung der Natur und der Universalordnung in der Schriftgestaltung
3. Moeglichkeiten der praktischen Anwendung.

Die neue Schrift stand bis zum Ende des 19. Jahrhundert im Schatten der Chinesischen Schrift und erlebte von 1910 - 1945 unter der japanischen Kolonialherrschaft eine dunkle Zeit. Korea bewahrte und entwickelte jedoch seine schoepferische Selbstaendigkeit in der eigenen Schriftkultur vor den staendigen Beeinflussungen Chinas und Japans. In der zweiten Haelfte des 19. Jahrhunderts beeinflusste auch die westeuropaeische Kultur die Verbreitung der neuen Schrift. Die neue Schrift hatte unter den historischen Umstaenden verschiedene Namen wie z.B. **Ônmun** ("niedrige Schrift"), **Amkûl** ("Schrift fuer Weiber"), **Kugmun** ("nationale Schrift") und **Hangûl** ("grosse Schrift" oder "die Schrift des einen Landes"). Letzteres ist auch heute noch ihr Name.

Der Entwicklungsprozess beginnt 1443 /1446 mit der rein geometrischen Holzschnittform und verlauft ueber die Pinselschriftform zu den Druckschriftformen Batang und Dodum. Die Aufklaerung und das Verstaendnis ueber Koreanische Schrift seit 1970 durch **KIM Jin - Pyông** brachte den Fortschritt der modernen Koreanischen Schriftformen bishin zur experimentellen Typografie. Mit der endgueltigen Etablierung von HANGÛL und durch die Einfuehrung des Computers konnten sich die verschiedenen schoenen digitalen Schriften in Korea verbreiten und an Popularitaet gewinnen.

Heute werden durch Koreanischen Schriften vielfaltigste Botschaften in unterschiedlichsten Formaten in Korea vermittelt. Koreanische Typografie stellt eine Grundlage des koreanischen modernen Lebens dar.

KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

4. Zur Entwicklung der Typografie in Europa

- 4.1. Zum Begriff der Typografie
- 4.2. Schrift und Typografie
- 4.3. Schriftbewusstsein und moderne Typografie
 - 4.3.1. Visuelle Poesie
 - 4.3.2. Kalligramme
 - 4.3.3. Typografie im Futurismus : ca 1910 - 1920
 - 4.3.4. Lautdichtungen und Typografie im Dadaismus : um 1915
 - 4.3.5. Typografie im Konstruktivismus : um 1920
 - 4.3.6. Typografie im De - Stijl : um 1917
 - 4.3.7. Typografie am Bauhaus : um 1919
 - 4.3.8. Regelwerk der Neuen Typografie von Jan TSCHICHOLD
- 4.4. Zusammenfassung

4. Zur Entwicklung der Typografie in Europa

4.1. Zum Begriff der Typografie

Der Begriff **Typografie** setzt sich aus zwei Worten zusammen, die beide ihren Ursprung im Griechischen haben : **typos**, kommt von *typtein* = schlagen und bedeutet Gepraegte oder Form (Buchstaben). Das zweite Wort **graphein** heisst schreiben. Daraus laesst sich der Begriff der Typografie deuten als "Typen Schreiben" oder "Schreiben mittels Buchstaben". Typografie bezeichnet auch „**im weitesten Sinn** die Gesamtheit visueller Kommunikation mit Schrift als der aeusseren Form von Sprache im Druck. Mit dem Begriff Typografie werden **im engeren Sinn** sowohl die Grundlagen der drucktechnischen Schriftvervielfaeltigung als auch die visuell - formale Gestaltung von Drucksachen bezeichnet.“ (Susanne WEHDE, *Typografische Kultur : eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typografie und ihrer Entwicklung*, S. 3, Tuebingen, 2000).

In der Brockhaus Enzyklopaedie heisst es : »Typografie,... **Satztechnik** : seit dem 17. JH. die Buchdruckerkunst im allgemeinen, heute besonders die **kuenstlerische Gestaltung eines Druckwerkes**. Dazu gehoeren die Wahl von Type und Schriftgrad, Schmuckelementen, die Bestimmung des Satzspiegels sowie der Abbildungen und deren Buchseite, der Satz des Textes und der Titelei. Auch Format, Pappier, Einband (Weiterverarbeitung) und Farbe muessen von der Typografie mitbestimmt werden. In weiterem Sinn versteht man heute unter Typografie auch die Gestaltung (Graphic design) von Druckprodukten aller Art«. (Brockhaus - Enzyklopaedie ; 24 Bd. Mannheim, 1993). Es gibt also neben einer aelteren Definition von Typografie als Satztechnik eine neuere Definition als die Gestaltung (Graphic design) von Druckprodukten aller Art.

Der **Photosatz** brachte eine Revolutionierung der Typografie. Es entstanden neue technische Moeglichkeiten fuer Schriftentwurf und Schriftkomposition.

Es war die Abloesung vom traditionellen Bleisatz. Die technologischen Entwicklungen des Druckverfahrens, wie Photosatz und elektronische Druckformenherstellung, veraendern und erweitern die Definition von Typografie, die lange Zeit vom Druckverfahren mit gegossenen Metalllettern bestimmt war : „Die zunehmende Eingrenzung des Begriffsumfangs von Typografie auf die visuell - formalen, aesthetisch - kuenstlerischen Aspekte der Schriftgestaltung und Schriftanordnung spiegelt die zunehmende Spezialisierung und Arbeitsteilung innerhalb des Druckprozesses wider. Neben einem primaeer **handwerklich - technischen** Taetigkeitsprofil (Satz, Druck) hat sich ein dominant **kuenstlerisch - gestalterischer** Aufgabenbereich entwickelt (Layout, Typografie).“ (WEHDE, a.a.O., S. 3 - 4). Solche Veraenderungen in der Begriffsbestimmung von Typografie praegen den historischen Wandel des Druckgewerbes.

4.2. Schrift und Typografie

Im Kap. 2 "Schrift, Sprache und Kultur" wird schon darauf hingewiesen, dass das Bild die urspruengliche und gemeinsame Sprache der Menschheit ist. Mit der Schrift werden die Gedanken abstrakt dargestellt. Die Schrift stellt als Zeichentraeger die materielle Voraussetzung fuer die visuelle Fixierung vom Sprachlichen : Mit der Schrift wird sprachliche Kommunikation ermoeoglicht und materialisiert.

Die Schrift oder der Buchstabe ist also als Informationsvermittler ein wichtiges Instrument verballer und visueller Kommunikation. Die Schrift ist Grundlage der Typografie. „Seit es Buchstaben gibt, seit Schrift zur Verstaendigung dient, werden sie nicht nur zur sachlichen Mitteilung verwendet, sondern auch als **optische** Grundlage fuer mehr oder minder ueberzeugende Buchstabenbilder.“ (Edwin BAUMANN, Typografisches : allgemeine Theorien, alte Praktiken, neue Experimente, 1978, S. 27). Die Typografie hat urspruenglich **technische** Vorstufen und **aesthetische** Vorbilder.

Als ein sehr fruehes Zeugnis der Vervielfaeltigung von Schriftzeichen gilt der Diskus von Phaistos (17. Jh. v. Chr. vgl. Abb.4.1), eine auf Kreta gefundene Tonscheibe. Erst 702 n. Chr. entwickelt sich der **Holzdruck** in Korea. Im 11. Jh. wurde von dem Chinesen SCHIED Pi - Sheng die Technik, einzelne Schriftzeichen zu beliebigen Druckformen zu vereinigen, entwickelt. 1234 wurden in Korea „Drucke mit kupfernen Typen hergestellt, die bessere Ergebnisse zeigten und die bis ins 15. Jh. mit einer kuenstlich geschaffenen Alphabetschrift fortgesetzt wurden.“ (BERGNER, a.a.O., S. 13). Dies zeigt, dass die beweglichen Metalllettern in Korea schon etwa 200 Jahre frueher erfunden wurden als von Johannes GUTENBERG : SÔKBOSANGJÔL (vgl. Abb.3.1), das 1447 durch den Gebrauch und den Nutzen der neuen, reinen Koreanischen Alphabetschrift veroeffentlicht wurde, gilt als typografisches Meisterwerk.

„Das aesthetische Vorbild des fruehen Buchdrucks waren die handschriftlichen Buecher, deren aeussere Erscheinung uebernommen wurde. Die Kodexform des Buches entstand bereits in der Antike. Im Mittelalter erlebten die Handschriften eine Blutezeit, Schriftform und Gestaltungskanon unterlagen gesellschaftlichen Einfluessen, sie waren territorial sehr verschieden. Sogenannte Blockbuecher, jeweils eine Buchseite in eine Holztafel geschnitten, gab es neben den Handschriften seit dem 14. Jh. Sie wurden durch Abreiben mit Ballen vervielfaeltigt, bevor die Druckpresse erfunden war.“ (BERGNER, a.a.O., S. 13). Das typografische Meisterwerk ist die 42 zeilige Bibel von **Johannes Gutenbergs**, die zwischen 1452 - 1455 entstanden ist.

Seit GUTENBERG entwickelte sich die Satzproduktionstechnik weiter. Heutzutage ist die Typografie ein wichtiges Element der **Informationsgesellschaft**, in der immer mehr visuelle und verbale Information taeglich produziert wird. Die Informationsflut ist eine Herausforderung fuer jeden typografischen Gestalter. Der heutige Gestalter entwirft am **Bildschirm** und uebermittelt mit dem Computer die reproduktionsbereiten Ergebnisse.

Die Aussage von BAUMANN „Typografie ist nicht Gluecksache, nicht nur Drucksache, sondern **Denk - Sache**“ (BAUMANN, a.a.O., S. 49) gilt von der handwerklichen bis zur digitalen Zeit. Um ein Gefuehl fuer gute Typografie zu entwickeln, bedarf es sowohl einer gewissen Begabung, als auch viel Erfahrung und Uebung. „Geschichte ist immer auch ein bedeutendes Stueck Gegenwart. ...Typografie ohne Geschichte haengt im Zufaeligen und Formlosen.“ (Kurt WEIDEMANN, Wo der Buchstabe das Wort fuehrt : Ansichten ueber Schrift und Typografie, S. 16 - 19, 1997). Die fruehen Drucksachen und die Experimente der Typografie koennen wir je als einen Beitrag zu einem neuen **Schriftbewusstsein** verstehen. Die wichtige historische Entwicklung der Typografie im 20. Jahrhundert ist eine wertvolle und lehrreiche Quelle fuer die moderne Typografie. Fuer das heutige Kommunikationsdesign ist die Geschichte der Typografie von grosser Bedeutung (z.B. wann begann es, wer waren die Pioniere, woher kamen sie, warum und wie?). In diesem Kapitel wird daher die Entwicklung der modernen Typografie betrachtet.

4.3. Schriftbewusstsein und moderne Typografie

Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts wurde die Typografie als **eigenstaendige Kunstform** in der Literatur und der bildenden Kunst formiert : „Sie dienen hier nicht mehr als (sekundaere) Zeichenmittel zur Fixierung einer vorgaengig formulierten sprachlichen Mitteilung im Druck ; vielmehr werden typographische Zeichenmittel zum sprachunabhaengigen (primaeren) Mitteilungstraeger bzw. Darstellungsgegenstand.“ (WEHDE, a.a.O., S. 343). So erfuhr die Typographie revolutionaere Veraenderungen durch Futurismus, Suprematismus, Konstruktivismus, Dadaismus und De Stijl. Diese Bewegungen entstanden in verschiedenen Laendern und waren „auf verschiedene, ja manchmal sogar einander widersprechende Ziele gerichtet, erwiesen sich aber dennoch auf jeweils eigene Weise fuer die internationale Entwicklung der **modernen Typografie**, fuer die Verschmelzung von Wort und Bild als entscheidend.“ (Herbert SPENCER, Pioniere der modernen Typografie, S. 26, Muenchen -

Wien - Zuerich, 1970).

Die historischen Voraussetzungen zur Entwicklung der modernen Typografie lassen sich an aelteren Figurengedichten erkennen : In frueheren Zeiten war der Mensch bestrebt, „Welterfahrung in einem Schrift und Bild umgreifenden synthetischen Medium auszudruecken.“ (Jeremy ADLER & Ulrich ERNST, Text als Figur : Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, S. 21, Wolfenbuettel, 1987). Dies laesst die Formen der visuellen Poesie entstehen (wie z.B. auch die figurative Dichtung der Inder und Chinesen, die aus sehr alter Zeit stammen).

4.3.1. Visuelle Poesie

„Buchstaben dienen seit der Antike als Kinderspielzeug.“ (Helmut GLUECK, Schrift und Schriftlichkeit ; Eine sprach - und kulturwissenschaftliche Studie, S. 229, Stuttgart, 1987). In der Antike findet sich eine lange Vorgeschichte bildhafter Textgestaltung : Das fuehrte zur Entstehung des Figurengedichts. Dieses gliedert sich in zwei Typen : die erste Grundform, das griechische **Umrissgedicht** besitzt einen festgesetzten aeusseren Umriss (z.B. Diskus von Phaistos, der epigraphische Text als das erste bekannte Zeugnis, Abb.4.1) und die zweite Grundform, das lateinische **Gittergedicht**, welches aus Zeilen mit einem festen Silbenmass besteht. Als die ersten bekannten griechischen Figurengedichte gelten die drei Umrissgedichte Fluegel, Ei, und Beil von SIMIAS von Rhodos (Abb.4.2) : diese sogenannten **Technopaegnien** oder auch spielerische Kunststuecke traten im 3. Jahrhundert v.Chr. in Erscheinung. Die Technopaegnien nahmen als Zeilenbild die Form von z.B. Syrinx, Fluegel, Ei oder Beil an.

Bis zum 17. Jahrhundert erreichte die visuelle Literatur mit Technopaegnien einen Hoehepunkt. Durch den Roman “Tristram Shandy” von Laurence STERNE (1713 - 1768), der 1760 veroeffentlicht wurde, begann eine neue Gattung des Figurengedichts von Technopaegnien. In diesem Buch werden

typografische Mittel und abstrakte grafische Zeichen und Linien, z.B. Punkte, Striche, Auslassungszeichen, Sternchen, ein Kreuz, eine Hand, sowie eine grosse Anzahl **typografischer Ausdrucksformen** in den Text eingefuehrt. STERNE machte das Buch zum Konzept des konkreten Objekts und „diese Objekthaftigkeit selbst wurde zum Teil des Gehaltes.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 213). „Mit der Funktionalisierung formaler typografischer und buchdruckerischer Mittel fuer kommentierende, interpretierende und darstellende Zwecke ueberschreitet STERNE die Grenzen gegenstaendlich abbildender Illustration in Richtung visueller Typografie.“(Claudia MUELLER, Typofoto : Wege der Typografie zur Foto - Text - Montage bei László MOHOLY - NAGY, S. 19, Berlin, 1994)

Der franzoesische Dichter Stéphane MALLARMÉ (1842 - 1898), der mit seinem 1897 erschienen Gedicht **Un Coup de Dés** (Abb.4.3) eine neue Epoche der visuellen Poesie eroeffnete, etablierte in der visuellen Dichtung durch ein exemplarisches Meisterwerk eine neue Form der Gattung. „MALLARMÉ behandelte die Buchseite als eine Art 'Feld' und verteilte die Woerter in verschiedenen Schriftgrossen auf dem freien Raum des weissen Blattes. Da die Worte nicht an einen Umriss oder an ein Raster gebunden sind, werden sie im Raum freigesetzt. Die Form ahmt kein Objekt nach : „Un Coup de Dés“ ist das erste abstrakte visuelle Gedicht.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 233). Fuer MALLARMÉ gleicht das Buch einer totalen Expansion des Buchstabens. MALLARMÉ formuliert eine revolutionaere Vorstellung, in der die praezise Bildersprache eine neuartige Typografie hervorbringt.

Durch die neuen Ausdrucksmoeglichkeiten von MALLARMÉ beginnen die Mittel selbst zu direkten Bedeutungstraegern in der Sinnkonstitution des Textes zu werden. „Fuer MALLARMÉ ist der Text ein 'Zufall, der Wort fuer Wort besiegt wird'.“ (MASSIN, Buchstabenbilder und Bildalphabete ; Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen, S. 220, Ravensburg, 1970). Im Mai 1897 wurde MALLARMÉs Dichtung „Un Coup de Dés“ (Ein Wuerfelwurf) erstmals in der Londoner Zeitschrift „Cosmopolis“

veroeffentlicht. Seine visuellen Ausdruecke, die er durch Faktoren des typografischen Mediums in seinem Gedicht verwirklichte, laesst sich wie folgt beschreiben : Ohne Satzzeichen in unterschiedlichen Schriftgroessen, besonders die unregelmassige Anordnung und „Hierarchiebildung durch die jeweilige Schriftwahl und von der bildhaft - figuralen Konstellation der Motive.“ (MUELLER, a.a.O., S. 20). MASSIN schreibt hierzu in seinem Buch folgendes : „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard ist eine **Wortpartitur**, eine visuelle Symphonie,... Der Text ist in ein zentrales Thema und in Nebenmotive unterteilt, die einander durch das Spiel der Buchstaben und der Schriftgroessen, durch den Wechsel von Kursiv und gewoehnlicher Antiqua, von Gross - und Kleinbuchstaben wie die Instrumente eines Orchesters antworten, die jeweils eine besondere Klangfarbe haben. Die Tonart wird ebenfalls durch eine auf - und absteigende Tonleiter suggeriert.“ (MASSIN, a.a.O., S. 219). Ernst FRANKEL interpretiert die Arbeit wie folgt : „MALLARMÉS “Un Coup de Dés” rief eine vielfaeltige Wirkung hervor und beeinflusste nicht nur die Poesie, sondern auch die Typografie und Buchgestaltung.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 239). Also : Durch die neue Form seines Gedichtes “Un Coup de Dés” sprengt er die Tradition der figuerlichen Bildgedichte, die von geschlossenen Formen der visuellen Poesie (wie z.B. das griechische Umrissgedicht, das lateinische Gittergedicht, der Cubus und das Labyrinth) bestimmt wurden. Er entwickelt eine offenen Form und verwendet die **ersten freien Verse**. MALLARMÉS Gedicht „regte die “Worte - in - Freiheit” der Futuristen an und trug zur Gruendung so verschiedener Bewegungen bei wie der des franzoesischen Malerbuchs und der konkreten Poesie.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 237).

4.3.2. Kalligramme

„Guillaume APOLLINAIRE (1880 - 1918) darf als bedeutendster Erneuerer der antiken Tradition des Technopaegions gelten, versteht man unter dieser Tradition die des Umrissgedichtes im engeren Sinn... so war es APOLLINAIREs Verdienst, mit einer ungeheueren Vielfalt von Gedichten, die Moeglichkeiten

des Technopaegions wieder aufzugreifen und zu entwickeln.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 241). Seine malerische visuelle Poesie entwickelte sich in seinem Milieu, wo er sich mit den begabtesten Dichtern und Kuenstlern der Zeit umgab, wie z.B. mit dem Dichter Alfred JARRY, den Malern PICASSO, VLAMINCK, BRAQUE, MODIGLIANI und MAROLO. Diese wechselseitige Beeinflussung war fuer alle von grossem Nutzen.

APOLLINAIRE schrieb die Bildgedichte der **Calligrammes** zwischen 1913 und 1916. Diese Sprachbilder hiessen zunaechst noch “Ideogrammes lyriques”. 1918 erschien diese Gedichtsammlung unter den Titel “Calligrammes”. So ist das Wort Calligramm entstanden das frueher “vers figurés” oder manchmal auch rhopalische Verse (von griechisch RHOPALON, die Keule) oder pyramidische Verse hiess.

Kalligramm bedeutet woertlich, dass die Schrift das Zeichen des Gedankens ist. In der Beschreibung FOUCAULTs wird der Charakter des Kalligramms deutlich : „Das Kalligramm ist Tautologie. Aber im Gegensatz zur Rhetorik. Diese spielt mit der Ueberfuelle der Sprache ; sie lebt von der Moeglichkeit, zweimal dieselben Dinge mit verschiedenen Worten zu sagen ; und sie profitiert von dem Bedeutungsreichtum, der es ermoeglicht, zwei verschiedene Dinge mit ein und demselben Wort zu sagen. Das Wesen der Rhetorik liegt in der Allegorie. Das Kaligramm macht sich die Besonderheit der Buchstaben zunutze, gleichzeitig als lineare Elemente zu gelten, die man im Raum verteilen kann, und als Zeichen, die in der Reihenfolge der Lautkette stehen koennen. Als Zeichen macht es der Buchstabe moeglich, die Woerter zu fixieren, als Linie vermag er das Ding darzustellen. So moechte das Kalligramm die aeltesten Gegensaetze unserer alphabetischen Zivilisation ueberspielen : zeigen und nennen ; abbilden und sagen ; reproduzieren und artikulieren ; nachahmen und bezeichnen ; schauen und lesen.“ (Michel FOUCAULT : Dies ist keine Pfeife ; Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, S. 13, Muenchen, 1974).

APOLLINAIRE erforschte in ueber 20 Gedichten „in verschiedenster Weise das Verhaeltnis zwischen Text und Bild, indem er ein erstaunliches Spektrum von typographischen Mitteln erprobt.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 246). Wie er typografische Mittel einsetzte, laesst sich anhand seiner Werke erlaeuern : z. B. beim Kalligramm “Il pleut” (Abb.4.4), das in der Zeitschrift SIC zum erstermal veroeffentlicht wurde. „Buchstaben, Silben oder Woerter sind so angeordnet, dass sie einen Gegenstand konstruieren oder eine Aussage des Textes abbilden.“ (MUELLER, a.a.O., S. 22). Bei anderen, „Verschiedenen Textgruppen werden unterschiedliche Schriften zugemessen. (z.B. Antiqua, Serifenlose, Kursive). Auch nach Schnitten und Graden wird die Schrift gemischt. Versalien heben einzelne Woerter hervor...Der Gegenstand, der die Bildseite der Metapher ausmacht, transportiert die Oeffnung der Sprache auf das Medium des Bildes, das die typografische Anordnung herstellt.“ (MUELLER, a.a.O., S. 22 - 23).

Der in seinem wichtigsten theoretischen Werk zur Poesie “L’Esprit nouveau et les poètes” genannte “Visuelle Lyriismus” ist charakteristisch fuer APOLLINAIREs Technopaegnen. Dieser ermoeeglichte eine neue Synthese von Musik, Malerei und Poesie. Seine Werke, die APOLLINAIRE mit seiner eigenen Handschrift geschrieben hat, wurden teils als fotomechanische Reproduktion veroeffentlicht, teils geaendert wie z.B. die handschriftlichen Unregelmassigkeiten, die gesetzt wurden. Insgesamt sind sie eine postume Veroeffentlichung, daher bleiben die typografischen Probleme zum Teil bis heute ungeloesst.

ADLER & ERNST schreibt zu APOLLINAIRE : „Wenn MALLARMÉ die typografische Revolution des 20. Jahrhunderts einleitete, so war es APOLLINAIREs Verdienst, einerseits die Tradition wieder aufzugreifen, und andererseits einen reichen Schatz von Moeglichkeiten erkannt zu haben, die bis hin zur Fotopoesie der nachkonkreten Dichtung reichen.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 246).

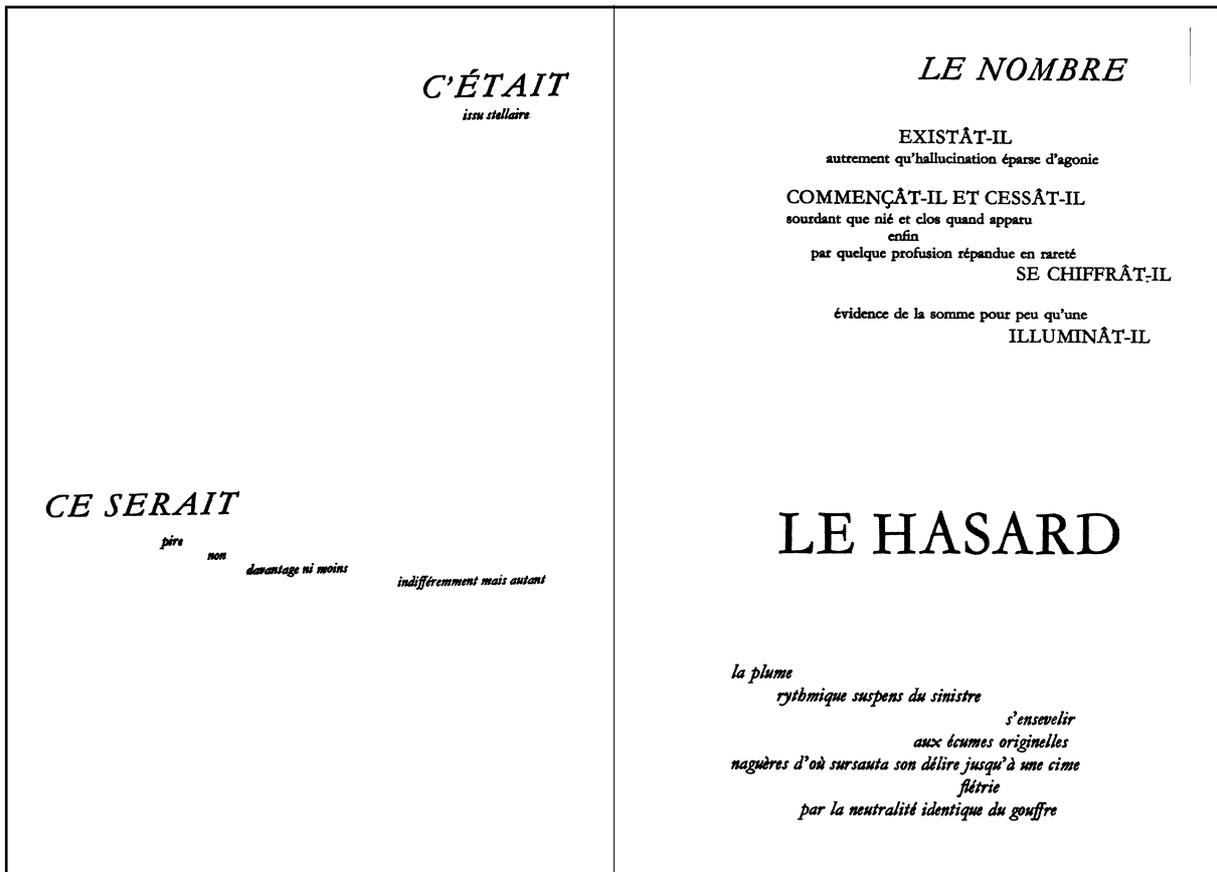


Abb.4.3. Un Coup de Dés (Ein Wuerfelwurf) von Stephan MALLARMÉ 1897.

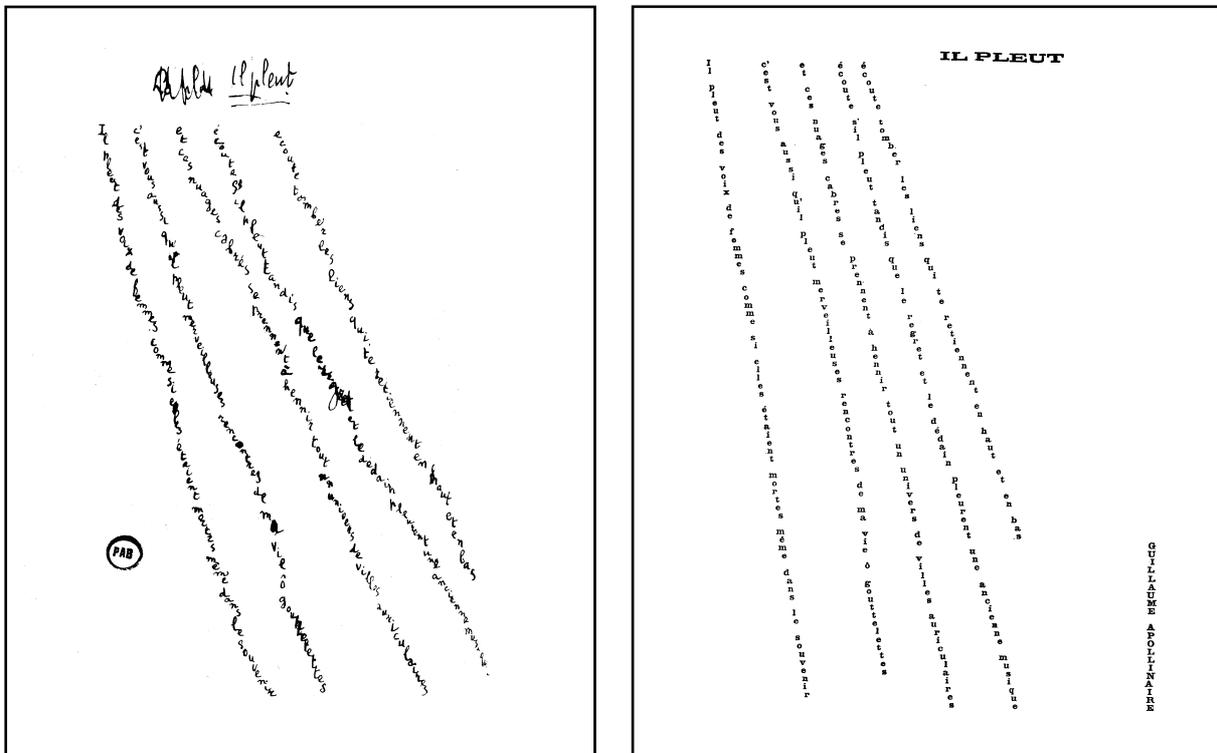


Abb.4.4. Il pleut :Geschriebene (links) und gesetzte Seite (rechts) aus den Kalligrammen von APOLLINAIRE, 1916.

4.3.3. Typografie im Futurismus : ca 1910 - 1920

Der italienische **Futurismus**, der ursprünglich eine rein literarische Bewegung war, motivierte schon die **optophonetische**, typografische Revolution. Bei den Futuristen spielt vor allem die **visuelle Poesie** eine wichtige Rolle. „Keine Gruppe von Kuenstlern vor den Futuristen hat sich in so systematischer Weise auf die visuelle Poesie gestuertzt und die neuen Mittel erprobt, welche die Typografie der Richtung zur Verfuegung stellte.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 254). Sie war eine der ersten radikalen aesthetischen Bewegungen. Mit Bewegung, Geschwindigkeit und Simultanitaet vollzogen sie einen totalen Bruch mit traditionellen Formen der Gestaltung : MARINETTIs Futuristisches Manifest von 1909 war eine bedeutungsvolle Schrift ueber die moderne Typografie. 1910 wurde in Mailand das Manifest der Futuristischen Maler von BALLA, BOCCIONI, BONZAGNI, ROMANI, CARRÀ, RUSSOLO und SEVERINI unterzeichnet. BOCCIONI war ein einflussreicher Theoretiker des Futurismus.

Ihr Wortfuehrer, der Dichter Filippo Tomaso MARINETTI (1876 - 1944), stellt in seinem Manifest "Zerstoerung der Syntax - Drahtlose Phantasie - Worte in Freiheit - Die futuristische Sensibilitaet" vom 11. Mai 1913 die wichtigen neuen visuellen Darstellungsmittel vor. „Schon die typographische Revolution des italienischen Futurismus ist optophonetisch motiviert.“ (WEHDE, a.a.O., S. 350) : „Das Buch muss der futuristische Ausdruck unseres futuristischen Gedankens sein. ... Wir werden auf ein und derselben Seite drei oder vier verschiedene Druckerschwaerzen verwenden und, wenn noetig, auch **zwanzig** verschiedene Typen. Beispiel : Kursivdruck fuer eine Reihe von aehnlichen oder raschen Empfindungen, Fettdruck fuer heftige Klangmalerien. Mit dieser Revolution des Druckes und dieser bunten Vielfalt der Typen will ich die Ausdruckskraft der Woerter **verdoppeln**.“ (Apollonio UMBRO, Der Futurismus ; Manifeste und Dokumente einer kuenstlerischen Revolution 1909 - 1918, S. 128, Koeln, 1972).

Durch zwei Werke von MARINETTI, lassen sich die von ihm erfundenen

befreiten Worte erkennen : "Zang Tumb Tumb", ist eine Schlachtbeschreibung (Abb.4.5). Das Werk behandelt verschiedene Aspekte des Ereignisses von der bulgarischen Belagerung der türkischen Stadt Adrianopel. Das Buch besteht aus zehn Kapiteln, die von der "Mobilizzazione" (Kap.2) bis zur "Bombardamento" (Kap.10) reichen : „Der Umschlag mit seiner Durchbrechung gestalterischer Konvention im Interesse einer spannungsgeladenen, expressiven Raumanordnung bereitet den Leser auf den Inhalt vor, wenn auch das Werk ueberwiegend linear gestaltet ist. Der Umschlag kuendigt die Durchbrechung der Norm an, die aggressive lautmalerische Kraft des Werkes, die Verwendung der "parole in liberta" sowie die dichterische Ausrichtung des Futurismus." (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 257).

MARINETTI's Wort - Bild, "Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front", das 1917 erstmals unter dem Titel "Morbidezze in agguato + bombarde italiane" veroeffentlicht worden ist und 1919 mit dem endgueltigen Titel "Le soir..." in der Zeitschrift "Les mots en liberté futuristes" erschien, gilt als das bekannteste Werk der "Woerter - in Freiheit"- Technik aller futuristischen Kompositionen. (Abb.4.6). Hier findet man die typografische Dynamik der Neuerung. ADLER & ERNST interpretiert dies wie folgt : „Das Werk enthaelt ein reines Bildelement (die Silouette der Frau), konventionelle Zeichen (die Linien der Explosion), Elemente, die halb sprachlich und halb bildlich sind, Buchstabenreihen, die bildlich wirken (Graaa [...]), Buchstaben, die als Texte fungieren (Guerra ai tedescofili), Druckbuchstaben und Handschriftenteile... Buchstaben wirken bildhaft, die Silhouette ist nicht nur "Bild", sondern auch Zeichen, ihr semiotischer Gehalt (liegende Frau in nachdenklicher Position) ist nicht geringer als der der Buchstaben. Ebenso breitet das sprachliche Material ein breites Spektrum von Textsorten aus." (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 258). Durch seine Arbeiten koennen wir Schlagworte von DOEHL wie **Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen ?** (Reinhard DOEHL, Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen ? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert, in : Hg. H. Kreuzer, Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, Stuttgart,

1969) verstehen und auf die Typografie von Futuristen, die Form und Inhalt intensivierten projizieren.

„Die Spannweite futuristischer Typografie reicht von Schriftmischung nach Schriftart, -schnitt und -grad mit Buchstabenwiederholungen, Vokalhäufungen, oft in lautmalerischen Neologismen, und schräger, senkrechter oder kurviger Zeilenführung bis hin zu gestischer oder collageartiger Anordnung von Buchstaben, Wortfragmenten und Wörtern, deren Sinnvermittlung zu expressivem Stammeln gerät.“ (MUELLER, a.a.O., S. 25). „Ihre aufwiegelnde Propagandatechnik, die in Italien erprobt worden war, wurde später in aller Welt nachgeahmt von den Dadaisten in der Schweiz, in Deutschland und in Frankreich, von den Konstruktivisten in Russland und De Stijl in den Niederlanden.“ (SPENCER, a.a.O., S.16).

4.3.4. Lautdichtungen und Typografie im Dadaismus : um 1915

Der **Dadaismus** war eine literarische und gestalterische Bewegung, die um 1916 in Zuerich als Reaktion auf die Katastrophe des ersten Weltkrieges entstand. 1917 wurde die Zeitschrift "Dada" von TZARA herausgegeben. Dadaismus brachte vor allem einen weiteren Schritt in der Entfaltung der optischen Poesie. Hans ARP, Hugo BALL und Tristan TZARA zählen zu den erfolgreichsten Vertretern dieser Bewegung.

Der Dadaismus vernichtete die Logik der Menschen und trat für die Natur aber gegen die Kunst ein. BALL schrieb „was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 260). „Im Zufallsergebnis erkannte man das aktive Unbewusste, suchte aber daneben auch den Weg zu einer neuen Ordnung, die das Spontane mit dem Geplanten vereinen sollte.“ (Josef MUELLER - BROCKMANN, Geschichte der visuellen Kommunikation, S. 92, 1986). Solch eine Synthese führte zu der Befreiung der Typografie von ihrer traditionellen Form. Dazu erläutern ADLER & ERNST folgendes : „Die Vernichtung des

Sinns, der im Dadaismus zum Ausdruck kam, die Verneinung bürgerlicher Werte und rationaler Logik, die weit radikaler als bei den Italienern abgelehnt wurden, führte zu einer vermehrten Reduktion des semantischen Potentials, zu reinen Lautgedichten und nichtsemantischen Produktionen.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 260).

Worte und Lautmalereien von MARINETTI wurden nun von den Dadaisten vollends in ein Spiel aufgelöst. Durch die typografisch fixierte Lautdichtung und durch akustische Collagen wurde eine neue Poesie der Dadaisten von z.B. TZARA, BALL, HAUSMANN, HUELSENBECK und SCHWITTERS eingeführt. WEHDE unterscheidet BALLs Lautgedichte als Lautmalerei, SCHWITTERS' Ursonate dagegen als Lautspiel und HAUSMANNs optophonetische Dichtungen hingegen als Lautgebarren. (vgl. WEHDE, a.a.O., S. 353). TZARA stellte seine Simultangedichte und 'poèmes statiques' auf Grund der Lautpolyphonie dar.

„BALL gilt als Erfinder des rein phonetischen Lautgedichtes, bei dem es sich um Verse ohne Worte aus Lauten handelt.“ (MUELLER, a.a.O., S. 63). Sein Lautgedicht **Karawane** (Abb.4.7) wurde am 23. 6. 1916 zum ersten Mal im "Cabaret Voltaire" in Zuerich dargestellt. ADLER & ERNST interpretiert dazu : „Die Titelschrift suggeriert Bewegung. Eine ähnliche bildliche Wirkung geht aus der Verwendung von siebzehn verschiedenen Schriftsorten fuer die siebzehn Zeilen des Textes hervor. Durch die Abwechslung zwischen Normal - und Kursivschrift entsteht eine Art Welleneffekt. Dagegen rufen die Linksachse, die einheitliche Schriftgroesse sowie die Reduktion auf Kleinbuchstaben einen beruhigenden Effekt hervor. So erhaelt das Gedicht in seiner Komposition ein geradezu klassisches Gleichgewicht.“ (ADLER & ERNST, a.a.O., S. 265).

Raoul HAUSMANN visualisierte Lautgedichte seit 1918 in seinen optophonetischen Gedichten : z.B. in seinem **kp'erioum** (Abb.4.8) „variieren Gross - und Kleinbuchstaben jenseits orthographischer Regeln, und die Lettern unter-



Abb.4.5. Umschlag 'Zang Tumb Tumb' von MARINETTI, 1914.

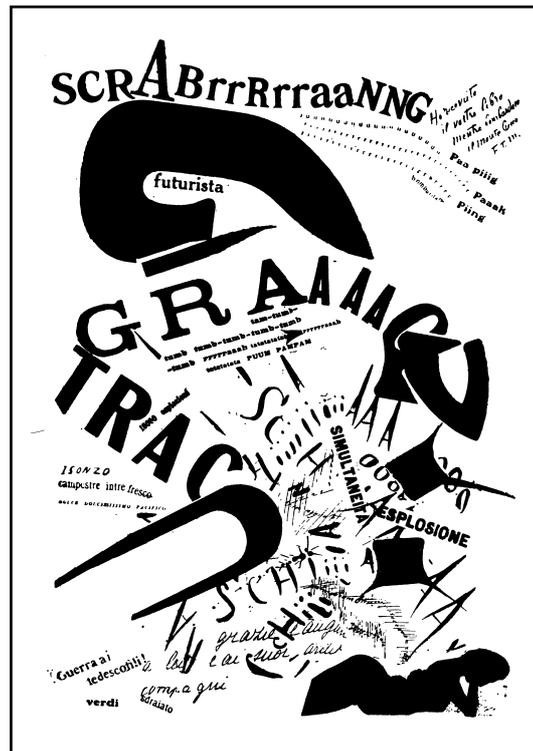


Abb.4.6. Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front von MARINETTI, 1917-19.

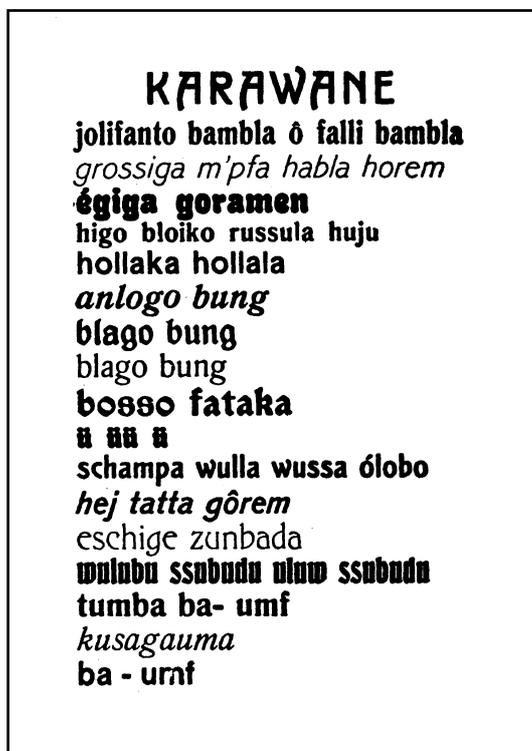


Abb.4.7. Karawane von Hugo BALL.

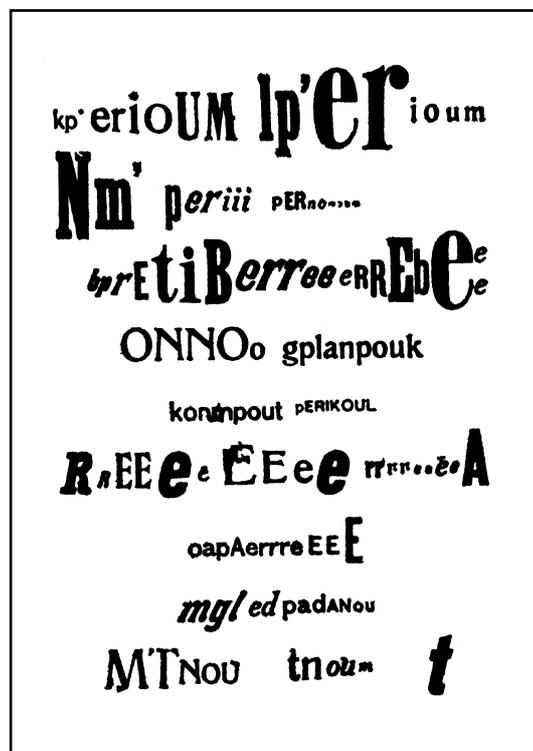


Abb.4.8. kp'erioUM von Raoul HAUSMANN, 1918.

schiedlicher Schriftarten und - groessen sind innerhalb uneindeutig markierter 'Wortgrenzen' scheinbar beliebig kombiniert. ...HAUSMANN ist es auch, der Optophonetik am nachdruecklichsten zu seinem Programm macht. So behandelt er in seinem Aufsatz **Typografie** hauptsaechlich den (physiologischen) Zusammenhang von Sehen und Hoeren beim Lesen." (WEHDE, a.a.O., S. 357 - 358).

SCHWITTERS steht zwischen der anarchischen Typografie des Dada und der funktionellen Typografie des Konstruktivismus. Sein beruehmtes Werk **Ursonate** (Abb.4.9), mit dem er 1923 eine akustische Buchstaben - und Lautmontage entwickelte, ist eine Vereinigung von Literatur und Musik. WEHDE interpretiert dies wie folgt : „Bei der typografischen Gestaltung der Ursonate legte SCHWITTERS gesteigerten Wert auf die Verdeutlichung des Kompositionsprinzips. ...SCHWITTERS transformiert Sprache in der Ursonate in musikalisches (kompositions -) Material und "versprachlicht" Musik." (WEHDE, a.a.O., S. 366 - 367). Er ordnete in der Ursonate „Texte und Worte nach ihrem Stellenwert logisch vertikal und horizontal. Feine und dicke Linien wie fette Titelauszeichnungen unterstrichen die klare Seitenaufteilung." (MUELLER - BROCKMANN, a.a.O., S. 92).

Durch die Vernichtung entbehrlicher Konventionen brachte der Dadaismus reiche geistige und kuenstlerische Entdeckungen mit sich. Die **Collage** und **Fotomontage** waren seine wichtigsten kuenstlerischen Leistungen. Der visuellen Kommunikation wurden so neue Moeglichkeiten geschaffen. Der Dadaismus uebte eine aktivierende und stimulierende Wirkung auf die Typografie aus. Insgesamt zeichnet sich die Dada - Typografie aus durch „asymmetrischen Satz, exzessive Schriftmischung und Aufloesung des Zeilenfalls in schraege, senkrechte oder nichtlineare Zeilen."(MUELLER, a.a.O., S.25).

4.3.5. Typografie im Konstruktivismus : um 1920

Um 1920 entstand in Europa der **Konstruktivismus**, dessen Entwicklung

in der Sowietunion begonnen hatte und sich zunächst durch besondere Gestaltungsprinzipien auszeichnete. „Es bezeichnet eine Kunst, die an Stelle des konventionellen Materials modernes Konstruktionsmaterial verwendet.“ (TSCHICHOLD, Typografische Mitteilungen, 10 / 1925, in: Gerd FLEISCHMANN, Bauhaus : Drucksachen, Typografie, Reklame, S. 331, Duesseldorf, 1984). Der sogenannte russische Konstruktivismus untersuchte vor allem den Raum als dreidimensionale Kunst. Der **Raum** wurde als wesentlicher Bestandteil aller Gestaltungsarbeiten gesehen.

EL LISSIZKY (1890 - 1941) war russischer Konstruktivist. Er ist maßgeblich von dem suprematistischen Maler MALEWITSCH beeinflusst worden. Durch ihn wurden die russischen Ideen verbreitet und wirkten schließlich in ganz Westeuropa. Eigentlich (als Architekt und Ingenieur in Darmstadt) beschäftigte er sich umfassend als Erfinder, Konstrukteur, Denker, Maler, Fotograf und Typograf. Er zählt zu den besten Vertretern der Neuen Typografie. Nach dem Studium unterrichtete er 1919 an der Kunsthochschule in Witebsk als Architekturprofessor und 1921 an der (1918 gegründeten) neuen Kunsthochschule Wchutemas, eine höhere künstlerisch - technische Werkstatt, in Moskau, Russland.

Er entwickelte 1920 sein eigenes künstlerisches Prinzip **Proun** (aus Pro + Unowis = Projekt fuer die Begründung des Neuen), das 1922 in der Zeitschrift De Stijl publiziert wurde. Die Prounbilder, die dreidimensionale, abstrakte Objekte auf einer Fläche herstellen, sind als architektonische Kompositionen zu betrachten. „Proun ist die schöpferische Gestaltung (Beherrschung des Raumes) mittels der ökonomischen Konstruktion des umgewerteten Materials.“ (TSCHICHOLD, De Stijl Nr. v / 6. Juni 1922, in : LISSITZKY - KUEPPERS Sophie, El Lissitzky : Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, S. 348, Dresden, 1976). Er beschreibt seine Arbeit Proun wie folgt : „ ..., und ich schuf den Proun als **Umsteigestation** aus der Malerei in die Architektur. Ich habe die Leinwand und Holztafelfläche als Grundstück behandelt, wo meinen Bauideen die wenigsten Hemmnisse gestellt sind.

Ich habe die Schwarz - Weisse Skala (mit Aufleuchten von Rot) als Materie und Stoff bearbeitet. Auf diesem Wege wird eine Realitaet geschaffen werden, die allen eindeutig ist." (LISSITZKY - KUEPPERS, a.a.O., S. 329 - 330). TSCHICHOLD interpretierte in den Typografischen Mitteilungen, 10 / 1925 dazu : „Seine Prounen sind Illusionen von Spannungen plastisch gesehener Koerper in unendlichen Raeumen.“ (in : FLEISCHMANN, a.a.O., S. 331)

Aus einem Brief, den LISSITZKY am 12. September 1919 an Kasimir MALEWITSCH geschrieben hat, laesst sich zu seinen Gedanken folgendes festhalten : „Ich halte es fuer notwendig, dass wir die Gedanken, die wir mit den Augen aus dem Buch trinken, ueber alle von den Augen wahrgenommenen Formen ausgiessen muessen. Die Buchstaben, die Interpunktionszeichen, die Ordnung in die Gedanken bringen, muessen einkalkuliert werden ; darueber hinaus fuehrt der Lauf der Zeilen zu bestimmten Gedankenkonzentrationen, auch diese muss man fuers Auge konzentrieren.“ (LISSITZKY - KUEPPERS, a.a.O., S. 384). Er schrieb seine weiterfuehrenden Gedanken in dem Artikel **Topografie der Typografie** in der Zeitschrift "Merz", Nr.4, 1923 (in : LISSITZKY - KUEPPERS, a.a.O., S. 360) :

- " 1. Die Woerter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehoeert.
2. Durch konventionelle Worte teilt man Begriffe mit, durch Buchstaben soll der Begriff gestaltet werden.
3. Oekonomie des Ausdrucks - Optik statt Phonetik.
4. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muss den Zug - und Druckspannungen des Inhaltes entsprechen.
5. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material der Klischees, die die neue Optik realisieren. Die supernaturalistische Realitaet des vervollkommneten Auges.
6. Die kontinuierliche Seitenfolge - das bioskopische Buch.
7. Das neue Buch fordert den neuen Schrift - Steller. Tintenfass und Gaensekiel sind tot.

8. Der gedruckte Bogen ueberwindet Raum und Zeit. Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Buecher, muss ueberwunden werden.

Die Elektrobibliothek."

„LISSITZKY hielt die Schrift fuer das wichtigste Baumaterial der Bucharchitektur. Die Form der typografischen Schrift verleiht dem Wort verschiedene Bedeutungsnuancen ; Kombinationen von deskriptiven (grafischen) und raeumlichen (dimensionalen) Schriftformen fixieren die Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Wort oder auf ein Stueck Rede.“ (N. CHARDSHIEW, Der Buchgestalter El Lissitzky, in : LISSITZKY - KUEPPERS, a.a.O., S. 384).

LISSITZKYs Suprematistische Geschichte "Von 2 Quadraten" in 6 Konstruktionen (Abb.4.10), ein zehneitiges Malbuch fuer Kinder, 1920 entworfen und 1922 in Berlin erschienen, „gehoeert zu den besten und interessantesten Leistungen der Neuen Typografie.“ (TSCICHOLD, Typografische Mitteilungen, Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. Heft 10, 22. Jg., Leipzig 1925, S. 212, in : FLEISCHMANN, a.a.O., S. 329). Seine Anmerkung dazu in "Typografische Tatsachen" lautet : „In dieser Maer von 2 Quadraten habe ich mir die Aufgabe gestellt, eine elementare Idee mit den elementaren Mitteln so zu gestalten, ...Die Handlung laeuft filmartig ab. Die Worte bewegen sich in den Kraftfeldern der handelnden Figuren : Quadraten. Die allgemeinen und speziellen plastischen Momente sollten hier typografisch gestaltet werden.“ (in : LISSITZKY - KUEPPERS, a.a.O., Typografie / Fotografik Tafeln. 80).

1922, das Vortragsbuch von MAJAKOWSKI "Fuer die Stimme" (Abb.4.11) ist ebenfalls frei typografisch gestaltet. LISSITZKY schreibt in "Typografische Tatsachen" dazu : „Dieses Gedichtbuch von MAJAKOWSKI ist zum Vorlesen bestimmt. ...Dies Buch ist nur mit dem Material des Setzkastens ausgefuehrt. Die Moeglichkeiten des Zweifarbindruckes (Ueberlagerungen, Schraffurkreuzungen u.a.m.) werden ausgenutzt. Meine Seiten stehen zu den Gedichten etwa in aehnlichem Verhaeltnis wie das die Geige begleitende Klavier. So wie

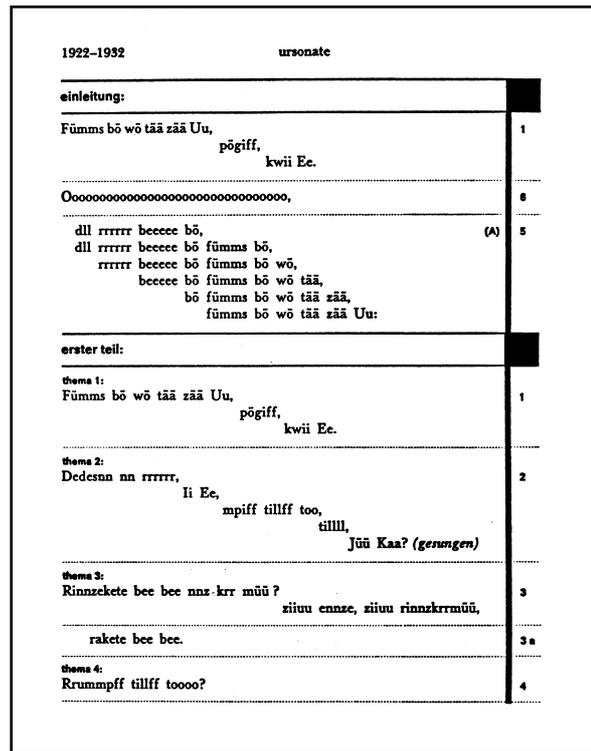


Abb.4.9. Ursonanate von SCHWITTERS, 1923.
(Typografie von Jan TSCHICHOLD)

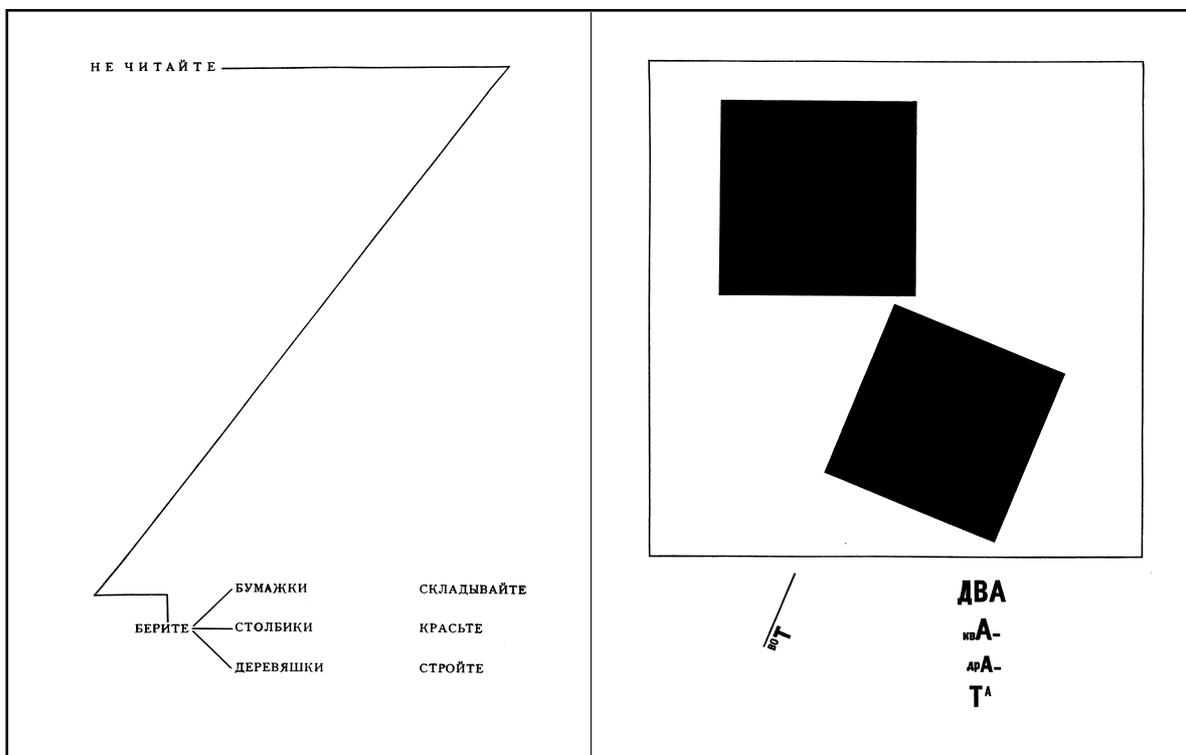


Abb.4.10. Doppelseite aus der suprematischen Geschichte 'Von 2 Quadraten' von El LISSITZKY, 1920.
(erschienen in Berlin, 1922)

bei dem Dichter aus dem Gedanken und dem Laut das Einheitsgebilde, das Gedicht, entsteht, so wollte ich eine gleichwertige Einheit aus dem Gedicht und den Elementen der Typografie schaffen.“ (in : LISSITZKY - KUEPPERS, a.a.O., Typografie / Fotografik Tafeln. 95). SPENCER betont in seinem Buch, „sie koennen als Meilensteine in der Geschichte der Typografie des 20 Jahrhunderts gelten.“ (SPENCER, a.a.O., S. 32)

LISSITZKYs schoepferische Arbeiten haben starken Einfluss auf viele fortschrittliche Kuenstler Europas und Amerikas gehabt. Er galt als „einer der grossen Anreger, sowohl fuer das Weimarer Bauhaus wie die Typografie.“ (TSCHICHOLD, Typografische Mitteilungen, 1965, in : LISSITZKY - KUEPPERS, a.a.O., S. 390).

Im Konstruktivismus, als eine gestalterische Richtung aus dem Futurismus, zeigte sich das Streben hoechster Organisation im Gegensatz zum dadaistischen Chaos. „Verstaendnis fuer den kontrollierten Raum geweckt zu haben, ist der wertvollste Beitrag, den der Konstruktivismus zur Typografie geleistet hat.“ (LEWIS, a.a.O., S. 41). Vom Konstruktivismus geht sicher ein Weg zur **De Stijl** - Gruppe nach Holland, ein anderer fuehrt zum **Bauhaus** nach Weimar und Dessau.

4.3.6. Typografie im De Stijl : um 1917

1917 wurde eine der einflussreichsten Kuenstlergruppen des 20. Jahrhunderts von Theo van DOESBURG (1883 - 1931), Piet MONDRIAN (1872 - 1944), Vilmos HUSZAR, Bart van der LECK, Georges VANTONGERLOO, Robert van't HOFF, Jacobus Johannes Pieter OUD, Jan WILS und Antony KOK in der niederlaendischen Stadt LEIDEN gegrueudet, die **De Stijl - Gruppe** (vgl. LEMOINE : MONDRIAN und De Stijl, S. 110). Theo van DOESBURG war der Haupttheoretiker dieser Gruppe. „Das kuenstlerische Suchen MONDRIANs, seine neoplastizistische, von van DOESBURG aufgenommene und orchestrierte Doktrin und die Zeitschrift De Stijl erregten in den 20er und 30er Jahren in der Welt der

Malerei, der Architektur und der angewandten Kuenste grosses Aufsehen.“ (LEMOINE, a.a.O., S. 97). Das eigentliche Ziel der Kunst des Stijl ist „die universale Harmornie, die als Gesetz ueber das Weltall in seinen Gliederungen herrscht.“ (Hans L.C. JAFFÉ, Mondrian und De Stijl, S. 21, Koeln, 1967). Die zwei polaren Kraefte, die unveraenderlichen Elemente : „Natur und Geist oder das weibliche und maennliche Prinzip, das Negative und Positive, das Statische und Dynamische, das Horizontale und das Vertikale“ (DOESBURG, Der Wille zum Stijl, in : JAFFÉ, a.a.O., S. 142) sollten in der Kunst zum Ausgleich der Extreme kommen. Ihre Grundelemente waren die gerade Linie, der rechte Winkel, die Horizontale und die Vertikale und in der Farbgebung wurde Schwarz, Grau, Weiss und die Primaerfarben Rot, Blau und Gelb verwendet. Mit einer solchen Beschraenkung sollte die **universelle Harmonie** ohne Suggestivwirkung dargestellt werden. Dies brachte eine Differenzierung der Formen und einen eigenen Kompositionsentwurf mit sich. Die Bewegung formuliert die exakte Ordnung nach Abstraktion, Reduktion und Geometrisierung der bildnerischen Elemente. Die Gruppe beschaeftigte sich mit Malerei, Plastik, Architektur und besonders mit einer Erneuerung der Typografie. Ihre Werke und Ideen wurden durch die Zeitschrift 'De Stijl', die zwischen 1917 und 1932 erschien, weit verbreitet.

Die typografischen Werke von DOESBURG und HUSZAR waren eine geometrisch, stilisierte Darstellung von serifenlosen Schriften (Abb.4.12). „In den Schriftentwuerfen dieser Stijl - Kuenstler dominieren der Verzicht auf Serifen und der Gebrauch des rechten Winkels. Die Ideen des Stijl und die Prinzipien der Bildorganisation waren fuer die Bauhaeusler praegender als konkrete typografische Vorbilder. Insbesondere das Prinzip spannungsvoller asymmetrischer Balance liess sich fuer das Layout unterschiedlichen typografischen Materials nutzen.“ (MUELLER, a.a.O., S. 29). 1920 veroeffentlichte DOESBURG unter den Pseudonym I.K.BONSET seine ersten dadaistischen Buchstaben - Gedichte und brachte unter diesem Namen 1922 die dadaistische Zeitschrift MÉCANO heraus (Abb.4.13). Von 1921 bis 1923 hielt DOESBURG Vorlesungen ueber De Stijl am Bauhaus in Weimar : Die Wirkung

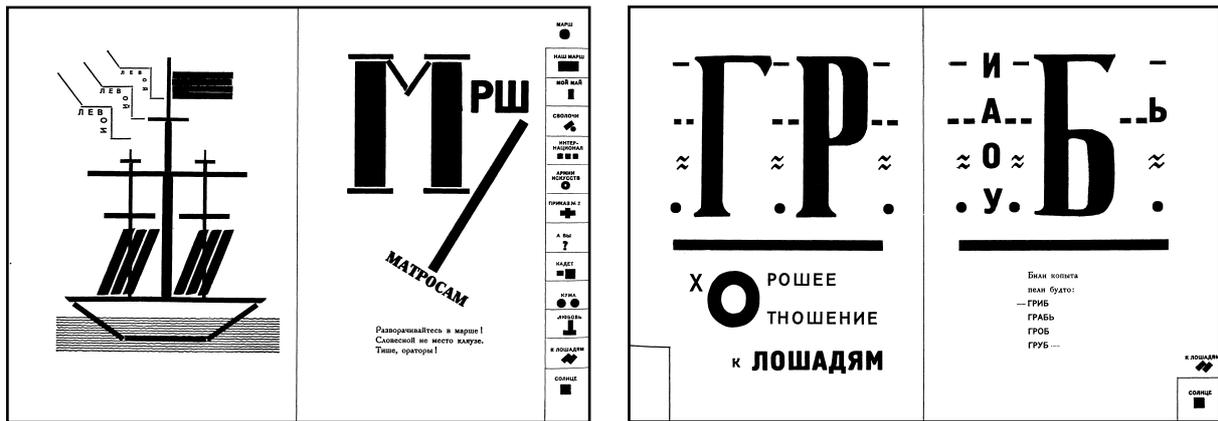


Abb.4.11. Seiten aus MAJAKOWSKI,s Gedichtband 'Fuer die Stimme' von EI LISSITZKY, 1922.

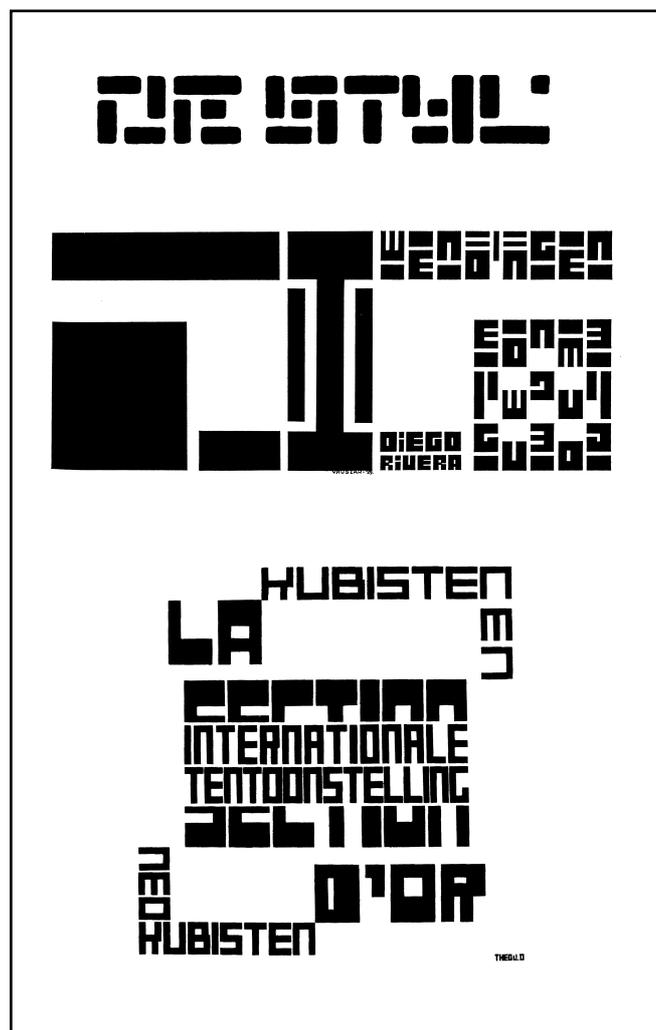


Abb.4.12. De Stijl

Oben : Vilmos HUSZÁR, 1917 : Titel fuer die Zeitschrift 'De - Stijl'.

Mitte : Vilmos HUSZÁR, 1929 : Titel und Rueckseite der 'Diego Rivere'-Nummer der Zeitschrift 'Wendingen'.

Unten : Theo van DOESBURG, Gestaltung fuer ein Plakat, La Section d'Or, 1920.

DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN KULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG. ABONNEMENT BINNENLAND F 6.-, BUITENLAND F 7.50 PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR. HAARLEMMEERSTRAAT 73A LEIDEN (HOLLAND).

4e JAARGANG No. 11.

NOVEMBER 1921.

LETTERKLANKBEELDEN (1921)

IV (in dissonanten)

U ^l	J—	m ^l	n ^l
U	J—	m ^l	n ^l
V—	F—	K ^l	Q ^l
F ^l	V—	Q ^l	K ^l
X ^l	Q ^l	V ^l	W ^l
X ^l	Q ^l	W	V
U ^l	J—	m—	n—
		g ^l	
A—	O—	P ^l	B ^l
A—	O—	P ^l	B ^l
D—	T—	O ^l	E—
d	t	o	e
		O ^l E ^l	
		B ^l D ^l	
Z ^l	C S	B P D	
		j	

Aanteekening: te lezen van links naar rechts. Voor de teekens zie men Stijl no. 7.

X-Beelden (1920)

hé hé hé
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't li **CHAAM** lijk er **VA** ren

Oⁿ

— ruimte en
— tijd
verleden heden toekomst
het achterhierenginds
het doorelkaar van 't niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak
die men ondersteboven leest

MIJN KLOK STAAT STIL

ZIG — ZAG
uitgekauwd sigaretteteindje op't
WITTE SERVET

vochtig bruin
ontbinding

GEEST
346 **VRACHT AU TO MO BIEL**

DWARS
trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte
uomo electrico

rose en grauw en diep wijnrood

de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee

Aanteekning: Oⁿ: te lezen nulⁿ; — ruimte en — tijd: te lezen min ruimte en min tijd.

LETTERKLANKBEELDEN
DOOR I. K. BONSET

I	Q X
C	X ^l
S	m M M M ^l
S	X ^l
O	III
N	Z ^l Z ^l Z ^l Z ^l
	i _ _
K	Z ^l Z ^l Z ^l
Q	i _ _
Q	Z ^l Z ^l
Q	i _ _
R	Z
R	a
P	p ^l p ^l
P	P P P P P P

GERANT LITERAIRE: I. K. BONSET

M — É

I 3 ROUGE I

O C

I I

N — V

No ROT, RED 1922

No ROUGE, ROOD 1922

MÉCANICIEN PLASTIQUE: THEO VAN DOESBURG

ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL“, KLIMOPSTRAAT 18, HAAG. — PARIS: LIBRAIRIE „SIX“, 5 AV. DE LOWENDAL PARIS 7^e

Abb.4.13. Theo van DOESBURG

Oben : I.K. BONSET (= Theo van DOESBURG), 1921, Visuelle Gedichte in der Zeitschrift 'De Stijl'

Unten links : Buchstaben Klangbilder von I.K. BONSET, 1921.

Unten rechts : Titelblatt der Zeitschrift Mécano, Nr.3, 1922.

seiner Ideen lässt sich besonders anhand der Bauhaus - Typografie und der Möbelentwürfe deutlich erkennen.

„MONDRIAN und die Konstruktivisten schufen eine neue Ordnung, und in Mondrians dynamisch ausbalanciertem Koordinatensystem liess sich das typografische Chaos der Dadaisten wieder zusammenfügen.“ (LEWIS, a.a.O., S.41).

4.3.7. Typografie am Bauhaus : um 1919

Durch die Vereinigung der Kunstgewerbeschule und der Hochschule für Bildende Kunst wurde 1919 unter der Leitung von Walter GROPIUS (1883 - 1969) **Das Staatliche Bauhaus** in Weimar gegründet. Es stand unter der Leitidee, „die Schranken zwischen Künstlern, Architekten, Handwerkern und Industrie einzureissen.“ (SPENCER, a.a.O., S. 34). Die Ziele der Bauhaus-Ausbildung waren „die Idee einer neuen Baukunst“, sowie „die Idee eines grossen Baus“. Die doppelte Zielrichtung von GROPIUS war, einerseits „der gemeinsam errichtete Bau, zu dem alle durch Handwerk beitragen sollten“ und andererseits „...junge Menschen erziehen, um in der Folge erzieherisch auf die Gesellschaft einzuwirken.“ (vgl. DROSTE, Bauhaus 1919 - 1933, S. 22, 1998), sowie „...durch Verbindungen von Kunst und Industrie eine angemessene Umwelt für den Menschen in der technisierten Gesellschaft zu schaffen.“ (SPENCER, a.a.O., S. 36 - 37).

Als das Bauhaus gegründet wurde, war die europäische Kunstwelt in einem Zustand des Aufruhr. Überall entstanden neue Bewegungen, neue Strömungen wie Kubismus, Suprematismus, Konstruktivismus, De Stijl, Dadaismus. Sie alle beeinflussten die **Bauhaus - Typografie** in der einen oder anderen Weise : „für die Bauhaus - Typografie werden als die beiden wichtigsten Quellen der russische Konstruktivismus und die holländische Stijl - Bewegung genannt. ...Ihr direkter Einfluss auf das Bauhaus lässt sich über MOHOLY - NAGYs Kontakt mit LISSITZKY (1921) und Theo van DOESBURGs Besuch in Weimar (1922) verfolgen.“ (Robin KINROSS, Das Bauhaus im Kontext der

Neuen Typografie, in : Ute BRUENIG, Das A und O des Bauhauses, S. 9, 1996). Durch die Beschreibung von DROSTE wird der grosse Einfluss, der die Bauhaus - Typografie charakterisierte, deutlich : „Anlaesslich der grossen Ausstellung hatte sich das Bauhaus ein neues aeusseres Erscheinungsbild gegeben. Das Stichwort hiess **Neue Typografie**. In Anlehnung an Drucksachen des De Stijl und des russischen Konstruktivismus signalisierten jetzt die Druckerzeugnisse des Bauhauses den Anspruch auf Modernitaet. Schwarz, Weiss und Rot waren die wichtigsten Farben. Was inhaltlich von Bedeutung war, wurde dick unterstrichen oder herausgehoben. Die Druckseite wurde nicht mehr symmetrisch, sondern als asymmetrisches Gleichgewicht aufgebaut, Bloecke, Balken und Linien waren unverzichtbar. Die wichtigsten Anstoesse zur neuen Typografie gab MOHOLY - NAGY, der die konstruktivistische Avantgarde kannte und viele ihrer Ideen ans Bauhaus vermittelte.“ (DROSTE, a.a.O., S. 109).

In den Jahren 1923 bis 1926 koennen wir das Phaenomen der Bauhaus - Typografie erkennen : Im Bauhaus **Weimar** (1919 - 1925) war die Typografie selbst noch kein Lehrfach. „Die Ausstellung im Sommer 1923, die ein grosser Erfolg wird und zu einer breiten Publizitaet fuehrt, bringt auch eine intensive Auseinandersetzung mit Typografie, Reproduktionstechnik und Werbegestaltung.“ (FLEISCHMANN, a.a.O., S. 9). Von da an spielte die Typografie eine wichtige Rolle am Bauhaus und war Bestandteil des Unterrichtsprogramms. Diese Bauhaus Ausstellung in Weimar brachte an die Stelle der bisherigen Einheit von Kunst und Handwerk eine **neue Einheit, Kunst und Technik**.

Angesichts der zunehmenden typografischen Aufgaben eroeffnete im Oktober 1925, nach dem Umzug des Bauhauses nach **Dessau** unter der Leitung von Herbert BAYER, eine Werkstatt fuer Druck und Reklame, die spaeter im **Werkstatt fuer Typografie und Werbedrucksachengestaltung** umbenannt worden ist. Zu dieser Zeit war die Typografie fester Bestandteil des Unterrichts. Es wurden erste umfangreiche Publikationen zur Neuen Typografie herausgegeben. „Das erste und wichtigste Ziel der Bauhaus -

Typografie bestand darin, der Welt das Bild einer ueberzeugenden und fortschrittlichen Schule zu vermitteln.“ (KINROSS, in : BRUENIG, a.a.O., S. 14) : „Den theoretischen, d.h. didaktischen Bereich der Typografie in Dessau betreut Joost SCHMIDT, bis er nach dem Ausscheiden von Herbert BAYER den gesamten Bereich uebernimmt. Die Grundlage dazu ist fuer ihn die elementare Gestaltungslehre im Schriftunterricht, die er logisch weiter entwickelt. Damit sind fuer die Zeit von 1925 bis 1928 drei typografische Gestalter als Lehrer am Bauhaus : László MOHOLY - NAGY, Herbert BAYER und Joost SCHMIDT.“ (FLEISCHMANN, a,a,O., S. 9). Diesen drei „ging es um Neuorganisation ihrer gestalterischen Mittel, die subjektiv gefaerbte Expression verhindern und objektive Informationen foerdern sollten. Andererseits versuchten sie, dem nuechternen Material eindringlichste optische Wirkung zu verschaffen und damit eine Funktionsveraenderung der Medien zu bewirken.“ (BRUENING, a.a.O., S. 8).

MOHOLY - NAGY (1895 - 1964), der ungarische Konstruktivist traf im Maerz 1923 als Nachfolger ITTENS am Bauhaus ein. Er begann offensichtlich typografisch zu experimentieren. Er ist in seinen Ideen und Arbeiten zu jener Zeit nachdruecklich von LISSITZKY beeinflusst worden. „Zwischen 1923 und 1928 erschienen, z.T. in leicht variierten Versionen, eine Reihe von Texten MOHOLY - NAGYs, die unter den Stichwoertern neue und zeitgemaesse Typografie, elementare Buchtechnik, Typofoto, Fotografie in der Reklame seine Theorie der Typografie entwickeln und die Fotografie stufenweise eingliedern“ (MUELLER, a.a.O., S. 69). Sein Aussage ueber die neue Typografie lautet wie folgt : „Die Typografie ist ein Instrument der Mitteilung. **Sie muss eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein.** ...Also zu allererst : eindeutige **Klarheit** in allen typografischen Werken. Die Lesbarkeit - die Mitteilung darf nie unter einer a priori angenommenen Aesthetik leiden. Die Buchstabentypen duerfen nie in eine vorbestimmte Form, z.B. Quadrat gezwaengt werden. ...Wesen und Zweck eines Druckes bestimmen den **hemmungslosen Gebrauch** aller Zeilenrichtungen (also nicht nur horizontale Gliederung), aller Typen, Schriftgrade, geometrischen Formen, Farben usw.“

(in : FLEISCHMANN, a.a.O., S. 15). Seine fotografischen Versuche, in denen er Fotografie mit der Typografie als ausdrucksvollen Informationsträger verband, übten einen grossen Einfluss auf die Bauhaus - Studenten aus. Er definierte in seinem 1925 erschienen Bauhaus Buch "Malerei, Fotografie, Film" (Abb.4.14) wie folgt : Was ist **Typofoto** ? Typografie ist im Druck gestaltete Mitteilung. Fotografie ist visuelle Darstellung des optisch Fassbaren. Das Typofoto ist die visuell exaktest dargestellte Mitteilung. „Sein Verdienst ist, die Typografie als flächiges, zweidimensionales Medium um die dritte und vierte Dimension - Tiefe und Zeit - bereichert zu haben.“ (Jeannine FIEDLER & Ben BUSCHFELD, László MOHOLY - NAGY. Surfer in der Gutenberg - Galaxis, in : BRUENIG, a.a.O., S.16).

Die geometrischen Grundformen z.B. Kreis, Quadrat und Dreieck gelten als gestalterische Grundlage der Bauhaus - Typografie. Man bezeichnet daher mit Bauhaus Typografie serifenlose, ungebrochene Schriften. Bei ALBERS Schablonen Schrift (Abb.4.15), sowie bei BAYERS Universal - Schrift (Abb.4.16) erkennen wir die dominante Geometrie und dogmatische Rationalität gegenüber den traditionellen Formen. Der Unterricht 1925 und 1926 von Joost SCHMIDT orientiert sich an einem geometrischen Formenkanon. BAYER setzte um 1925 die Abschaffung der Grossschreibung durch und führte die **Kleinschreibung** ein : ALBERS, BAYER und SCHMIDT waren MOHOLY - NAGYs Studenten.

Nach der Schliessung des Bauhauses am 12. April 1933, emigrierten eine grosse Anzahl der bedeutendsten Bauhausler nach Amerika : So ging MOHOLY - NAGY, 1937 in die USA und gründete in Chicago das **New Bauhaus** : School of Design. Mit dieser Gründung versuchte er in den USA an das Bauhauskonzept anzuknüpfen. Dort unterrichtete er mit Josef ALBERS bis zu seinem Tod (1946) und vermittelte die Ideen des Deutschen Bauhauses. Herbert BAYER ging 1938 in die USA und führte seine am Bauhaus begonnene Tätigkeit dort weiter fort.

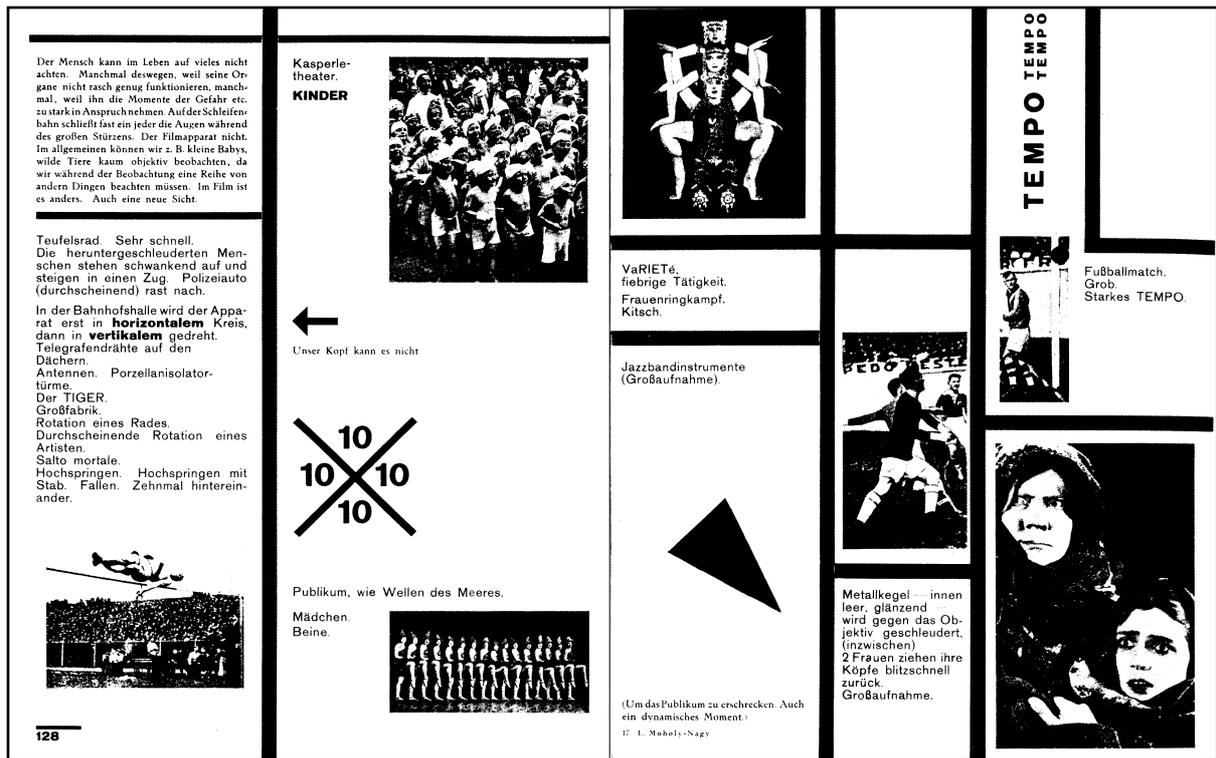


Abb.4.14. Doppelseite aus dem Buch 'Malerei, Photographie, Film' von László MOHOLY - NAGY, 1925.



Abb.4.15. Josef ALBERS, Schablonenschrift, 1923-1926.

4.3.8. Regelwerk der Neuen Typografie von Jan TSCHICHOLD

Jan TSCHICHOLD (1902 - 1974) studierte an der Staatlichen Akademie fuer Graphische Kuenste und Buchgewerbe in Leipzig. 1923 - 25 war er als freier typografischer Entwerfer und Kalligraph in Leipzig taetig. 1926 - 33 war er Dozent an der Muenchener Meisterschule fuer Deutschlands Buchdrucker. „Seine Typografie war eine stark verfeinerte Version der fruehen - etwas groben - Arbeiten von BAYER und MOHOLY - NAGY. TSCHICHOLD war ein intuitiver Gestalter, der auf die genaue Plazierung der Schrift auf dem Papier besonderen Wert legte.“ (LEWIS, a.a.O., S. 36).

Im Oktober 1925 brachten die **Typografischen Mitteilungen**, die eine Zeitschrift des Druckergewerbes war und von dem Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker herausgegeben wurde, die Sondernummer **Elementare Typografie** von TSCHICHOLD heraus : „Damit machte er einen weiten Leserkreis erstmals mit EL LISSITZKYs typografischem Œuvre bekannt.“ (SPENCER, a.a.O., S. 147). Es wurde ein schriftlicher Beitrag von MOHOLY - NAGY sowie Arbeiten vom Bauhaus veroeffentlicht, welche den Charakter der Bauhaus - Typografie beschrieben. „Der bemerkenswerteste Beitrag zur Neuen Typografie war TSCHICHOLDs Zehn - Punkte - Manifest desselben Titels. Es handelt sich um eine Zusammenfassung der wichtigsten Ideen der Neuen Typografie, allerdings im Hinblick auf ihre praktische Anwendung.“ (KINROSS, in : BRUENING, a.a.O., S. 11).

REMINISCOR schreibt ueber Jan TSCHICHOLD folgendes : „Unter dem Eindruck der Malereien László MOHOLY - NAGYs und EL LISSITZKYs, die Gleichgewichte und Spannungen aus sehr kontrastierenden ungegenstaendlichen Formen bildeten, unter dem Eindruck der Ausstellung des Weimarer Bauhauses, in heiligem Zorn ueber die abscheuliche Typografie jener Zeit, glaubte TSCHICHOLD, das Heilmittel der Typografie in der Abschaffung der Regel, Satz muesse symmetrisch sein, und in der Proklamation der Endstrichlosen (damals noch Grotesk genannt) als einzig richtiger Schrift fuer

fast alles und jedes zu sehen.“ (REMINISCOR, in : Jan TSCHICHOLD, Leben und Werk des Typografen Jan Tschihold, S. 17, Muenchen, 1988). Diese Beschreibung ueber Jan TSCHICHOLD laesst deutlich erkennen, was die Neue Typografie ist und will. Auch die “Typografischen Mitteilungen” sowie sein Buch “Eine Stunde Druckgestaltung” erlaeuern dies wie folgt : „**Die Neue Typografie**, der sich dieses Sonderheft der “Typographischen Mitteilungen” widmet, baut sich auf den Erkenntnissen auf, die die konsequente Arbeit des russischen Suprematismus, des hollaendischen Neoplastizismus und insbesondere die des Konstruktivismus vermittelte.“ (Typographische Mitteilungen, 10 / 1925, S.193, in : FLEISCHMANN, a.a.O., S. 330). „Unter dem gemeinsamen Nenner “Neue Typografie” werden die Bestrebungen einiger junger Gestalter, hauptsaechlich aus Deutschland, der Sowjet - Union, Holland, der Tschechoslowakei, weiterhin der Schweiz und Ungarn, zusammengefasst. ...Neben ihrer unhistorischen Einstellung ist fuer die Neue Typografie die Bevorzugung der neuen technischen Verfahren charakteristisch. Also :

gesetzte Schrift	statt gezeichneter Schrift
Maschinensatz	statt Handsatz (wenigstens im glatten Satz)
Foto	statt Zeichnung
fotomechanische Klischees	statt Holzschnitte
maschinell hergestelltes Papier	statt Buettenpapier
Schnellpresse	statt Handpresse
usw.	

und auch :

Normung	statt Individualisierung
billige Buecher	statt Pressendrucke
aktive Literatur	statt passiver Lederbaende
usw. “	

(Jan TSCHICHOLD, Eine Stunde Druckgestaltung, S. 6 - 7, Stuttgart, 1930).

Die Neue Typografie, auch **funktionale oder konstruktivistische Typografie** genannt, eröffnete neue Ausdrucksmöglichkeiten bei verschiedenen Gestaltungsproblemen. Ihre Haupteigenschaften werden im folgenden in der Zusammenfassung von Karel TEIGEs dargestellt. (vgl. TSCHICHOLD, a.a.O., S. 8, 1930) :

1. Befreiung von Traditionen und Vorurteilen.
2. Auswahl von Typen vollkommener, klar lesbarer und geometrisch einfacher Zeichnung.
3. Restlose Erfassung des Zwecks und Erfüllung der Aufgabe.
4. Harmonische Ausgewogenheit der Fläche und der Satzanordnung nach objektiven optischen Gesetzen ; uebersichtliche Struktur und geometrische Organisation.
5. Verbindung von Bild und Satz durch Typofoto.
6. Engste Zusammenarbeit des entwerfenden Grafikers mit den Fachleuten in der Setzerei,... der Spezialisierung und Arbeitsteilung als des innigsten Kontaktes.

Das Sonderheft "Elementare Typografie" der Zeitschrift "Typografische Mitteilungen" wurde 1925 herausgegeben. 1928 erschien das erste veroeffentlichte Buch "Die Neue Typografie" (Abb.4.17) : Diese Zeitschrift und dieses Buch spielen eine wichtige Rolle auf dem Weg zur modernen Typografie. 1930 erschien "Eine Stunde Druckgestaltung", 1935 das naechste groessere Buch "Typografische Gestaltung". Weitere Fachbuecher hat TSCHICHOLD publiziert.

„Ende der zwanziger Jahre galt TSCHICHOLD als leidenschaftlicher und kompromissloser Verfechter der modernen Typografie sowie als einer ihrer gewandtesten Vertreter.“ (SPENCER, a.a.O., S. 147). „Er machte zwar stets Typografie auf hohem Niveau, konvertierte aber in den dreissiger Jahren zur Tradition - und verleugnete seine revolutionaere Phase.“ (Hans Rudolf BOSSHARD, Sechs Essays zu Typografie, Schrift, Lesbarkeit, S. 182, 1996).



Abb.4.16. Universal - Schrift von Herbert BAYER, 1925.

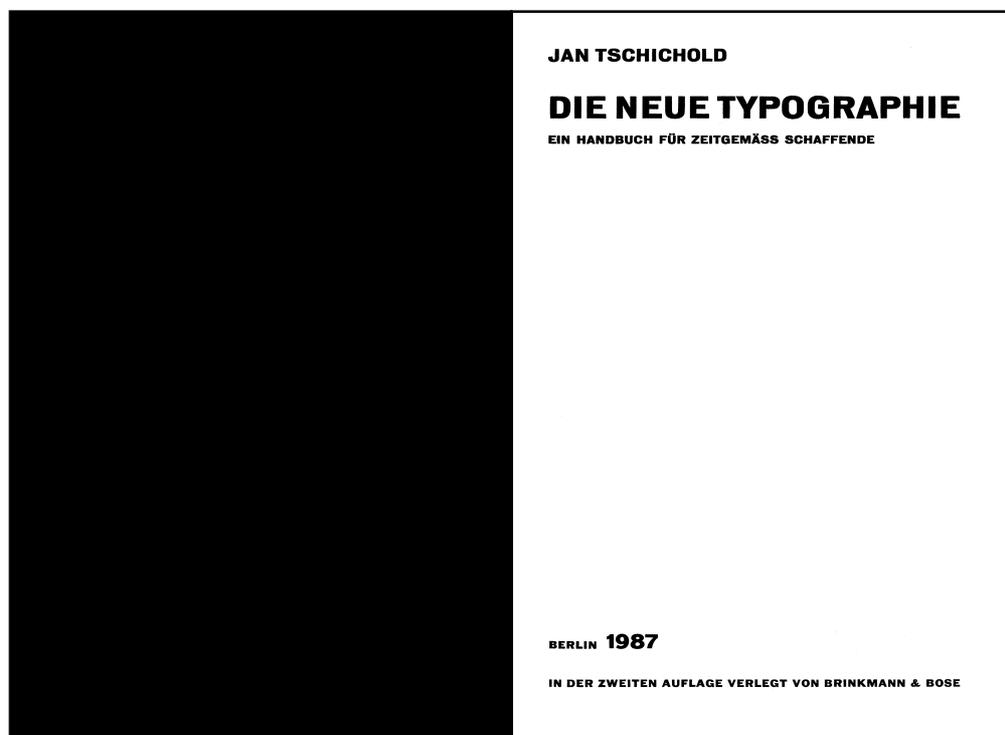


Abb.4.17. Titelseite von "Die Neue Typografie" von Jan TSCHICHOLD, erste Auflage 1928.

4.4. Zusammenfassung

Heute versteht man unter **Typografie** die Gesamtheit visueller Kommunikation mit Schrift im Druck. Die Schrift ist also Grundlage der Typografie. Durch die Bestrebungen, Welterfahrung in einem Schrift und Bild umgreifenden Medium auszudruecken, entstand schon frueh das **Figurengedicht**. Bereits in der Antike verwendete man schon die Buchstaben wie ein Spielzeug in bildhafter Textgestaltung.

Vom Schriftbewusstsein Stéphane MALLARMÉ's (1842 - 1898) und Guillaume APOLLINAIRE's (1880 - 1918), die Schrift als Ausdrucksmittel ihrer **Textbilder** verwendeten, ueber die visuelle Dichtung der Moderne im **Futurismus** und **Dadaismus** erfolgte die Befreiung der Buchstaben. Im Umfeld des **Konstruktivismus** wurden weitere Spielarten visueller Textformen entwickelt. Vom Konstruktivismus geht ein Weg zur **De Stijl** - Gruppe nach Holland, ein anderer fuehrt zum **Bauhaus** nach Weimar und Dessau.

Diese revolutionaeren Bewegungen moderner Typografie beeinflussten die **Bauhaus - Typografie**, insbesondere der russische Konstruktivismus und die hollaendische De Stijl - Bewegung. Das Bauhaus hat sich die **Neue Typografie** angeeignet und weiter entwickelt. Die Gruendung des **New Bauhaus** in Chicago, USA (nach der Schliessung des Bauhauses in Deutschland) entwickelte das Bauhauskonzept weiter. Die Zusammenfassung der **Neuen Typografie** von Jan TSCHICHOLD eroeffnete neue verschiedene Ausdrucksmoeglichkeiten und spielt eine wichtige Rolle auf dem Weg zur **Modernen Typografie**.

Diese Entwicklungen der modernen Typografie fuehren zu ihrer heute gueltigen Begriffserweiterung : Es soll nicht nur die sprachliche Aussage von Botschaften wirkungsvoll vermittelt werden, sondern auch ihre emotionale Bedeutung.

KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

5. Gestaltungsprinzipien der Koreanischen Schrift von 1443 bis heute

- 5.1. Das Gestaltungsprinzip der Anlautzeichen
 - 5.1.1. Die Bildung der Auslautzeichen
 - 5.1.2. Die Bildung der Doppelkonsonanten
- 5.2. Das Gestaltungsprinzip der Inlautzeichen
- 5.3. Die Verbindung der Schriftzeichen und Textanordnung
- 5.4. Die heutigen Koreanischen Schriftzeichen
- 5.5. Das Kombinationssystem der Koreanischen Schrift
- 5.6. Die heutige Textanordnung und das System der Transkription
- 5.7. Zusammenfassung

5. **Gestaltungsprinzipien der Koreanischen Schrift von 1443 bis heute**

Erlaeuterungen zu den haeryeschen Gestaltungsprinzipien : Wie schon in Kap.3 erwaeht, wurde die Koreanische Schrift 1443 von Koenig SEJONG erfunden, um dem einfachen Volk das Lernen zu erleichtern. Diese Koreanische Buchstabenschrift weist ein eigenes Gestaltungssystem auf : Das **Chechawônli**. Dieses System basiert, auf den Prinzipien des YIN - YANG und OHAENG. Die theoretischen Prinzipien der Koreanischen Schriftgestaltung werden im HUNMINJÔNGÛM - HAERYE (vgl. Kap.3) erlaeutert. HUNMINJÔNGÛM - HAERYE laesst sich in sechs Themengebiete unterteilen :

1. Erlaeuterungen zur Bildung der Schriftzeichen
2. Erlaeuterungen zu den Anlauten
3. Erlaeuterungen zu den Inlauten
4. Erlaeuterungen zu den Auslauten
5. Erlaeuterungen zu den Verbindungen der Schriftzeichen
6. Beispiele fuer den Zeichengebrauch

Die 28 Buchstaben des neuen Schriftalphabetes werden zunaechst aus der **richtigen Form der Laute** gebildet, die sich in 11 In - und 17 Anlautzeichen unterteilen lassen. Es handelt sich hier um ein einzigartiges Phaenomen der Lautentstehung. Die Bildung der Koreanischen Schriftzeichen beschreibt das HAERYE besonders in seinem ersten Abschnitt "Erlaeuterungen zur Bildung der Schriftzeichen". Im folgenden wird die Bildung der Koreanischen Schriftzeichen unter dem Gesichtspunkt des HAERYE betrachtet und analysiert.

5.1. **Das Gestaltungsprinzip der Anlautzeichen**

Nach dem ersten Teil des HAERYE wird die Bildung der **17 Anlautzeichen** (Abb.5.1), die immer nur an der ersten Stelle oder an der letzten Stelle einer Silbe stehen, wie folgt betrachtet und beschreiben :

- **Die erste Stufe : Bildung der fuenf Grundzeichen der Anlaute**

Die fuenf Grundzeichen der Anlaute wurden nach den **Artikulationswerkzeugen** gebildet, die die entsprechenden Laute erzeugen. Die "Erlaeuterungen zur Bildung der Schriftzeichen" im HAERYE stellen dieses wie folgt dar :

„Die initiale Laute bestehen aus 17 Zeichen : Das Zeichen fuer den

Hinterzungenlaut ㄱ [k,g] stellt die Form des Kehlverschlusses mit der Zungenwurzel dar, der **Zungenlaut** ㄴ [n] verbildlicht die Beruehrung des oberen Zahnfleisches durch die Zunge, der **Lippenlaut** ㅁ [m] gleicht der Form des Mundes, der **Vorderzahnlaut** ㄷ [s] der Form der Vorderzaehne und der **Kehllaut** ㅇ [-ng] der Form der Kehle". Dies stellt ein eindeutiges Prinzip fuer die richtige Form des Lautes dar. Die fuenf Grundzeichen der Anlaute und ihre Beziehung zu Ohaeng lassen sich in der Abb.5.3 schematisieren.

- **Die zweite Stufe : Weiterentwicklung der neun Anlautzeichen**

Die fuenf Grundzeichen der Anlaute waren nach dem Grad der Intensitaet der Aussprache sortiert worden. Aus dieser Anordnung wurden die weiteren Anlautzeichen entwickelt. Diese Entwicklung erfolgt nach dem Prinzip der **Strichaddition**. Im ersten Teil des HAERYE wird dies folgendermassen dargestellt : „ ㅋ [k'] ist ein staerkerer Laut als ㄱ [k], aus diesem Grund wird dazu ein weiterer Strich hinzufuegt. Aus ㄴ [n] wird ㄷ [t], aus ㄷ wird ㄷ' [t'], aus ㅁ [m] wird ㅂ [p,b], aus ㅂ wird ㅂ' [p'], aus ㄷ [s] wird ㅈ [ch,j], aus ㅈ wird ㅈ' [ch'], aus ㅇ [-ng] wird ㅎ [h], und aus ㅎ wird ㅎ' [h]. Das Prinzip der Strichaddition der Laute bleibt in diesen Faellen also gleich,... ". Nun laesst sich auch die Bildung der lautverwandten Zeichen der Anlaute leicht erklaren. Abb.5.2 verdeutlicht das Prinzip und laesst die Aehnlichkeiten leicht erkennen.

- **Die Ausnahmen : die drei Zeichen durch Formaenderung**

Im ersten Teil des HAERYE wird die Bildung der drei Zeichen durch Formaendungen wie folgt dargestellt : „... Das Prinzip der Strichaddition der Laute ist in allen diesen Faellen gleich, aber nur das ㄹ [l] weicht ab ; der Halbzungenlaut ㄹ [r] und Halbzahnlaut ㄷ [z] bilden zwar die Form der Zunge und der Vorderzaehne nach, doch wandeln sie deren Gestalt ab, ohne einen Strich

ㄱ ㄴ ㄷ ㄹ ㅁ ㅂ ㅅ ㅇ ㅈ ㅊ ㅋ ㅌ ㅍ ㅎ ㅏ ㅑ ㅓ

[k,g] [n] [t,d] [l,r] [m] [p,b] [-ng] [s] [ch,j] [ch'] [k'] [t'] [p'] [h] [ŋ] [ʔ] [z]

Abb.5.1. Die 17 urspruenglichen Anlautzeichen (von 1443)

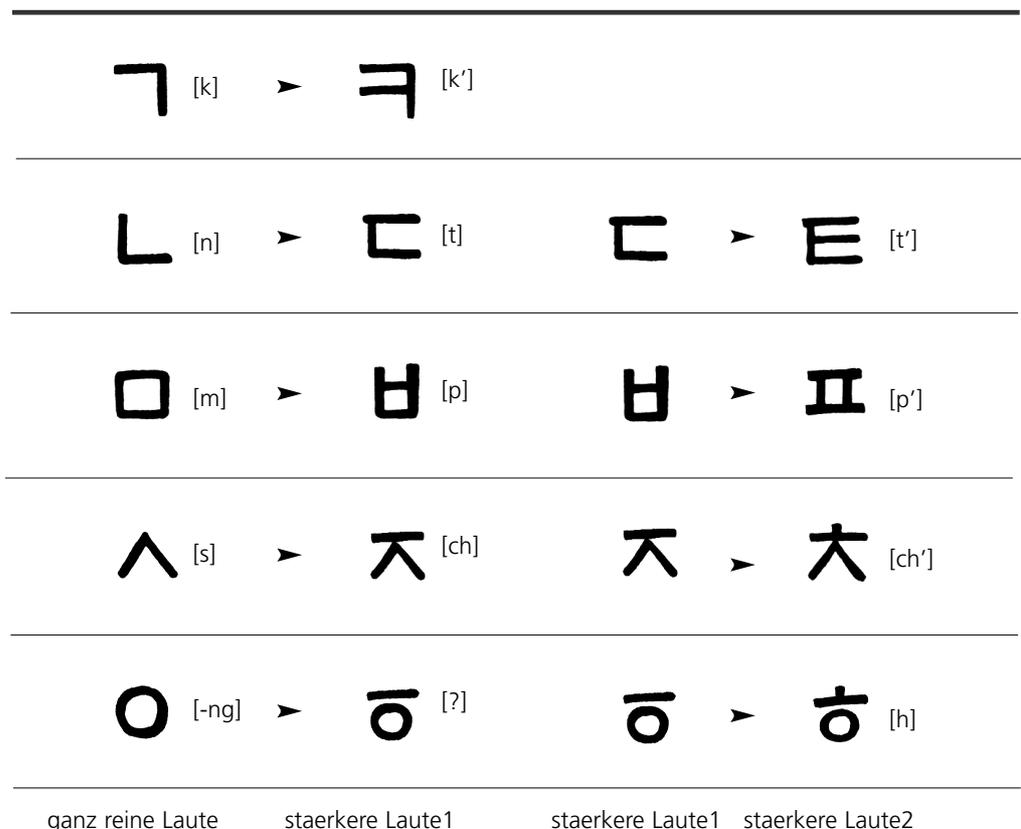
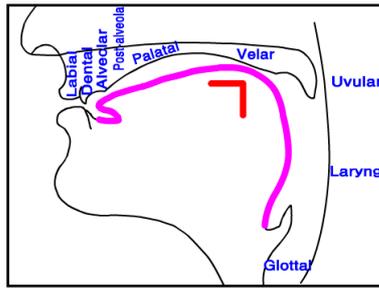
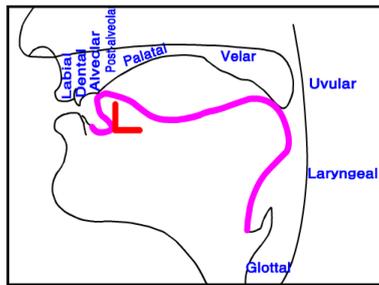


Abb.5.2. Weiterentwicklung der Anlautzeichen nach dem Strichadditionsprinzip



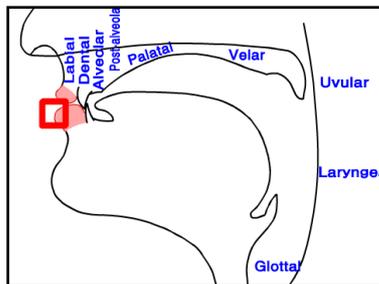
└
[k]

Laut : **Hinterzahn**
 Artikulationsort : **Backenzahn**
 Urelement : **Holz**
 Richtung : **Ost**
 Jahreszeit : **Fruehling**



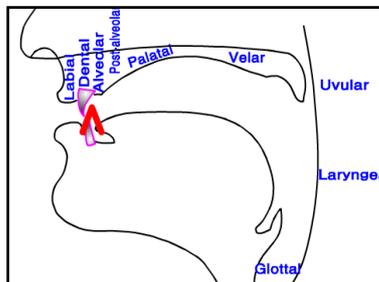
└
[n]

Laut : **Zungen**laut
 Artikulationsort : **Zunge**
 Urelement : **Feuer**
 Richtung : **Nord**
 Jahreszeit : **Sommer**



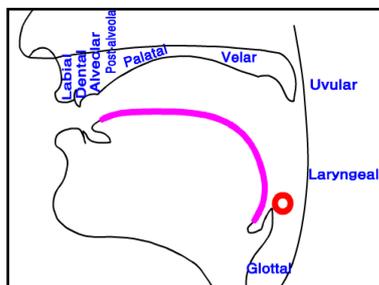
◻
[m]

Laut : **Lippen**laut
 Artikulationsort : **Lippen**
 Urelement : **Erde**
 Richtung : **Mitte**
 Jahreszeit : **T'oyong***



^
[s]

Laut : **Vorderzahn**laut
 Artikulationsort : **Vorderzahn**
 Urelement : **Metall**
 Richtung : **Sued**
 Jahreszeit : **Herbst**



○
[-ng]

Laut : **Kehllaut**
 Artikulationsort : **Hals**
 Urelement : **Wasser**
 Richtung : **West**
 Jahreszeit : **Winter**

*T'oyong ist eine angenehme Jahreszeit zwischen sommer und Herbst, die weder zu warm und noch zu kalt ist

Abb.5.3. Die 5 Grundzeichen der Anlaute und ihre Klassifikation in Bezug auf die fuenf Elemente (von 1443). (Bilderquelle aus Dissertation von KIM - CHO Sek - Yen)

hinzuzufuegen."

Durch die erste - und zweite Stufe und die Formaenderung werden die 17 Anlautzeichen von 1443 nach den Artikulationswerkzeugen gebildet. Im Laufe der Zeit assimilierten sich die drei Zeichen  durch sprachlichen Wandel. In der Abb.5.4 wird die Entstehung der urspruenglichen Anlautzeichen von 1443 schematisiert.

5.1.1. Die Bildung der Auslautzeichen

Auslaute stehen immer nach Anlaut - oder Inlautzeichen. Fuer die Auslaute werden keine gesonderten Schriftzeichen gebildet. Im Grundtext des HUNMINJÔNGŪM hiess es, dass „alle Anlautzeichen auch als Auslautzeichen verwendet werden duerfen.“ Dies Prinzip der Auslautzeichen ist mit der YIN - YANG Theorie vergleichbar : Der Anfang wird immer zum Ende werden, und das Ende wird wieder zum Anfang.

5.1.2. Die Bildung der Doppelkonsonanten

Die horizontale Verknuepfung von zwei oder drei Schriftzeichen nannte man Zeichenreihung. Dadurch werden die Doppelkonsonanten gebildet. Im fuenften Teil der "Erlaeuterung zu den Verbindungen der Schriftzeichen" wird ueber die Bildung der Doppelkonsonanten folgendes dargestellt : „... Wenn man zwei Anlautzeichen zusammen schreiben will, stellt man sie von links nach rechts nebeneinander...". Unter den Doppelkonsonanten gibt es zwei Arten. Die eine verbindet **gleiche** Zeichen miteinander, die man als Anlautzeichen verwendet :  (heute verwendet man von diese nur  als Auslautzeichen). Sie bezeichnen die gespannten Konsonanten. Die andere Art verbindet **verschiedene** Zeichen, die man heute nur als Auslautzeichen verwendet. z.B :  In der Abb.5.5 wird das Bildungsprinzip der Zeichen der Doppelkonsonant schematisiert.

ㄱ	[k]	+	ㄱ	=	ㄲ	[kk]
ㄷ	[t]	+	ㄷ	=	ㄸ	[tt]
ㅂ	[p]	+	ㅂ	=	ㅃ	[pp]
ㅅ	[s]	+	ㅅ	=	ㅆ	[ss]
ㅈ	[ch]	+	ㅈ	=	ㅉ	[ch']
ㅎ	[h]	+	ㅎ	=	ㅏ	[hh]*

Verbindung gleicher Zeichen : Sie bilden in der Aussprache eine Einheit und werden mit doppelter Intensitaet ausgesprochen.

ㄱ	[k]	+	ㅅ	[s]	=	ㄱㅅ	[ks]			
ㅅ	[s]	+	ㄷ	[t]	=	ㅅㄷ	[st]*			
ㅂ	[p]	+	ㅈ	[ch]	=	ㅂㅈ	[pch]*			
ㅂ	[p]	+	ㅅ	[s]	+	ㄱ	[k]	=	ㅂㅅㄱ	[psk]*
ㅂ	[p]	+	ㅅ	[s]	+	ㄷ	[t]	=	ㅂㅅㄷ	[pst]*
ㄹ	[r]	+	ㄱ	[k]	=	ㄹㄱ	[rk]			
ㄹ	[r]	+	ㄱ	[k]	+	ㅅ	[s]	=	ㄹㄱㅅ	[rks]*

Verbindung verschiedener Zeichen : Sie werden nur als Auslautzeichen verwendet.
* Heute nicht mehr benutzt.

Abb.5.5. Das Bildungsprinzip der Doppelkonsonanten

5.2. Das Gestaltungsprinzip der Inlautzeichen

Die 11 ursprünglichen Inlautzeichen von 1443 (Abb.5.6) sind aus der Kombination der drei Grundvokalzeichen (**Trigramm** : Himmel, Erde und Mensch) gebildet worden. Die Inlaute formen in Verbindung mit An - und Auslaut eine Silbe. Ihr Gestaltungsprinzip ist wie folgt :

● Die drei Grundzeichen fuer die Inlaute

Die drei Grundvokale ● — | wurden nach dem Trigramm gebildet, sie bedeuten **Himmel**, **Erde** und **Mensch**. Im ersten Teil des HAERYE wird die Bedeutung der Inlaute wie folgt erlaeutert : „Beim Schriftzeichen ● [ʌ] zieht sich die Zunge zurueck, und der Laut ist tief ; d.h. der Himmel oeffnet sich im ersten der zwoelf Zweige. Die **runde** Form ● bedeutet, dass es die Gestalt des Himmels nachbildet. Beim — [û] zieht sich die Zunge etwas zurueck, und der Laut ist weder tief noch flach ; d.h. die Erde weitet sich im zweiten der zwoelf Zweige. Die **waagrechte** Form bedeutet, dass es die Gestalt der Erde nachbildet. Beim | [i] zieht sich die Zunge nicht zurueck, und der Laut ist flach ; d.h. der Mensch wird im dritten der zwoelf Zweige geboren.

Die **senkrechte** Form bedeutet, dass es die Gestalt des Menschen nachbildet.“

Nach dem HAERYE lassen sich die jeweiligen Symbole, Lautwerte und Zungenstellungen in der Abb.5.7 schematisieren.

● Die Entstehung der vier Primaervokale

Die vier Primaervokale werden durch die Kombination der Grundzeichen gebildet. Die Formen der Schriftzeichen :

—• [o] ist aus der Verinigung von ● [ʌ] und — entstanden.

|• [a] ist aus der Verinigung von | [i] und ● entstanden.

—• [u] ist ist aus der Vereinigung von — und ● entstanden.

•| [ô] ist aus der Vereinigung von ● und | entstanden.

—• [o], |• [a], —• [u], •| [ô] nehmen von Himmel und Erde ihren Anfang und bilden den **ersten** Ausgangspunkt. Daraus erkennen wir, dass ein Punkt bei den vier Zeichen die Primaervokale bildet. In der Abb.5.8 wird dies

schematisiert.

● Die Entstehung der vier Sekundaervokale

Die vier Sekundaervokale sind auch ueber Kombinationen der Grundzeichen gebildet. Sie bilden mit dem l (Mensch) die folgenden Zeichen :

 [yo] ist dem  [o] aehnlich, doch aus dem l entstanden.

 [ya] ist dem  [a] aehnlich, doch aus dem l entstanden.

 [yu] ist dem  [u] aehnlich, doch aus dem l entstanden.

 [yô] ist dem  [ô] aehnlich, doch aus dem l entstanden.

    [yo], [ya], [yu], [yô] sind aus dem l [i] entstanden, doch dadurch, dass sie den Menschen einbeziehen, bilden sie den **zweiten** Ausgangspunkt. Zwei Punkte bei den vier Zeichen bilden also die Sekundaervokale. (Abb.5.9).

Aus den drei Grundzeichen entstehen so die uebrigen 8 Vokalzeichen und bilden insgesamt 11 Vokale (von 1443).

● Die Entstehung der vierzehn Diphtonge und vier Triphthonge

Durch die Kombination der Primaer- und Sekundaervokale entstehen vier Diphtonge. Zehn einfach Vokale verbinden sich wiederum mit [i], so dass weitere zehn Diphtonge und vier Triphthonge entstehen :
Siehe Abb. 5.10.

● Vokalsystem und Yin - Yang - Theorie

Die Koreanischen Vokalarten klassifizieren sich aus der YIN - YANG Theorie phonetisch in helle, dunkle und neutrale Laute. Unterschieden werden die Vokallaute durch die entsprechende Anordnung des Punktes. YANG bedeutet Helligkeit und wird durch einen Punkt, der oben, aussen oder rechts steht angedeutet. YIN, die Dunkelheit wird durch einen unten, innen oder links angeordneten Punkt dargestellt. Bei den Kombinationen der Koreanischen Vokalzeichen kann man die grafische Oppositionen erkennen :

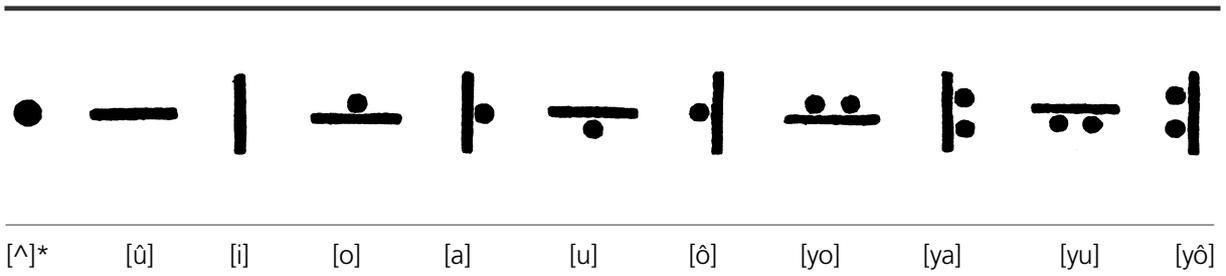


Abb.5.6. Die 11 ursprünglichen Inlautzeichen (von 1443). *[^] : zwischen a und o

Symbol	Himmel	Erde	Mensch
Lautart	heller Vokal	dunkler Vokal	neutraler Vokal
Lautwert	zwischen a und o : [^]	[û]	[i]
Zungenstellung	zurueckgezogen	wenig zurueckgezogen	nicht zurueckgezogen
Lautung	tief	weder tief noch flach	flach

Abb.5.7. Die 3 Grundvokalsymbole, Lautwert und Zungenstellung (von 1443)

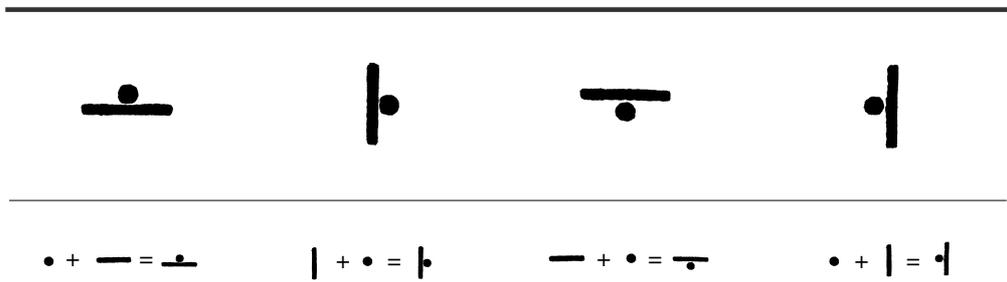


Abb.5.8. Die 4 primaeren Vokalzeichen (von 1443)

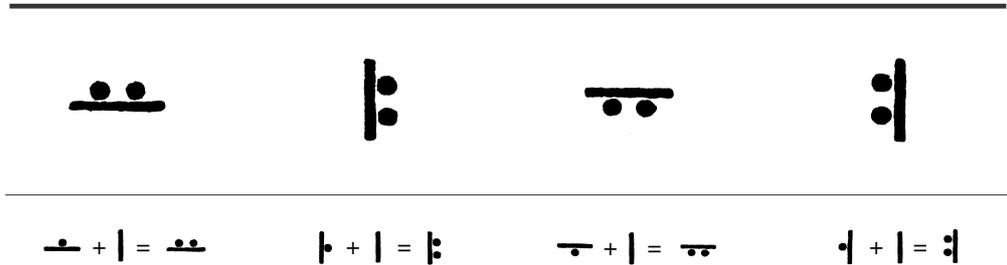


Abb.5.9. Die 4 sekundaeren Vokalzeichen (von 1443)

	[o]			[a]			[wa]
	[yo]	+		[ya]	=		[*]
	[u]			[ô]			[wô]
	[yu]			[yô]			[*]
	[ʌ]			[ô]			[ô]
	[û]			[ûi]			[ûi]
	[o]			[oe]			[oe]
	[a]			[ae]			[ae]
	[u]	+		[i]	=		[wi]
	[ô]			[e]			[e]
	[yo]			[yae]			[*]
	[ya]			[yae]			[yae]
	[yu]			[ye]			[*]
	[yô]			[ye]			[ye]
	[wa]			[wae]			[wae]
	[*]	+		[i]	=		[*]
	[wo]			[we]			[we]
	[*]			[ye]			[*]

Abb.5.10. Entstehung der 14 Diphthonge und 4 Triphthonge

Oben : Kombination der Primaer - und Sekundaervokale

4 Diphthonge

Mitte : Verbindung eines einfach geschriebenen Inlautes mit **l**

10 Diphthonge

Unten : Verbindung eines zweifach geschriebenen Inlautes mit **l**

4 Triphthonge

[*] Heute nicht mehr benutzt.

Die Punkte von  befinden sich **oben** und **aussen** ; d.h. sie kommen von dem Himmel und sind **Yang** (maennlich). Die Punkte von  befinden sich **unten** und **innen** ; d.h. sie kommen von der Erde und sind **Yin** (weiblich). (vgl. HAERYE). Daraus koennen wir den Einfluss der Koreanischen Vokalharmonie auf die Schriftbildung erkennen. In der Abb 5.11 ist die urspruenglichen Vokalbildung nach dem YIN - YANG Prinzip schematisiert.

5.3. Die Verbindung der Schriftzeichen und Textanordnung

Zur Zeichenverbindung stellt der fuenfte Teil des HAERYE folgendes dar : „Die Dreiheit von An -, In - und Auslaut bilden in ihrer Verbindung die Schriftzeichen". In der Koreanischen Schrift wird durch **An -, In - und Auslaut** ein Schriftzeichen als Gruppe gebildet und zusammengefasst. Die Vokalstellung in einer Silbe hat folgende Bedeutung : „Die querfoermigen Vokalzeichen  werden direkt unter dem Initialphonem geschrieben, die langfoermigen Vokalzeichen  rechts davon." (vgl. Abb.5.15). Die Verbindung der Schriftzeichen folgt konkreten Kombinationsregeln. Sie ist einzigartig fuer die Koreanische Schriftstruktur.

● Die Textanordnung von 1443 / 1446

Die Textanordnung (veroeffentlicht 1446) war senkrecht, die Schreibrichtung von oben nach unten, die Zeilen werden von rechts nach links fortlaufend aneinandergereiht. (vgl. Abb.3.3).

5.4. Die heutigen Koreanischen Schriftzeichen

Aus dem Koreanischen Alphabet von 1443 werden heutzutage nur noch 24 der 28 urspruenglichen Buchstaben benutzt. Man nennt sie **Hangûl** : Sie bestehen aus vierzehn Basis - Konsonanten und zehn Basis - Vokalen, darueber hinaus gibt es Doppelkonsonanten und - vokale. Von der Akademie fuer Koreanische Schrift (CHOSÔNÔ - HAKHOE) wurde 1933 eine verbindliche

Waagrechte Kombination

heller Laut



dunkler Laut



neutraler Laut



Senkrechte Kombination

heller Laut



dunkler Laut



neutraler Laut



Gemischte Kombination

heller Laut



dunkler Laut



neutraler Laut



Abb.5.11. Hamornie der Vokalzeichen nach dem **Yin-Yang** Prinzip (von 1443)

Rechtschreibung des Koreanischen Alphabets : HANGŪL - MACHUMBŌP - TONGIRAN entwickelt. Sie schloss die Reihenfolge der Koreanischen Buchstaben ein und setzte die Koreanische Standardsprache fest. 1989 trat eine neue Orthographie in Kraft, die bis heute gueltig ist.

- **Die heutigen Koreanischen Konsonantzeichen**

Heute gebraucht man von den 17 urspruenglichen einfachen Konsonantzeichen nur noch 14. Man verwendet sie als Anlaut (Initiale) oder als Auslaut (Silbenschluss) - Konsonanten : Die Konsonanten stehen immer nur an der ersten oder an der letzten Stelle einer Silbe : z. B. **Anlautzeichen** + Inlautzeichen + **Auslautzeichen**. Die Reihenfolge der festgelegten Koreanischen Konsonanten laesst sich folgendermassen klassifizieren (Abb.5.12) :

- **Die 14 Basis - Konsonantzeichen :**

Diese einfachen Konsonanten werden als Anlaut - und Auslaut verwendet.

- **Die 14 Basis - Konsonanten und die 5 Doppel - Konsonanten bilden 19 Anlaute - Konsonantzeichen :**

Im Anlaut oder Auslaut kann nur ein Konsonant stehen.

Anlaute stehen nur an der ersten Stelle einer Silbe.

- **Die 14 Basis - Konsonanten und die 13 Doppel - Konsonanten bilden 27 Auslaut - Konsonantzeichen :**

Die Auslaute stehen immer am Ende oder unter einer Silbe.

- **Die heutigen Koreanischen Vokalzeichen**

Auch bei den heutigen Koreanischen Vokalen werden nicht alle des urspruenglichen Systemes von 1443 benutzt. 10 von den vorherigen 11 Vokalen sind noch im Sprachgebrauch. Es ist also nur ein Vokalzeichen (●) gaenzlich weggefallen. (Der Punkt der urspruenglichen Fassung wurde aus schreibtechnischen Gruenden durch Kurzstriche ersetzt). Darueber hinaus benutzt man heute 11 Doppelvokale als Inlaut : d.h 10 einfache - und 11 Doppelvokale werden heute als Inlaut gebraucht. Sie stehen im Schriftsystem immer an der zweiten Stelle einer Silbe, waehrend die Konsonanten an der ersten oder drit-

ten auftreten : z. B. Anlautzeichen + **Inlautzeichen** + Auslautzeichen.
(vgl. Abb.5.14).

Die Vokale bilden in der Verbindung mit An - und Auslaut einen Laut.
Die heute festgelegten Koreanischen Vokale sind in Abb.5.13 dargestellt.

• **Vokal - Konsonantpositionen einer Silbe** : In der Abb.5.14. kann man die heutigen Koreanischen Vokal - Konsonantpositionen der Silben in zwei verschiedenen Kombinationen naemlich traditionelles Quadrat und neues Unquadrat erkennen. (vgl. Kap.3.4.2). Diese beiden Arten der Kombinationsform zeigen die unterschiedliche Darstellungsvariation des Schriftzeichens.

5.5. Das Kombinationssystem der Koreanischen Schrift

Wie schon in Kap.5.3 ueber die Verbindung der Schriftzeichen von 1443 erwaeht, ist die Kombination der Schriftzeichen eine der groessten Eigentuemlichkeiten des Systems. Die Koreanische Buchstabenschrift wird silbenweise als eine graphische Einheit geschrieben : Die Koreanische Schrift fasst die Laute in Gruppen zusammen. Jede Silbe bildet eine Buchstabenfolge, die getrennt in einer graphischen Einheit geschrieben wird. Die Schriftbildung der 6 Kombinationen wird wie folgt dargestellt : Zunaechst der Aufbau der Struktur durch die drei Kombinationen ohne Auslaut :

1. Die **waagerechte** Kombination, die ein Anlautzeichen und ein Inlautzeichen horizontal nebeneinander stellt.
2. Die **senkrechte** Kombination, die ein Anlautzeichen und ein Inlautzeichen vertikal uebereinander stellt.
3. Die **gemischte** Kombination, die ein Anlautzeichen und ein gemischtes Doppelinlautzeichen neben - und uebereinander stellt.

Dann folgen drei Kombinationen mit dem Auslaut :

4. Die waagerechte Kombination mit dem Auslautzeichen
5. Die senkrechte Kombination mit dem Auslautzeichen
6. Die gemischte Kombination mit dem Auslautzeichen

ㄱ	ㄴ	ㄷ	ㄹ	ㅁ	ㅂ	ㅅ	ㅇ	ㅈ	ㅊ	ㅋ	ㅌ	ㅍ	ㅎ	
[k]	[n]	[t]	[r]	[m]	[p]	[s]	*[-ng]	[ch,j]	[ch']	[k']	[t']	[p']	[h]	
ㄲ	ㄸ	ㅃ	ㅆ	ㅉ	* ㅁ : als ein Anlaut wird kein Lautwert [∅] gegeben, als ein Auslaut dieser [-ng]									
[kk]	[tt]	[ss]	[pp]	[tch]										
ㄱ	ㄴ	ㄷ	ㄹ	ㅁ	ㅂ	ㅅ	ㅇ	ㅈ	ㅊ	ㅋ	ㅌ	ㅍ	ㅎ	
ㄲ	ㄳ	ㄴㅈ	ㄴㅎ	ㄹㄱ	ㄹㅁ	ㄹㅂ	ㄹㅅ	ㄹㅈ	ㄹㅊ	ㄹㅋ	ㄹㅌ	ㄹㅍ	ㅂㅅ	ㅆ
[kk]	[ks]	[nj]	[nh]	[rk]	[rm]	[rp]	[rs]	[rt']	[rp']	[rh]	[ps]	[ss]		

Abb.5.12. Die Klassifikation der heutigen Koreanischen Konsonantzeichen

Oben : 14 Basis - und 5 Doppelkonsonanten = 19 Anlute Konsonantzeichen

Unten : 14 Basis - und 13 Doppelkonsonanten = 27 Auslaute Konsonantzeichen

ㅏ	ㅑ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅛ	ㅜ	ㅠ	ㅡ	ㅣ	
[a]	[ya]	[ô]	[yô]	[o]	[yo]	[u]	[yu]	[û]	[i]	
ㅘ	ㅙ	ㅚ	ㅜ	ㅝ	ㅞ	ㅟ	ㅠ	ㅠ	ㅡ	
[ae]	[yae]	[e]	[ye]	[wa]	[wae]	[oe]	[wô]	[we]	[wi]	[ûi]

Abb.5.13. Die heutigen Koreanischen Vokalzeichen (10 Basis - und 11 Doppelvokale)

Waagrechte Kombination ohne Auslaut			Zeichen $A + I$ $\text{ㅎ} + \text{ㅏ} = \text{한}$ Lautwert $h + a = ha$
Waagrechte Kombination mit Auslaut			Zeichen $A + I + A'$ $\text{ㅎ} + \text{ㅏ} + \text{ㄴ} = \text{한}$ Lautwert $h + a + n = han$
Senkrechte Kombination ohne Auslaut			Zeichen $A + I$ $\text{ㄱ} + \text{ㅡ} = \text{그}$ Lautwert $k + \hat{u} = k\hat{u}$
Senkrechte Kombination mit Auslaut			Zeichen $A + I + A'$ $\text{ㄱ} + \text{ㅡ} + \text{ㄹ} = \text{굴}$ Lautwert $k + \hat{u} + l = k\hat{u}l$
Gemischte Kombination ohne Auslaut			Zeichen $A + I$ $\text{ㅇ} + \text{ㅏ} = \text{와}$ Lautwert $\emptyset + wa = wa$
Gemischte Kombination mit Auslaut			Zeichen $A + I + A'$ $\text{ㅇ} + \text{ㅏ} + \text{ㅇ} = \text{왕}$ Lautwert $\emptyset + wa + ng = wan$
Schriftkombination	Schriftform A	Schriftform B	* A : Anlaut, I : Inlaut, A' : Auslaut *Schriftform A : traditionelle Quadrat B : neue Unquadrat

Abb.5.14. Die heutigen Koreanischen Vokal - Konsonantposition einer Silbe

A : Anlaut, I : Inlaut, A' : Auslaut

Schriftform A : traditionelle Quadrat

B : neue Unquadrat

Durch diese sechsfache systematische und logische Kombinationsstruktur (Abb.5.15) ergeben sich vielfaetige Moeglichkeiten, um eine Silbe zu bilden. Es sind genau 11.172. Dies ist zwar eine grosse eine variationsreiche Eigenschaft der Koreanischen Schrift. Sie verursacht jedoch Schwierigkeiten, verschiedene neue Schriftgestaltungen zu entwickeln, weil die Schriftgestaltung nach konkreten Kombinationsregeln kombiniert werden muss.

- **Variationsbreite der Silbenbildung :**

19 Anlautzeichen x 21 Inlautzeichen = 399 Silben ohne Auslautzeichen.

19 Anlautzeichen x 21 Inlautzeichen x 27 Auslautzeichen =
10.773 Silben mit Auslautzeichen.

Gesamtanzahl der Silben : $399 + 10.773 = 11.172$.

5.6. Die heutige Koreanische Textanordnung und das System der Transkription

- **Textanordnung :** Die waagrechte Anordnung ist seit 1947 in Korea ueblich ; die Koreanischen Schriftzeichen und Zeilen sind von links nach rechts fortlaufend angeordnet. Wichtig ist hier die waagrechte Anordnung des Sichtfeldes des menschlichen Augens, das beim Lesen waagrecht geschriebener oder gesetzter Texte etwa um das 1,5 fache groesser ist, als bei senkrechter Anordnung. Heute benutzt man im allgemeinen Erscheinungsbild noch die Waagerechtschreibung.

- **Das System der Transkription :** In der Tabelle (Abb. 5.16) stellt einige gebrauchliche Transliterationssysteme fuer die Koreanische Schrift vor. Die Tabelle ist folgendermassen aufgebaut (vgl. KUH Ki - Seong, Koreanisch : Neue Grammatik der Koreanischen Sprache, S. 228 - 229, Bonn, 1988) :

1. HANGÛL
2. Neues System der Republik Korea:nahezu identisch mit McCune-Reischauer.
3. Transkriptionsordnung der Deutschen Demokratischen Republik (1982).

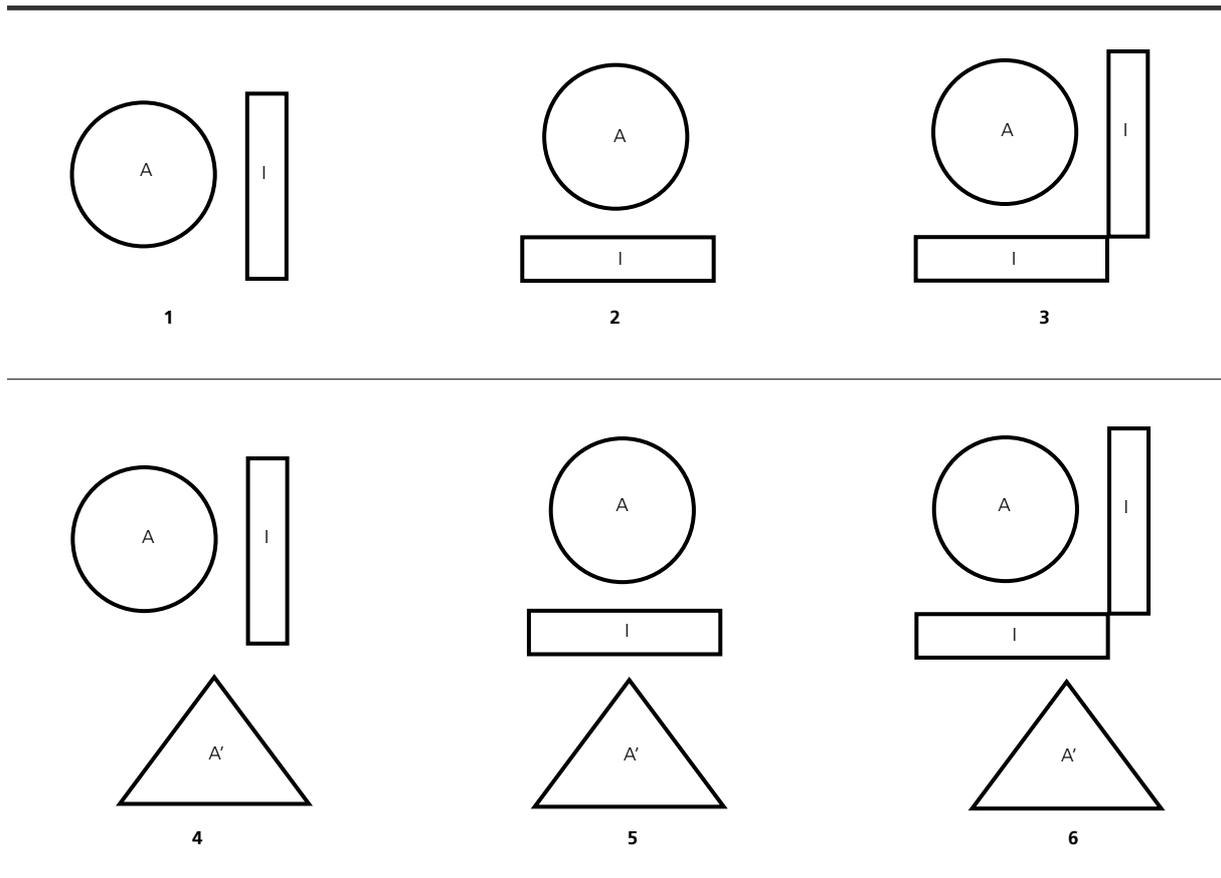


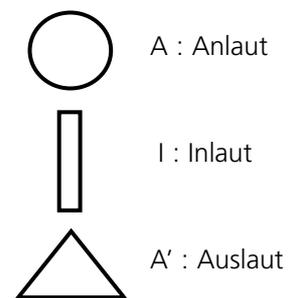
Abb.5.15. Die 6 Sturkturen der Koreanischen Schriftkombination

oben : Drei Kombinationen ohne Auslaut ;

- 1. Die waagrechte - 2. Die senkrechte - 3. Die gemischte Kombination

unten : Drei Kombinationen mit dem Auslaut ;

- 4. Die waagrechte - , 5. Die senkrechte - , 6. Die gemischte Kombination, jeweils mit Auslaut.



Konsonant					Vokal				
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
ㄱ	k, g	k	k	k	ㅏ	a	a	a	a
ㄴ	n	n	n	n	ㅑ	ya	ja	ya	ya
ㄷ	t,d	t	t	t	ㅓ	ö	ò	o	e
ㄹ	r, l	r	r, l	l	ㅕ	yö	jò	yo	ye
ㅁ	m	m	m	m	ㅗ	o	o	o	o
ㅂ	p, b	p	p	p	ㅛ	yo	jo	yo	yo
ㅅ	s, sh	s	s, d	s	ㅜ	u	u	u	wu
ㅇ	-ng	-ng	-ng	-ng	ㅠ	yu	ju	yu	yu
ㅈ	ch, j	tsch	tj	c	ㅡ	ü	y	ü	u
ㅊ	ch'	tschh	tch	ch	ㅣ	i	i	i	i
ㅋ	k'	kh	kh	kh	ㅞ	ae	ä	ä	ay
ㅌ	t'	th	th	th	ㅟ	yae	jä	yä	yay
ㅍ	p'	ph	ph	ph	ㅚ	e	e	e	ey
ㅎ	h	h	h	h	ㅜ이	ye	je	ye	yey
ㄱㅏ	kk	kk	'k, g	kk	ㅜㅏ	wa	wa	oa	wa
ㄱㅑ	tt	tt	't, d	tt	ㅜㅑ	wae	wä	oä	way
ㅃ	pp	pp	'p, b	pp	ㅜㅓ	oe	ö	ö	oy
ㅃㅓ	tch	ttsch	'tj, dj	cc	ㅜㅕ	wo	wò	uo	we
ㅆ	ss	ss	ß, ss	ss	ㅜㅙ	we	we	ue	wey
					ㅜㅗ	wi	wi	ui	wi
					ㅜㅛ	üi	yj	ui	uy

Abb.5.16. Transliterationssysteme fuer die Koreanische Schrift

4. System in „Alphabete und Schriftzeichen des Morgen - und des Abendlandes“. 2. Aufl. Berlin 1969. S. 22 - 24.
5. System der Yale University.

5.7. Zusammenfassung

Im **Hunminjôngûm - Haerye** wird die Koreanische Schriftbildung aus der **richtigen Form der Laute** erlaeutert. 1443 wurden nach den Artikulationswerkzeugen **17 Anlautzeichen** gebildet : fuef Grundzeichen der ersten Stufe, neun weitere Anlautzeichen der zweite Stufe und drei Ausnahmeanlautzeichen. Die **11 Inlautzeichen** von 1443 bestehen aus den drei Grundvokalzeichen (**Trigramm** : Himmel, Erde und Mensch) und acht durch Kombination nach dem YIN - YANG Prinzip gebildeten Vokale.

Heute benutzt man nur noch 24 dieser 28 Koreanischen Buchstaben. **Hangûl**, die Koreanische Schrift besteht aus 14 Basis - Konsonanten und 10 Basis - Vokalen, darueber hinaus gibt es Doppelkonsonanten und - Vokale. Durch 6 verschiedene Kombinationen der Schriftzeichen von An -, In - und Auslaut koennen heute 11.172 Koreanische Silben gebildet und verwendet werden. Nach der senkrechten Textanordnung von 1443 / 1446 mit der Schreibrichtung von oben nach unten und der Zeilenbildung von rechts nach links ist heute die waagrechte Anordnung von oben nach unten ueblich.

Durch die urspruenglichen Gestaltungsprinzipien der Koreanischen Schrift erkennen und verstehen wir deutlich den Unterschied zu der Struktur des Lateinischen Alphabetes : Beides sind Laut - und Buchstabenschriften. Jedoch gibt es in der Koreanischen Schrift ein **Zeichenkombinationssystem**. Dieses ist der Kern der Koreanischen Schriftstruktur. Es verursacht jedoch Probleme und Schwierigkeiten, die Schrift gestalterisch weiter zu entwickeln und zu entfalten. Die Koreanische Schrift besteht aus einzelnen Silbe, die aus einem oder zwei Konsonanten mit einem Vokal grafisch kombiniert werden. Also muessen mehrere Zeichen in einem Quadrat dargestellt werden. Bis jetzt

wurde sie als eine Silbe erfasst und dadurch den Studierenden ausgebildet. Daher erscheint sie als ein komplizierteres System als das Lateinische Alphabet. Dies hemmte das genaue Verstaendnis und die differenzierte Verwendung der Koreanischen Schriftstruktur und - form. Dieses Problem muss in der Ausbildung der Koreanischen Typografie erfasst werden. Wie schon durch die Gestaltungsprinzipien sichtbar geworden ist, laesst sich die **Loesung** fuer ein besseres Verstaendnis der Koreanischen Schrift und Typografie wie folgt formulieren :

- Zunaechst muessen die Formen und Eigenschaften der Konsonanten und Vokale konkret verstanden und begriffen werden. Folglich muss man die einfachen und freien Moeglichkeiten die ihre Formen aufweisen, auch lehren und verwenden.
- Dann muessen die Prinzipien der Kombination der Schriftzeichen begriffen werden. Um die Moeglichkeit der Kombination verschiedener Formen zu entfalten, soll eine einfache und differenzierte Methode logisch und theoretisch fundiert und gelehrt werden.

Diese Lehrinhalte muessen als ein wichtiges **Basiswissen** bei der Ausbildung der Koreanischen Typografie behandelt, verwendet und gelehrt werden. Erst dann laesst sich ohne Hindernisse die Koreanische Schrift und Typografie entwickeln und mit mehr Freude damit experimentieren und arbeiten.

KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

6. Ausbildung in Typografie

- 6.1. Definition der visuellen Kommunikation
 - 6.1.1. Kommunikationstheoretische Grundlagen gestalterischer Prozesse
- 6.2. Modelle zur typografischen Ausbildung
 - 6.2.1. Modell 1 : Bauhaus Weimar / Dessau / Berlin
 - 6.2.2. Modell 2 : Hochschule fuer Gestaltung Ulm
 - 6.2.3. Modell 3 : New Bauhaus Chicago
- 6.3. Computer als Medium
 - 6.3.1. Screen - Design und Typografie in der Visuellen Kommunikation
- 6.4. Ein Ausbildungsmodell fuer die Koreanische Typografie
- 6.5. Zusammenfassung

6. Ausbildung in Typografie

1919 gruendete der Architekt Walter GROPIUS in Weimar das **Bauhaus**. Die Schule des Bauhauses gilt als der Ursprung moderner Gestaltung in Architektur und Design. Sie stellte in den 20er Jahren die „Grundlage fuer die Ausbildung professioneller Gestalter“ dar. (MASER, a,a,O., S. 225, 2001). Auch die 1955 von dem Architekten und Bauhaeusler Max BILL gegrueendete **Hochschule fuer Gestaltung in Ulm** hat die Darstellung der Erziehungsziele und Gestaltungsauffassungen, „die “Wissenschaftlichkeit“, “universelle Ausbildung“ und Bejahung des technischen Fortschritfts als wesentlichen Inhalt.“ (Eva von SECKENDORF, Die Hochschule fuer Gestaltung in Ulm : Gruendung (1949 - 1953) und Aera Max BILL (1953 - 1957), S. 9, 1989). Seit der Schliessung des Bauhauses und der HfG Ulm „kamen bis heute noch weitere Faecher zur Grundlegung der Entwurfsarbeiten im Sinne einer gestalterischen / wissenschaftlichen Taetigkeit hinzu.“ (MASER, a.a.O., S. 226, 2001). Die urspruenglichen Theorien von Bauhaus und Ulm werden auch heute noch in vielen laendern der Welt angewendet, besonders in den **USA**. In diesem Kapitel wird die Ausbildung im Bereich Typografie als Fachgebiet der visuellen Kommunikation sowohl unter historischen, als auch unter aktuellen Aspekten betrachtet. Des weiteren wird schliesslich ein zeitgemaeses Ausbildungsmodell zur Koreanischen Typografie als Ergebnis vorgeschlagen.

6.1. Definition der Visuellen Kommunikation

Der allgemeine Begriff der Visuellen Kommunikation steht fuer alle Formen sichtbarer Mitteilungen. Otl AICHER grenzt dies jedoch ein : „Visuelle Kommunikation bezieht sich auf eine Beziehung. Kommunikation ist der Informationsaustausch zwischen zweien, einem Sender und einem Empfaenger, wobei der Empfaenger wieder in die Rolle des Senders schluepfen kann. Visuelle Kommunikation ist **bildliche Mitteilung** in einem kommunikativen Prozess.... Einmal laesst sich dann bildliche Mitteilung nicht

auf Grafik und Typografie reduzieren, sie umfasst jede Form der bildlichen Mitteilung, etwa auch die Fotografie, das Fernsehen, den Film.“ (Otl AICHER : in Anton STANKOWSKI, Visuelle Kommunikation, S. 8, Berlin, 1994). So kann man unter Visueller Kommunikation „die Veranschaulichung von Aussagen mit bildhaften Mitteln fuer alle Bereiche des Lebens“ verstehen. (hrsg. Kunstgewerbemuseum der Stadt Zuerich, Visuelle Kommunikation, S. 10, 1978)

Die Ulmer Hochschule fuer Gestaltung (HfG, 1953 - 1968) vertrat ein neues gedankliches Konzept der Visuellen Kommunikation. Sie verstand Grafik nicht mehr als angewandte Kunst, sondern als Optimierung der zwischenmenschlichen oder gesellschaftlichen Kommunikation. Durch die HfG wurde das Konzept der Visuellen Kommunikation weit ueber die bisherigen Konzepte hinaus erweitert. Typografie gehoert heute zu den Grundlagen der **Visuellen Kommunikation** bzw. zum **Grafik Design** an den Universitaeten, mit dem Ziel, eine Botschaft optimal zu vermitteln.

6.1.1. Kommunikationstheoretische Grundlagen gestalterischer Prozesse

Zur Definition der **Kommunikation** : Nach der Definition von Siegfried MASER wird Kommunikation wie folgt beschrieben : „Kommunikation heisst **Mitteilung**, heisst **Verstaendigung**, heisst **Gemeinsam - machen** von Information. Kommunikation heisst also Information abgeben durch Kodierung in Zeichen und Nachrichten, heisst Information transportieren, heisst Information aufnehmen und heisst letztlich kontrollieren, inwieweit die vom Perzipienten aufgenommene Information mit der vom Expedienten abgegebenen uebereinstimmt. All das geschieht mit dem Ziel, bestimmte Handlungen und Verhaltensweisen zu bewirken.... Kommunikation bedeutet Prozess, ist also stets historisch zu verstehen. Kommunikation bedeutet ferner **Gemeinsam - machen**, ist also stets gesellschaftlich zu verstehen. Den Menschen verstehen, aus dem Menschen, aus der Gesellschaft etwas machen, heisst demnach Kommunikation praktizieren, heisst Kommunikationsprozesse

beherrschen.“ (MASER, in : Tatjana HOEGY / Horst WEISS (Hg.) : Kommunikation und Information : Texte zur Kommunikations - und Informationstheorie, S. 7, Frankfurt am Main, 1974). Diese Definitionen lassen sich durch folgende Abbildungen 6.1 bis 6.3 schematisieren.

Zu den **Kommunikationsaspekten** : Nach Siegfried MASER bilden die folgenden drei Aspekte die Grundlage fuer alle kommunikativen Prozesse : (vgl. Abb.6.1 Kommunikationsmodell)

- 1. Inhalt** : Thema, Gegenstand, Information.
- 2. Ziele** : Verstaendigung, Zweck, Motive.
- 3. Methode** : Gemeinsame Sprache (Zeichen), Medium.

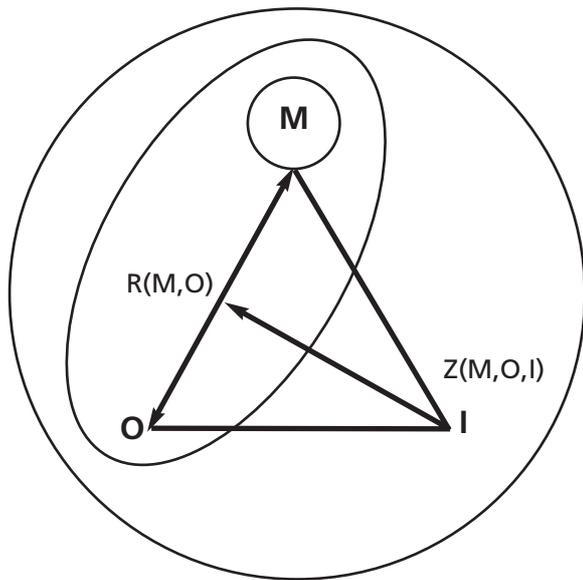
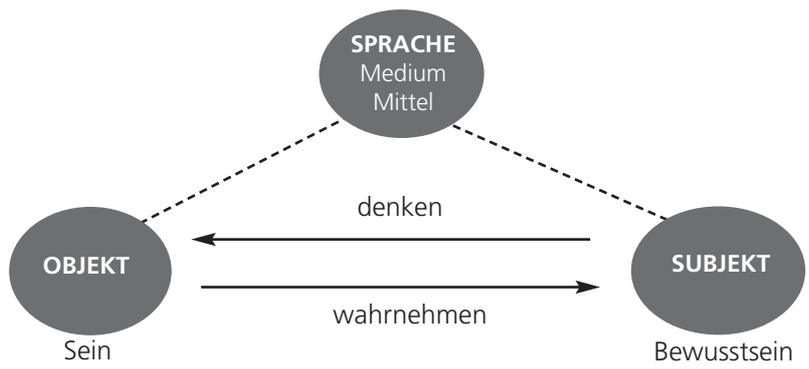
6.2. Modelle zur typografischen Ausbildung

„Das Bauhaus und die Hochschule fuer Gestaltung Ulm sind zu prototypischen Konzepten der Designausbildung und Designpraxis geworden. Der Grundkurs am Bauhaus fand weltweit Beachtung und die Hochschule fuer Gestaltung hat Entscheidendes beigetragen zu dem, was wir heute das klassische internationale Design nennen.“ (Klaus LEHRMANN, Das Erbe von Bauhaus und Ulm, in : Szenen Wechsel German Design, S. 46, 1996). Das Ausbildungssystem des Bauhauses wurde durch das New Bauhaus in Chicago, sowie der HfG Ulm aufgegriffen und weiter fortgefuehrt. Sie alle haben die weltweite Entwicklung von Design und Lehre gepraeagt. Aus diesen Gruenden wird diese Arbeit das Ausbildungsmodell zur Typografie des Bauhauses, der HfG Ulm und des New Bauhauses, Chicago betrachten.

6.2.1. Modell 1 : Bauhaus Weimar / Dessau / Berlin

● Paedagogische Konzeption der Typografie am Bauhaus

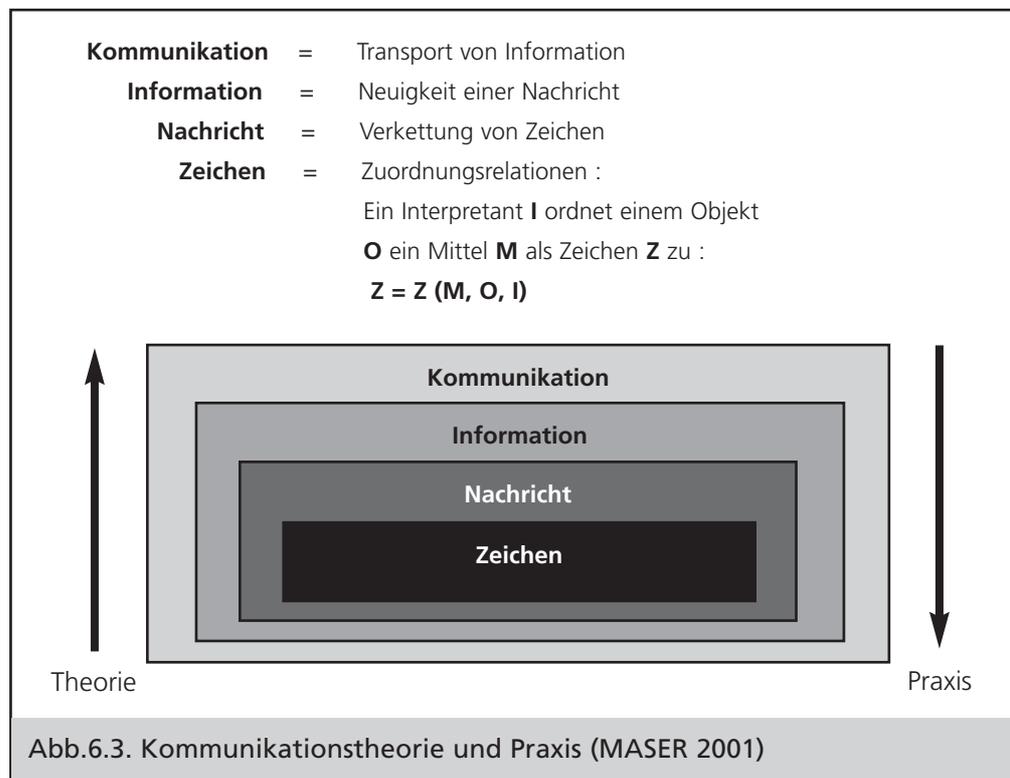
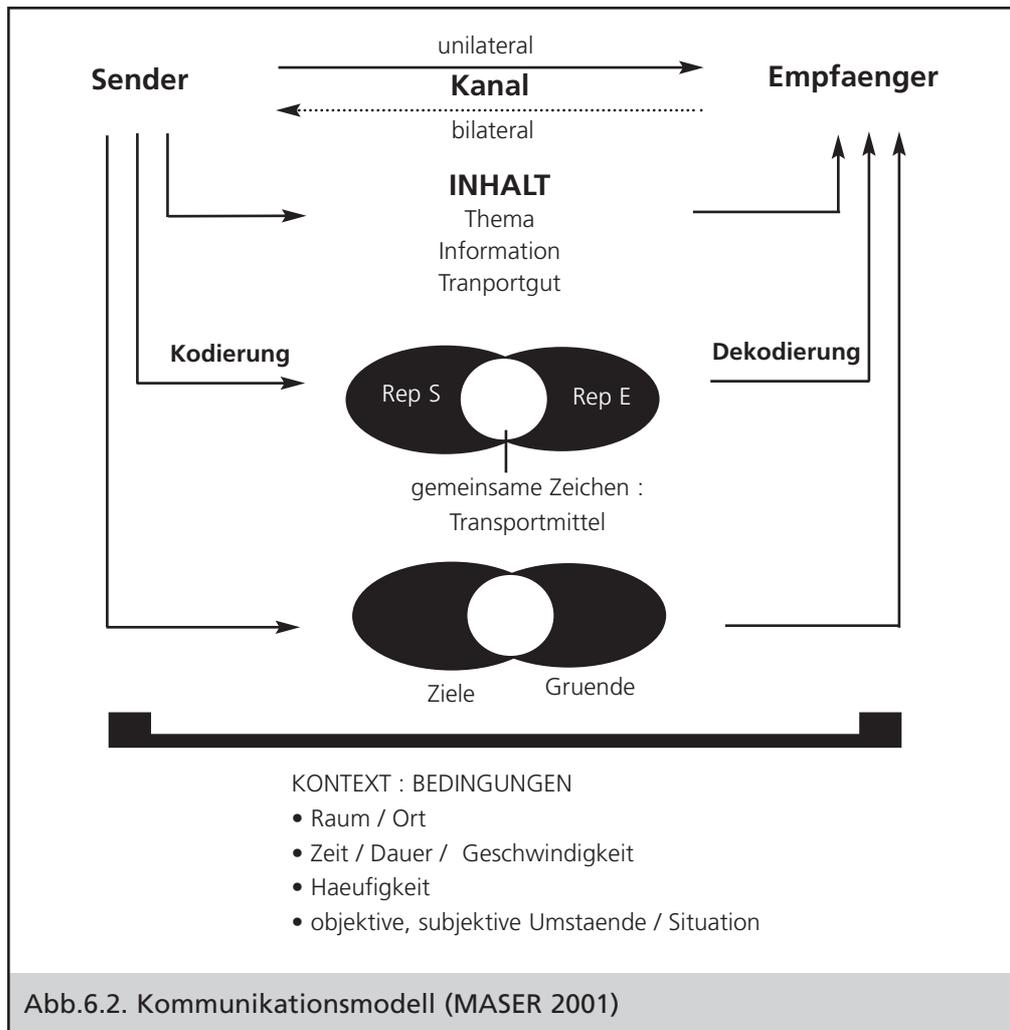
„Der Eigenbedarf an Werbung fuer das Bauhaus scheint einen spannenden Entwicklungsprozess in Gestaltung und Ausbildung in Gang zu setzen, der



$Z = f(M)$: Syntaktik
 $Z = R(M,O)$: Semantik
 $Z = Z(M, O, I)$: Pragmatik

} Semiotik

Abb.6.1. Erkenntnis und Semiotik (MASER 2001)



als Motor fuer die Entstehung des Grafik Design wirkte.“ (BRUENING, a.a.O., S. 8). Das Bauhaus erlebt nach Rainer K. WICK drei Hauptphasen in seiner Entstehung : Die Gruendung in Weimar 1919 - 1923, die Konsolidierung in Dessau 1923 -1928, sowie die Desintegration in Berlin 1928 - 1933. Die Auseinandersetzung mit Typografie findet waehrend der Konsolidierung ihre staerkste Entwicklung. Die Lehre der Typografie wird im folgenden genauer analysiert.

- **Einrichtung der Ausbildung zur Typografie am Bauhaus :**

In der Anfangszeit in Weimar galt die Typografie noch nicht als eigenstaendiges Lehrfach. Erst durch die Ausstellung des Bauhauses im Sommer 1923 konnte sich eine Ausbildung zur Typografie durchsetzen. (vgl. Kap. 4.3.7). László MOHOLY - NAGY hat gleichzeitig die **Neue Typografie** in einem programmatischen Aufsatz in den Bauhausbuechern entworfen.

Seit dem Umzug nach Dessau gehoerte die Typografie zum festen Bestandteil des Unterrichts. In Dessau wurde eine Setzerei und Druckerei eingerichtet. Ab 1925 leitete Herbert BAYER die Druckerei und Reklamewerkstatt. In der Zeit von 1925 bis 1928 waren Typografie, Druck und Reklame in der Bauhauslehre fest eingebunden. Die Lehrenden waren László MOHOLY - NAGY, Herbert BAYER und Joost SCHMIDT (z.B. Schrift : Dessau, Joost SCHMIDT, 1925 - 32, Typografie, Reklame : Dessau, Herbert BAYER 1925 - 28, Joost SCHMIDT, 1928 - 32). Neben dem theoretischen Unterricht von SCHMIDT haben MOHOLY - NAGY und BAYER der werbegestalterischen Arbeit des Bauhauses den bedeutendsten Impuls gegeben.

Die Neue Typografie von MOHOLY - NAGY verlangt **Klarheit, gezielte Ansprache und technische Perfektion**. Dies fuehrte die Typografie zur Loesung von Kommunikationsproblemen frueher nur statischer und dekorativer Typografie. Unter dem Schlagwort **Typofoto** verwendete man Fotografie und Typografie. Die Verwendung der zinkografischen Techniken, der mechanischen Herstellung von fotografischen Reproduktionen in allen Formaten

brachte die Grundlage fuer neue Loesungen in der Werbegestaltung.

Im Bauhaus wurde die Typografie staendig als ein wichtiges Mitteilungselement behandelt. Im Folgenden werden Lehrgebiete, Lehrplan, Abteilungen, Lehrinhalt und Studienplan zur Typografie am Bauhaus zusammenfassend und dargestellt :

- 1919 : die zeichnerische und malerische Ausbildung erstreckt sich auf... Schriftzeichnen (vgl. Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar).
- 1921, Januar : Lehre im Handwerk fuer... Kunstdrucker (Radierer, Holzschneider, Lithografen). Im Februar : Lehrplan fuer die handwerkliche Ausbildung im Kunstdruck : Flachdruck (Lithografie), Tiefdruck (Radierung und Stich) und Hochdruck (Holzschnitt, Linoleumschnitt, Zinkaetzung). (vgl. Abb. 6.4).
- 1922, Juli : Die Druckerei ist im wesentlichen Produktivwerkstatt und fuehrt Auftraege fuer den Kunsthanddruck jeder Art auch in ganzen Auflagen aus. (Satzungen Staatliches Bauhaus in Weimar, Anhang 3, Verlag, Buehne : Bauhausverlag).
- 1923, Mai / Juni : Unter Leitung von MOHOLY - NAGY wird Typografie als Werbeargument in dem Prospekt fuer die Bauhausbuecher verwendet. Im Juli / August : Bauhausbuch. Druckerei : Die Werkstatt. MOHOLY - NAGY : Die neue Typografie. Im August : Programm der Ausstellung und der Bauhauswoche.
- 1924 : "Zeitgemaesse Typografie. Ziele, Praxis, Kritik" von MOHOLY - NAGY wurde 1925 in der GUTENBERG - Festschrift und 1926 im Bauhaus - Sonderheft der Zeitschrift Offset veroeffentlicht.
- 1925 : Typofoto wurde behandelt in "Malerei, Fotografie, Film" von

LEHRPLAN

DER LEHRWERKSTÄTTEN DES STAATLICHEN
BAUHAUSES ZU WEIMAR

(EHEMALIGE GROSSHERZOGLICH SÄCHSISCHE
HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNST UND
EHEMALIGE GROSSHERZOGLICH SÄCHSISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN VEREINIGUNG)

Lehrende Meister am Staatlichen Bauhause zu Weimar

A: für die Formlehre:

Meister WALTER GROPIUS
„ LYONEL FEININGER
„ JOHANNES ITTEN
„ PAUL KLEE
„ GERHARD MARCKS
„ GEORG MUCHE
„ OSKAR SCHLEMMER
„ ADOLPH MEYER (außerordentlich)

B: für die Handwerkslehre:

Meister	JOSEF HARTWIG	Steinbildhauerei	(I)
„	HANS KÄMPFE	Holzbildhauerei	(II)
„	JOSEF ZACHMANN	Tischlerei	(III)
„	MAX KREHAN	Töpferei	(IV)
„		Gold-Silber-Kupferschmiede	(V)
„		Wandmalerei	(VI)
„		Glasmalerei	(VII)
„	HELENE BÖRNER	Weberei	(VIII)
„	CARL ZAUBITZER	Kunstdruckerei	(IX)
„	OTTO DORFNER	Buchbinderei	(X)

Abb.6.4.

Lehrplan der Lehrwerkstätten des Staatlichen Bauhauses zu Weimar.
Siehe Werkstatt IX.

MOHOLY - NAGY. Buchdruckerei als Werkstaetten in Dessau (Typografie, Reklame, Kunstdruck). **Buch - und Kunstdruck** als Werklehre im Lehrplan. (vgl. Abb.6.5)

- 1925 / 26 Arbeitsplan fuer die Abteilung der Druckerei, Leitung von Herbert BAYER... in der Lehrwerkstatt werden die Studierenden in das Wesen der grafischen Reproduktion eingefuehrt und geniessen eine gruendliche fachliche Ausbildung in Theorie und Praxis. Z.B. in der Setzerei, in der Buchdruckerei (an Hand - und Kraftpressen), in der Lithografie, in der Steindruckerei (vgl, Abb.6.6 und 6.7).

Anzeigen in der Zeitschrift Offset 7 / 1926 von der Druckerei und Reklame - Abteilung wie folgt : „Es ist an der Zeit, auf die besondere Leistungsfahigkeit unserer Abteilung fuer Druckerei und Reklame hinzuweisen. Ausgehend von elementarer Gestaltung, uebernimmt sie die Herstellung von Entwuerfen jeder Art, Ausarbeitung von Werbeplaenen und Druckausfuehrungen : Geschaeftpapier, Normvordruck, Prospekt, Plakat, Katalog, Gelegenheitsdruck. Die Werbekraft der Erzeugnisse beruht auf psychologischer Wirkung der kuenstlerischen Form.“ (vgl. Abb.6.8).

- 1926 Oktober : Reklame („druckerei, reklamewerkstatt, zeitweise wandmalereiwerkstatt“) als ein Lehrgang im Bauhaus Dessau (vgl. Abb.6.9).
Lehrinhalte der Reklame nach dem Semesterplan siehe Abb.6.10.

Im ersten Semester war die Schrift fuer alle Lehrgaenge ein allgemeines Fach mit ca. 2 von 24 - 26 Wochenstunden Unterricht im Rahmen der Vermittlung der Grundbegriffe der Gestaltung. Dann war im zweiten Semester die Schrift mit ca. 2 von ca. 38 Wochenstunden noch einmal allgemeines Sonderfach fuer alle Lehrgaenge im Rahmen der Einfuehrung in die Spezialausbildung. Danach folgte im dritten Semester : Einfuehrung in das Werbewesen, Untersuchung der Werbemittel, praktische Uebungen. Im vierten Semester wurde dies fortgesetzt und ergaenzt durch Einzelvorlesungen ueber Fachge-



das bauhaus in dessau

lehrplan

auskunft erteilt die geschäftsstelle des bauhauses: dessau mauerstr. 36



zweck:

1. durchbildung bildnerisch begabter menschen in handwerklicher, technischer und formaler beziehung mit dem ziel gemeinsamer arbeit **am bau**.
2. praktische versuchsarbeit für hausbau und hauseinrichtung. entwicklung von standardmodellen für industrie und handwerk.

lehrgebiete:

1. werklehre für

- a. holz (tischlerei)
- b. metall (silber- und kupferschmiede)
- c. farbe (wandmalerei)
- d. gewebe (weberei, färberei)
- e. buch- und kunstdruck

ergänzende lehrgebiete:

material- und werkzeugkunde
grundbegriffe von buchführung,
preisberechnung, vertragsabschlüssen

2. formlehre: (praktisch und theoretisch)

a. anschauung

werkstoffkunde
naturstudium

b. darstellung

projektionslehre
konstruktionslehre
werkzeichnen und modellbau für alle räumlichen gebilde
entwerfen

c. gestaltung

raumlehre
farblehre

ergänzende lehrgebiete:

vorträge aus gebieten der kunst und wissenschaft

lehrfolge:

1. grundlehre:

dauer: 2 halbjahre. elementarer formunterricht in verbindung mit praktischen übungen in der besonderen werkstatt für die grundlehre. im zweiten halbjahr probeweise aufnahme in eine lehrwerkstatt.
ergebnis: endgültige aufnahme.

Abb.6.5. Lehrplan in Dessau, November 1925.

Siehe Werklehre 1.c.

Das Bauhaus in Dessau führt in folgenden Abteilungen nach eigenen Entwürfen Modellarbeiten aus:

Tischlerei

Einzelmöbel und ganze Zimmereinrichtungen

Metallwerkstatt

Hausgeräte aus Metall (Beleuchtungskörper, Teegeräte, Tafelgeschirr usw.)

Weberei

Möbel- und Vorhangstoffe
Decken, Kissen, Teppiche
textile Ausstattung von Innenräumen

Wandmalerei

farbige Ausgestaltung von Räumen und Gebäuden
Reklame- und Plakatenwürfe

Druckerei

Satz und Druck von Drucksachen aller Art
Herstellung von Matern

LIEFER-BEDINGUNGEN

1

Preise ● verstehen sich ab Dessau ohne Verpackung

2

Zahlung ● soweit nicht anderes vereinbart wird, ein Drittel Anzahlung, Restbetrag nach Erhalt der Ware

3

Versand ● erfolgt nur auf Kosten und Gefahr des Empfängers

4

Versicherung ● erfolgt nur auf besonderen Wunsch des Bestellers

5

Gerichtsstand ● für alle Streitigkeiten ist Dessau

VERVIELFÄLTIGUNG UND VERTRIEB
nach diesen Mustern durch die
BAUHAUS GmbH

arbeitsplan

der druckerei

das bauhaus in dessau

druckerei.

leitung: herbert bayer

a. **lehrwerkstatt:** in der druckerei des bauhauses werden schöpferisch befähigte menschen ausgebildet.

die aufnahme in die lehrwerkstatt der druckerei erfolgt probeweise nach erfolgreicher halbjähriger teilnahme an der grundlehre des bauhauses, die für alle in das bauhaus eintretenden studierenden obligatorisch ist. die probzeit in der werkstatt dauert ein halbes jahr. nach endgültiger aufnahme verpflichtet sich der studierende mindestens zwei jahre lang an der werkstattlehre teilzunehmen.

in der lehrwerkstatt werden die studierenden in das wesen der graphischen reproduktion eingeführt und genießen eine gründliche fachliche ausbildung in theorie und praxis:

1. in der setzerei
2. in der buchdruckerei (an hand- und kraftpressen)
3. in der lithographie
4. in der steindruckerei

für die schöpferische weiterentwicklung der studierenden sorgen:

1. der werkstatteleiter, der die aufgaben stellt und sie mit den einzelnen eingehend bespricht, unter weitgehender berücksichtigung der forderungen der zeit und des individuellen entwicklungsstadiums.
2. die im bauhaus eingerichteten kurse, die angehörigen der lehrwerkstatt sind verpflichtet, an den allgemeinen obligatorischen kursen des bauhauses teilzunehmen. (werkzeihen, mechanik u. a.)

eine prüfung entweder

in setzerei und buchdruckerei
oder in lithographie und steindruckerei

abgelegt werden.

nach erfolgreicher prüfung kann die aufnahme in die versuchs- und ausführungswerkstatt oder in die baulehre erfolgen.

b. **versuchs- und ausführungswerkstatt:** die formale und technische ausbildung wird in erweiterter form in allen anderen graphischen fächern fortgeführt.

die angehörigen der versuchs- und ausführungswerkstatt sind durch das erworbene handwerkliche können befähigt, ihre schöpferischen und experimentellen absichten in gesteigertem maße zu verwirklichen. sie verfertigen muster zur handwerklichen und industriellen produktion. sie nehmen an den praktischen arbeiten der werkstatt und an den für sie obligatorischen kursen des bauhauses teil.

buchdrucker, setzer oder graphiker, die außerhalb des bauhauses schon eine handwerkliche lehre durchgemacht haben, können nach erfolgreichem besuch der grundlehre sofort in die versuchs- und ausführungswerkstatt aufgenommen werden.

die angehörigen der versuchs- und ausführungswerkstatt erhalten nach mindesten einjähriger erfolgreicher tätigkeit in dieser werkstatt ein **amtliches zeugnis des bauhauses** als nachweis, daß sie befähigt sind auf dem gebiete der graphischen reproduktion eine tätigkeit von einfluß auszuüben, die den heutigen künstlerischen und technischen forderungen entspricht.

von diesem zeitpunkt an kann entweder die arbeit in der versuchs- und modellwerkstatt fortgeführt werden oder bei eignung und neigung die ausschließliche übernahme des studierenden in die **baulehre** erfolgen unter der voraussetzung, daß er schon während der lehrzeit an allen vorbereitenden fächern (werkzeichnen, statik, konstruktionslehre u. a.) regelmäßig teilnahm. (s. arbeitsplan der baulehre).

das bauhaus besitzt das eigentumsrecht auf sämtliche in der werkstatt hergestellte arbeiten.

von der endgültigen aufnahme in die lehrwerkstatt ab werden die arbeitsleistungen der studierenden nach erfolgter verwertung entsprechend entlohnt.

angegliedert ist eine **reklame-abteilung**, in der angehörige der wandmalerei und der druckerei nach mindestens zweijähriger tätigkeit in ihrer lehrwerkstatt aufnahme finden. während der probzeit (dauer: ein halbes jahr) erfolgt dort spezielle ausbildung in schriftzeichen und reklamegestaltung. nach erfolgreicher teilnahme an dieser ausbildung kann endgültige aufnahme in die reklameabteilung erfolgen. die studierenden nehmen sodann an den praktischen aufgaben der abteilung teil; ihre arbeitsleistung an diesen aufgaben wird nach erfolgter verwertung

entsprechend entlohnt. sind sie zu selbständiger arbeit gelangt, woüber schriftliches zeugnis des instituts erteilt wird, tragen die von ihnen verfertigten reklamearbeiten neben dem zusatz „bauhaus“ ihren namen bzw. ihre signatur, jedoch besitzt das bauhaus eigentumsrecht auf sämtliche in der abteilung hergestellten arbeiten. an die selbständigen mitglieder der werkstatt wird nach erfolgter verwertung der arbeiten eine entsprechende entwurfsgebühr nach vorher festgesetzter vereinbarung gezahlt. die verteilung der arbeiten erfolgt durch den abteilungsleiter, gegebenenfalls im einvernehmen mit dem leiter der wandmalerei.

die leitung des bauhauses

BAUHAUS DESSAU DRUCKEREI U. REKLAME-ABTEILUNG

ES IST AN DER ZEIT, AUF DIE
 BESONDERE LEISTUNGSFÄHIG-
 KEIT UNSERER ABTEILUNG FÜR
 DRUCKEREI UND REKLAME
 HINZUWEISEN.
 AUSGEHEND VON ELEMENTARER
 GESTALTUNG, ÜBERNIMMT SIE
 DIE HERSTELLUNG VON
 ENTWÜRFEN JEDER ART,
 AUSARBEITUNG VON
 WERBEPLÄNEN UND
 DRUCKAUSFÜHRUNGEN:
 GESCHÄFTSPAPIER, NORM-
 VORDRUCK, PROSPEKT, PLAKAT,
 KATALOG, GELEGENHEITSDRUCK.
 DIE WERBEKRAFT DER
 ERZEUGNISSE BERUHT AUF
 PSYCHOLOGISCHER WIRKUNG
 DER KÜNSTLERISCHEN FORM.

2. Lehrplan

die Ausbildung der bauhausstudierenden erfolgt in theo-
 retischen und praktischen Lehrkursen und in den
 werkstätten des bauhauses.

sie gliedert sich nach den verschiedenen studienabsichten
 in folgende lehrgänge:

1. architektur

- a. gestaltung von b a u t e n : entwurf, technik
- b. gestaltung von i n n e n r i c h t u n g :
 wohnräumen, hausgerät
 (tischlerei, metallwerkstatt, wandmalerei, weberei)

2. reklame

(druckerei, reklamewerkstatt, zeitweise wandmalereiwerkstatt)

3. bühne

(bühnenwerkstatt, plastische werkstatt)

4. freie malerische und plastische gestaltung

(korrekturraum, gegebenenfalls wandmalereiwerkstatt,
 plastische werkstatt)

für alle lehrgänge ist die g r u n d l e g e n d e e i n -
 f ü h r u n g in die bauhaus-lehre und -arbeit während
 des ersten und zweiten semesters obligatorisch. darum
 erfolgt a u f n a h m e in das bauhaus grundsätzlich
 nur in d a s e r s t e s e m e s t e r.

a u f g e n o m m e n wird jeder, dessen begabung als
 ausreichend erachtet wird und der das 17. lebensjahr
 überschritten hat. a n m e l d u n g muß s c h r i f t -
 l i c h mit folgenden anlagen erfolgen:

1. selbständige zeichnerische oder handwerkliche arbeiten
2. lebenslauf (vorbildung, staatszugehörigkeit, persönliche
 verhältnisse und unterhaltsmittel), bei minderjährigen
 durch eltern oder vormund
3. polizeiliches leumundzeugnis
4. ärztliches gesundheitszeugnis
5. lichtbild
6. gegebenenfalls zeugnisse über vorangegangene hand-
 werkliche oder theoretische ausbildung (gesellenbrief,
 abgangszeugnisse)

5

Abb. 6.8. 1926 Anzeigenseite im Bauhaus-Heft der Zeitschrift Offset, Buch
 und Werbekunst 1926 von Herbert Bayer.

Abb. 6.9. Lehrplan 1926.

semesterplan

	1. semester	2. semester	3. semester	4. semester	5. semester u. folg.
1	architektur a. bau b. inneneinrichtung	vermittlung der grundbegriffe der gestaltung allgemeine einföhrung: a) abstrakte formelemente ca. 2 std. analytisches zeichnen b) werklehre, materialübungen ca. 12 std. allgemeine fächer: a) darstellende geometrie ca. 4 std. b) schrift ca. 2 std. c) physik oder chemie ca. 2 std. d) gymnastik oder tanz (fakultativ) ca. 2-4 std.	spezialausbildung prakt. arbeit in einer werkst. 18 std. baukonstr. 4 " statik 4 " entwurf 4 " veranschlag. 2 " baustofflehre 2 "	entwurfstatiker mit anschließender baupraxis bauschiffbau über baustofflehre bau stahlwerklehre installation veranschlag. ausreibung normenlehre sonderkurse über stahlbau verkehr wirtschaftliche betriebführung	wie im 4. semester
2	reklame	einföhrung in die specialausbildung praktische arbeit in einer bauhauswerkstatt ca. 18 std. vorträge und übungen: a) primäre gestaltung der fläche ca. 2 std. b) volumen raumkonstruktion ca. 2 std. allgemeine fächer: a) darstellende geometrie ca. 2 std. b) fachzeichnen ca. 2 std. c) schrift ca. 2 std. d) physik oder chemie ca. 2 std.	b. inneneinrichtung praktische arbeit in einer werkstatt, mit entwerfen, detailieren, kalkulieren 36 std. fachzeichnen 2 "	praktische arbeit wie im 3. semester 18 std. gestaltungslehre fachzeichnen fachwissen	wie 4. semester selbständige laboratoriumsarbeit in der werkstatt 36 std.
3	bühne		einföhrung in das werbewesen untersuchung der werbemittele praktische übungen	wie im 3. semester und einzelvorlesungen über fachgebiete	selbständige mitarbeit an praktischen werbeaufgaben
4	seminar für freie plastische und materische gestaltung		werkstattarbeit gymnastisch-ländrische, musikalische, sprachliche übungen	werkstattarbeit choreographie dramaturgie bühnenwissenschaft	werkstattarbeit, selbständige mitarbeit an bühnenaufgaben und auföhrungen

Abb. 6.10. Lehrinhalte der Reklame - Abteilung (Nr.2) nach dem Semesterplan 1926.

biete. Schliesslich wurde im fünften Semester selbständige Mitarbeit an praktischen Werbeaufgaben geübt.

- 1929 : Die Druckerei und Werbewerkstatt bietet die Uebernahme von Druckaufträgen (Buchdruck), Drucksachen in moderner Typografie, Beratung in neuer Werbegestaltung, Entwurf und Ausführung von Werbedrucksachen, Katalogen, Firmen - und Warenzeichen, Flugblättern, Inseraten, Plakaten usw., Schaufenster und Ausstellungen usw. an. (In Eigenwerbung auf den Rückseiten der Zeitschrift, Heft 2 / 3 und 4, 1929. In : FLEISCHMANN, a.a.O., S. 190, 197).

Ein Kurs in Typografie (Leiter Joost SCHMIDT in der Werbe - Werkstatt, Druckerei und Fotoabteilung). Vgl. in Bauhaus Prospekt Abb.6.11.

- 1930 : Reklame als ein Lehrgebiet im Bauhaus Dessau. Satzung : Zweck des Bauhauses ist die handwerkliche, technische und künstlerische Ausbildung der Studierenden...
- 1932 : Schriftzeichnen ist ein Fach in der gemeinsamen 1. Stufe fuer alle Fachgebiete im 1. Semester. In der 2. Stufe (2. und 3. Semester) gibt es im Fachgebiet Reklame praktische Versuchsarbeit : Typografie, Druck - und Reproduktionsverfahren,... In der 3. Stufe (4.- 7. Semester) dreht sich fast alles um Werbung : theoretische Ausbildung in der Werbelehre, freies und experimentelles Arbeiten auf dem Gebiet des Werbewesens, Werbedrucksachen, Ausstellungsstände usw. (Bauhaus Berlin. Studienplan. Vgl. Abb.6.12).

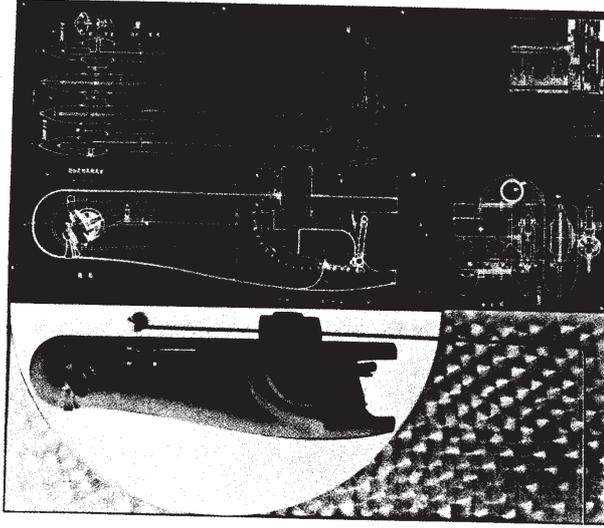
Von der **Kunsdruckerei** in Weimar zur **Werbewerkstatt** in Dessau wurde die Typografie auf verschiedenen Drucksachen des Bauhauses angewendet und entwickelt. Also : Typografie, Druck und Reklame waren ein Teil der wichtigen Bauhauslehre. Die Bauhaus - Typografie wurde zum Symbol einer ueberzeugenden und fortschrittlichen Schule in der Welt.

studien- und arbeitsplan der werbe-werkstatt, druckerei und fotoabteilung

abteilung: studium		abteilung: produktion (im ausbau begriffen)	
werbegestaltung		werbung	
die werbe-sache	elementar-optisch (allgemein)	vorlesungen und seminarkurse über: gesellschaft, wirtschaft und werbung wirmännische werbe- organisation psychologie und psycholo- gie der werbung werbe-sprache	
technisch	typografische gestaltung, schrift (gezeichnet und gezeichnet schabloniert)	typografie und werbe- drucksache	
praktische typografie orientierung über druck- und reproduktions- verfahren	farbe und gestalt, farblehre, farb-gestalt- constellationen (werbe-wirksamkeitsstudien), werbe wirksame darstellung von mensch und gegenstand durch malerei, zeichnung, foto, modzeichnen, problematik: sprache-laut-schrift	schrift und bild in werbe- praktischer anordnung	
technik des zeichnens und malens	theorie lichtdurchlässiger schichten, orthochromie, unterschieden von fotografischen materialien und malerei auswahlstudien für die anpassung des foto- grafischen materials an das objekt, beleuchtungsstudie, materiestudie hell-dunkel und linearer charakter in verbindung mit materiewiedergabe, in einfachen und kombinierten objekten	werbe-foto	
klassen: werbegrafik	raumliche und gestaltliche elemente der plastik, räumliche-plastische-kinetische mittel der werbung	starre und bewegliche schau-fenster lichtwerbung	
klassen: foto	modellieren und gipsbearbeitung	freie fotografie	
sonder-klassen: plastik		freie plastik	

eintritt in die werbe-werkstatt: nach absolvierung des vorkurses
eintritt in die sonderklasse „plastik“: nach absolvierung des vorkurses
1 praktisches semester in den innenbau-werkstätten

der des studiums: leitung: joost schmidt
semester: 1
fotoabt.: w. peterhans



joost schmidt: demonstrierende bild für junkers-galator

Foto: Elbe

Abb. 6.11. studien- und arbeitsplan der typografie in der werbewerkstatt, druckerei und fotoabteilung 1929.

das bauhaus, gegründet in weimar als staatliche hochschule, weitergeführt in dessau als hochschule für gestaltung, ist ein freies lehr- und forschungs-
institut.
leitung: professor ludwig mies van der rohe.

der lehrgang

des bauhauses vollzieht sich in 3 ausbildungsstufen und dauert 7 semester.

ersten stufe

in der
sollen die nach vorbereitung und veranlagung verschiedenartigen studierenden
zu einer einheitlichen haltung gebracht werden.

zweite stufe

mit der aufnahme in die
entscheiden sich die studierenden für die einzelnen fachgebiete:

1. bau und ausbau
2. reklame
3. foto
4. weberei
5. bildende kunst.

in dieser stufe werden die praktischen, technischen und wissenschaftlichen
kenntnisse für die arbeit in den einzelnen sachgebieten vermittelt. um den
sinn für die gestaltende arbeit, für das handwerk und für wertliche qualität
zu entwickeln, wird der theoretische unterricht durch praktische versuchs-
arbeit ergänzt.

dritten stufe

auf der grundlage technischen wissens und fachlichen könnens beginnt in der
die freie entwurfsarbeit.

über die fachausbildung hinaus wird durch vorträge und gaskurse eine
vertiefung in die probleme unserer zeit herbeigeführt.

der lehrkörper

l. mies van der rohe j. albers f. engemann
i. hilberseimer w. kandinsky w. pierchans
illy reich a. rudelt h. scheyer

aufnahmebedingungen

aufnahme findet im april und im oktober statt.
als ordentlicher studierender kann jeder in das bauhaus aufgenommen
werden, dessen begabung und vorbereitung als ausreichend erachtet wird und
der das 18. lebensjahr überschritten hat. eine besondere vorbereitung (abitur
oder dergl.) wird nicht gefordert. möglichst soll praktische arbeit voraus-
gegangen sein. bei fortgeschrittener fachlicher vorbereitung kann ausnahms-
weise aufnahme in ein höheres semester erfolgen, unter der voraussetzung,
daß unerläßliche fächer der unteren semester nachgeholt werden.

über die anfrage zur aufnahme in das bauhaus entscheidet die leitung. die
aufnahme gilt nach schriftlicher bestätigung und nach zahlung sämtlicher
gebühren als vollzogen.
studierende, die sich nicht zum vorgeschriebenen studienweg verpflichten,
können nach maßgabe der platzverhältnisse als hospitanten aufgenommen
werden.

anmeldung

der antrag zur aufnahme muß auf beigefügtem anmelde-schein erfolgen.
dem antrag sind folgende anlagen beizufügen:

1. lebenslauf (vorbildung, staatsangehörigkeit, persönliche verhältnisse)
 2. nachweis der unterhaltsmittel
 3. polizeiliches leumundzeugnis
 4. ärztliches gesundheitszeugnis
 5. lichtbild
 6. etwaige zeugnisse über handwerkliche oder theoretische ausbildung
 7. selbständige zeichnerische oder handwerkliche arbeiten.
- von ausländern sind die unterlagen in konsularisch beglaubigter deutscher
übersetzung vorzulegen.

schulgeld

an gebühren werden erhoben:
von inländern, auslandsdeutschen und deutschstämmigen
1. einmalige aufnahmegebühr rm. 20.—
2. lehrgebühren:
a. für vollstudierende
sommer-semester rm. 100.— winter-semester rm. 200.—
b. hospitanten
10.— rm. pro semester-wochenstunde.
3. beiträg für unfallversicherung pro semester rm. 5.—.
ausländer zahlen das doppelte der aufnahme- und lehr-gebühren.
die semestergebühren sind pünktlich zu beginn jeden semesters an das
sekretariat zu zahlen. erst nach zahlung wird der studierenden-ausweis aus-
gehändigt und die berechtigung zum besuch des unterrichts erworben.
rückerstattung eingezahlter semestergebühren findet nicht statt.
begabte aber unbemittelte studierende können nur im rahmen der mittel ganz
oder teilweise von den lehrgebühren befreit werden.

das studium

die semester beginnen und schließen pünktlich.
das sommersemester läuft von april bis juli, das wintersemester von oktober
bis april. die sommerferien sollen möglichst zu praktischer arbeit (auf bau-
plätzen usw.) benutzt werden. nach bedarf finden während der sommer-
ferien ferienkurse statt.
unterrichtsstunden: 9—13, 14—17 h, sonnabend freie arbeit.
der unterricht ist obligatorisch. die studierenden sind zu regelmäßigen
unterrichtsbesuch verpflichtet.
die anmeldung zu einem wahlfach verpflichtet zu ununterbrochener teilnahme
für die dauer des kurses. befreiung von bestimmtem unterricht oder zu-

6.2.2. Modell 2 : Hochschule fuer Gestaltung Ulm

Die Hochschule fuer Gestaltung Ulm galt als ein internationales Zentrum zur Lehre, Entwicklung und Forschung im Bereich der Gestaltung industrieller Erzeugnisse. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die Hochschule als ein Modell fuer eine Lebensform gegruendet, um eine neue und bessere Gesellschaft zu ermoeeglichen. Inge AICHER - SCHOLL, Otl AICHER, Max BILL und Walter ZEISCHEGG gruendeten die HfG 1953 als eine private Hochschule fuer publizistische und gestalterische Faecher. 1955 wurde sie schliesslich offiziell eroeffnet und sie existierte bis 1968. Im Gedenken an die Geschwister Sophie SCHOLL und Hans SCHOLL, die am 22. Februar 1943 als Mitglieder der Widerstandsgruppe "Weisse Rose" wegen "Vorbereitung zum Hochverrat und Feindbeguenstigung" von den Nazis hingerichtet wurden, sollte urspruenglich die HfG "Geschwister SCHOLL Schule" heissen.

Das Studium dauerte 4 Jahre : Eine einjaehrige Grundlehre mit anschliessender dreijaehriger Ausbildung in einer der Abteilungen der HfG. (Diplom-Abschluss). Der Unterricht bestand aus : praktischer Entwurfstaetigkeit, Vorlesungen und Seminaren, die die wissenschaftlichen Kenntnisse und Methoden der Gestaltungsarbeit vermitteln. Ein Teil der Vorlesungen wurde fuer die Studenten aller Abteilungen gemeinsam gehalten, andere waren abteilungsspezifisch ausgerichtet.

Paedagogisches Konzept zur Rolle der Typografie in der Visuellen Kommunikation

Die HfG war infolgende Abteilungen gegliedert : Produktgestaltung (anfangs unter dem Namen Produktform), **Visuelle Kommunikation** (anfangs unter dem Namen Visuelle Gestaltung), Bauen und Information. Angegliedert war das Institut fuer Filmgestaltung. Die wichtigsten Abteilungen waren die der Produktgestaltung und der Visuellen Kommunikation. „Die Abteilung Visuelle Kommunikation war sehr viel einflussreicher. Hier wurden vor allem

Informationssysteme erstellt und theoretische Grundlagen dafür erforscht.“
(René Michael SPITZ, Die politische Geschichte der Hochschule für
Gestaltung Ulm (1953 - 1968) : Ein Beispiel für Bildungs - und Kulturpolitik
in der Bundesrepublik Deutschland, S. 6 - 7, Dissertation, Köln, 1997).

Die Studenten sind zunächst in der Grundlehre wie folgt ausgebildet
worden : „den Widerspruch zwischen reinem Wissen und gewohnheitsmäßi-
gem Tun zu überwinden. aufgrund praktischer Übungen und damit verbun-
denen systematischen Untersuchungen werden die theoretischen Grundlagen
für neue Gestaltungsmethoden entwickelt.“ (Tomás MALDONADO 1955, in :
Herbert LINDINGER : Hochschule für Gestaltung Ulm, S. 41, 1987).

Die Inhalte der Arbeitsbereiche in der Grundlehre waren : Verwendung der
Begriffe aus den Naturwissenschaften. (Prospekt der HfG und des Institutes
für Produktform, Ulm 1956, SUE 300 (I,1), in : SECKENDORF, a.a.O., S. 50) :

- “1. visuelle Einführung. Training und Experiment auf dem Gebiet der
visuellen Wahrnehmungsphänomene (Farbe, Raum, Gestalt).
2. Darstellungsmittel. Übungen und Analyse der elementaren Darstellungs-
methoden (Foto, Schrift, freies und technisches Zeichnen).
3. Werkarbeit. Praktische Einführung in die manuellen Techniken
(Holz, Metall, Gips) und Analyse der Gestaltungsmittel.
4. Kulturelle Integration. Vorlesungen und Seminare über Zeitgeschichte,
Gegenwartskunst, Philosophie, Kulturelle Anthropologie, Morphologie,
Psychologie, Soziologie, Ökonomie und Politische Wissenschaften.“

Der anfängliche Einfluss des Bauhauses auf die Grundlehre der HfG hat
sich ab 1955 immer stärker von den exakt mathematisch - geometrischen
Grundlagen zu einer allgemeinen visuellen Methodik weiterentwickelt.
Methodisch-abstrakte Problemstellungen traten in den Vordergrund, so dass
1962 schließlich eine Umwandlung der allgemeinen in eine abteilungsspezi-
fische Grundlehre vollzogen worden ist : Alle Studienanfänger wurden sofort

in eine der vier Abteilungen zugeteilt.

Typografie und die Abteilung der Visuellen Kommunikation

Die Abteilung Visuelle Kommunikation wurde „von 1954 bis 1962 von Friedrich VORDEMBERGE - GILDEWART geleitet. Otl AICHER war Dozent fuer typografische, chemiegrafische und drucktechnische Belange.“ (SECKENDORF, a.a.O., S. 113). Der Lehrplan der HfG wurde 1950 wie folgt formuliert : „Das Ziel der Ausbildung in der Abteilung Visuelle Gestaltung ist die **Heranbildung von Fachleuten** fuer die gesamte Werbegestaltung, einschliesslich Buchgestaltung, Ausstellungsgestaltung etc., also von Fachleuten, die nicht innerhalb einer eng begrenzten Taetigkeit wie z.B. Typografie, Grafik oder Photo ausgebildet sind, sondern solche, die alle diese Gebiete beherrschen und sie untereinander verbinden koennen...“ . (in : LINDINGER, a.a.O., S. 122). Die Studenten dieser Abteilung werden also ausgebildet, die Gestaltungsaufgaben im visuellen Bereich der Visuellen Massenkommunikation zu loesen.

Diese Abteilung war in zwei Sektoren untergegliedert, dem Sektor **Typografie**, dazu gehoerten Grafik, Fotografie, Typografie, Ausstellungen, Verpackungen, sowie dem Sektor **Film / Fernsehen**.

Die Abteilung Visuelle Gestaltung war eng mit der Abteilung Information verbunden. Sie war wie ein graphisches Atelier auf breiter Basis aufgebaut. „Im Laufe der Zeit werden die Studierenden eingehend mit den verschiedenen Techniken vertraut gemacht, die auf dem umfassenden Gebiet der visuellen Gestaltung von Nutzen sind. Fachwissen ueber Typografie, Fotografie u.a. wird in zusammenhaengenden Zeitabschnitten gelehrt. Theoretische Faecher ergaenzen die Ausbildung im Atelier...“ (aus dem Lehrplan der HfG von 1950, in : LINDINGER, a.a.O., S. 122). Die Abb. 6.13 zeigt ein Beispiel fuer den Lehrplan 1966 / 67 in der Visuellen Kommunikation. (in : LINDINGER, a.a.O., S. 283) .

Im Folgenden werden die Grundausbildung in der Werkstatt und einige

Fach	Studienjahr / Stunden				Dozent
	1	2	3	4	
Begriffsbildung	30				Moles
Designanalyse und kritik	30	30			
Geschichte der Kommunikation	32	32			Neumann
Gestaltungsarbeit (Entwurf)	632	752	222		Aicher, Cornelius, Kapitzki, Krampen, Sugiura
Kommunikationslehre (Foto, Typo)	160				Fuerst, Maeser
Kommunikationstechniken und angewandte Darstellungstechniken	136				Aicher, Fuerst, Kapitzki, Maeser, Stitzinger, Sugiura
Psychologie	60				Krampen
Soziologie (Beratung)			72		Lutz
Theorie der Kommunikation	30	120	120		Krampen, Moles
Visuelle Methodik (Uebungen)	672				Bonsiepe, Huff, Lindinger, Querengaesser, Sugiura

Abb.6.13. Lehrplan von 1966 / 67 fuer den Bereich Visuelle Kommunikation an der HfG

Beispiele aus dem Unterricht der Typografie wie z.B. Typografie, typografische Gestaltung von Zeitungen und Zeitschriften, Drucksachen, Anzeigen, Prospekte, Kataloge, Firmenzeichen und Plakatgestaltung zusammenfassend dargestellt : (vgl. Harmut SEELING, Geschichte der Hochschule fuer Gestaltung Ulm 1953 - 1968 : Ein Beitrag zur Entwicklung ihres Programms und der Arbeiten im Bereich der visuellen Kommunikation, S. 450 - 467, Dissertation, Koeln, 1985).

1. Werkstattausbildung im 1. Studienjahr der Abteilung Visuelle Kommunikation : Typografie und Fotografie waren ein Bestandteil der Grundausbildung in den Werkstätten, Einfuehrungskurse erteilten die Werkstattleiter.

- Aufgaben in der Typo - Werkstatt : Im Bereich der Typo - Werkstatt bildete der Dozent Herbert MAESER aus. Die folgenden Aufgaben sind als repraesentativ fuer alle Studienjahre, auch fuer solche vor der Einrichtung der abteilungsbezogenen Grundausbildung, anzusehen :

1965 / 66, 1. Quartal

1. Handsatz, Werksatz, 1 Kolumne auf DIN A4

Wahl des Schrifttyps

Satzbreite

Schriftgrad

Gross - oder Kleinschreibung

Position in der Flaeche

Druck auf verschieden - farbigem Papier

Durchschuss (Vier verschiedene Register)

Druck

2. Spationierungsuebung mit Plakatlettern in Gemeinen und Versalien

Druck auf verschieden - farbigem Grund

3. Tabellensatz (Satz und Lay - out - Uebung)

4. Klein - Drucksache (freigestelltes Thema)

Dozent / Technischer Lehrer : Herbert MAESER

2. Beispiele aus dem Unterricht der Typografie

- **1957 / 58**, 2. Studienjahr, 1. u. 2. Quartal

Typografie :

Versuch zum automatischen Ausgleich einer Zeile (Sparationierung).

Kombinationsmoeglichkeiten mit zwei Elementen : Zeilen und Blindzeilen.

Typografische Informationsblaetter.

Untersuchung ueber das Vorhandensein und die Reihenfolge der einzelnen
Titelbogen bei sechs verschiedenen Buechern.

Typografische Analyse eines Buches.

Umwertung des Buchdruckfarbkreises in Grautoene durch verschiedene

- a) Filmemulsionen, b) Filter, c) Beleuchtung

Dozent : Anthony FROESHAUG

- **1963 / 64**, 2. Studienjahr, 1. Quartal

Typografie / Korrektur einer Schrift

Dozent : Otl AICHER / Fritz QUERENGAESSER

- **1964 / 65**, 2. Studienjahr, 2. Quartal

Schriftunterricht :

Schriftanalyse.

Spaltensatz - Buchsatz.

Gestaltung einer Betriebsanleitung : Beispiele von Text und Bildseiten
(6 Bogen).

Technische Daten (Tabellensatz).

Anzeige DIN A4.

Entwurf von Prospekten (DIN A4).

Akzidenzatz (Geschaeftpapiere).

Dozent : Fritz QUERENGAESSER

“aufgabe 1

auszug der wesentlichen schriften aus dem gussprogramm der letzten 60 jahre.

typenbeschreibung einzelner hauptschriftarten.

aufgabe 2

analyse einer speziellen Schrift mit verbesserungsvorschlaegen.”

• **1965 / 66**, 2. Studienjahr, 1. Quartal

Lesbarkeitsvergleich zwischen der Garamond - Antiqua und der Akzidenz-Grotesk.

Dozent : Fritz QUERENGAESSER

die urteile ueber die lesbarkeit dieser beiden schrifttypen sind stets, selbst in fachkreisen, vorurteile gewesen. zudem ist unseres wissens noch kein solcher schriftvergleich unternommen worden.

die auswahl der geeigneten, das heisst der von uns selbst realisierten testmethoden, wurde einer untersuchung des vorangehenden studienjahres entnommen.

wir entschlossen uns fuer folgende testmethoden :

1. lese - (geschwindigkeits) test
2. distanztest
3. filtertest
4. unschaerfetest

zu beginn teilte sich die klasse in zwei gruppen auf :

a. testgeraete

besprechung der zu konstruierenden geraete, deren reinzeichnung und ausfuehrung.

b. testunterlagen

besprechung der zu verwendenden papiersorten und - farben, satz und druck der unterlagen und deren ausfuehrung.

um eine gleichmaessige streuung der ergebnisse zu erreichen, entschlossen wir uns, nur studenten und schulpersonal der hfg zu testen.

getestet wurden :

1. lesetest 35 personen
2. distanztest 36 personen
3. filtertest 37 personen
4. unschaerfetest 37 personen

das durchschnittliche alter betrug 24 jahre. von den testpersonen waren 25% weiblich und 75% maennlich.

3. Beispiele fuer typografische Gestaltung von Zeitungen und Zeitschriften etc.

- **1959 / 60** (?) Studienjahr, (?) Quartal

Gestaltung einer Zeitschrift

Dozent :

- **1963 / 64**, (?) Studienjahr, (?) Quartal

Gestaltung einer Zeitschrift

Dozent : Otl AICHER

- **1964 / 65**, 2. Studienjahr, 3. Quartal

Titelseite einer Tageszeitung

Dozent : Herbert W. KAPITZKI

4. Beispiele fuer Drucksachen, Anzeigen, Prospekte, Kataloge

- **1961 / 62**, 2. Studienjahr, 2. Quartal

Reportage : Foto und Text

Dozent : Otl AICHER und Christian STAUB

- **1964 / 65**, 2. Studienjahr, 3. Quartal

Typografie :

Gestaltung eines Prospektes mit fotografischen Abbildungen

Gestaltung einer Seite mit Skalen

Dozent : Herbert W. KAPITZKI

- **1966 / 67**, 2. Studienjahr, 1. Quartal

Werbung fuer Verkehrsbetriebe

Dozent : Herbert W. KAPITZKI

- **1966 / 67**, 3. Studienjahr, 3. Quartal

Konzeption und Gestaltung einer Werbekampagne

Dozent : Herbert W. KAPITZKI

Gastdozent : Bodo RIEGER

5. Beispiele fuer Firmenzeichen

- **1964 / 65**, 2. Studienjahr, 3. Quartal

Firmenzeichen und Anwendung

Dozent : Herbert W. KAPITZKI

6. Beispiel fuer Plakatgestaltung

- **1959 / 60**, 2. Studienjahre, (?) Quartal

Fotoplakat

Dozent : Otl AICHER

- **1961/ 62**, 2. Studentjahr, (?) Quartal

Plakatthema : Umgehungsstrassen

Dozent : Otl AICHER

- **1963/ 64**, 2. Studentjahr, (?) Quartal

Plakatthema : Designkongress, Luftverschmutzung

Dozent : Herbert LINDINGER

- **1964/ 65**, 2. Studentjahr, 1. Quartal

Foto - Plakat, Typo - Plakat, Grafisches Plakat

Gastdozent : Kohei SUGIURA

- **1965/ 66**, 2. Studentjahr, (?) Quartal

Entwicklung einer Plakatserie zum Thema : Unfallverhuetzung

Dozent : Herbert KAPITZKI

Mit dem Ziel, sowohl einen Gestalter fuer einen speziellen Bereich auszubilden als auch einen Gestalter, der sich dem veraenderten Aufgabenbereich der Visuellen Kommunikation anpassen kann und die gestellten Aufgaben im Team mit den dazugehoerigen wissenschaftlichen Fachleuten zu loesen vermag, wurde die Ausbildung zur Typografie in der HfG behandelt. Um Kommunikationsprobleme fuer die Gesellschaft zu loesen, wurden die Studierenden sowohl zum Beruf des Gestalters als auch zu sozialer und kultureller Verantwortung ausgebildet. Das paedagogische Konzept der HfG war also ein mit kritischem Bewusstsein verbundenes, solides berufliches Koennen. Die Hochschule fuer Gestaltung Ulm trug wesentlich zum moder- nen Berufsbild des Grafik Designers bei.

6.2.3. **Modell 3 : New Bauhaus Chicago**

Die Ausbildung durch Kontinuitaet und Erbe des Bauhauses (Abb.6.14 und 6.15) : **New Bauhaus** in Chicago von dem Gruender und Rektor MOHOLY - NAGY (1939) ; School of Design (1939 - 1944), Institute of Design (seit 1944). „Trotz offensichtlicher Veraenderungen im paedagogischen Wirken der Bauhaus - Mitglieder in den Vereinigten Staaten gegenueber ihrer Zeit am Bauhaus in Deutschland werden in der Forschung bis heute viele ihrer Ausbildungskonzepte im Licht einer Kontnuitaet und Weiterentwicklung dargestellt.“ (Gabriele Diana GRAWE, in : Bauhaus von Rainer K. WICK, S. 338).

In folgenden Abschnitt wird die Dissertation von KIM Jin - Pyông "A Study on

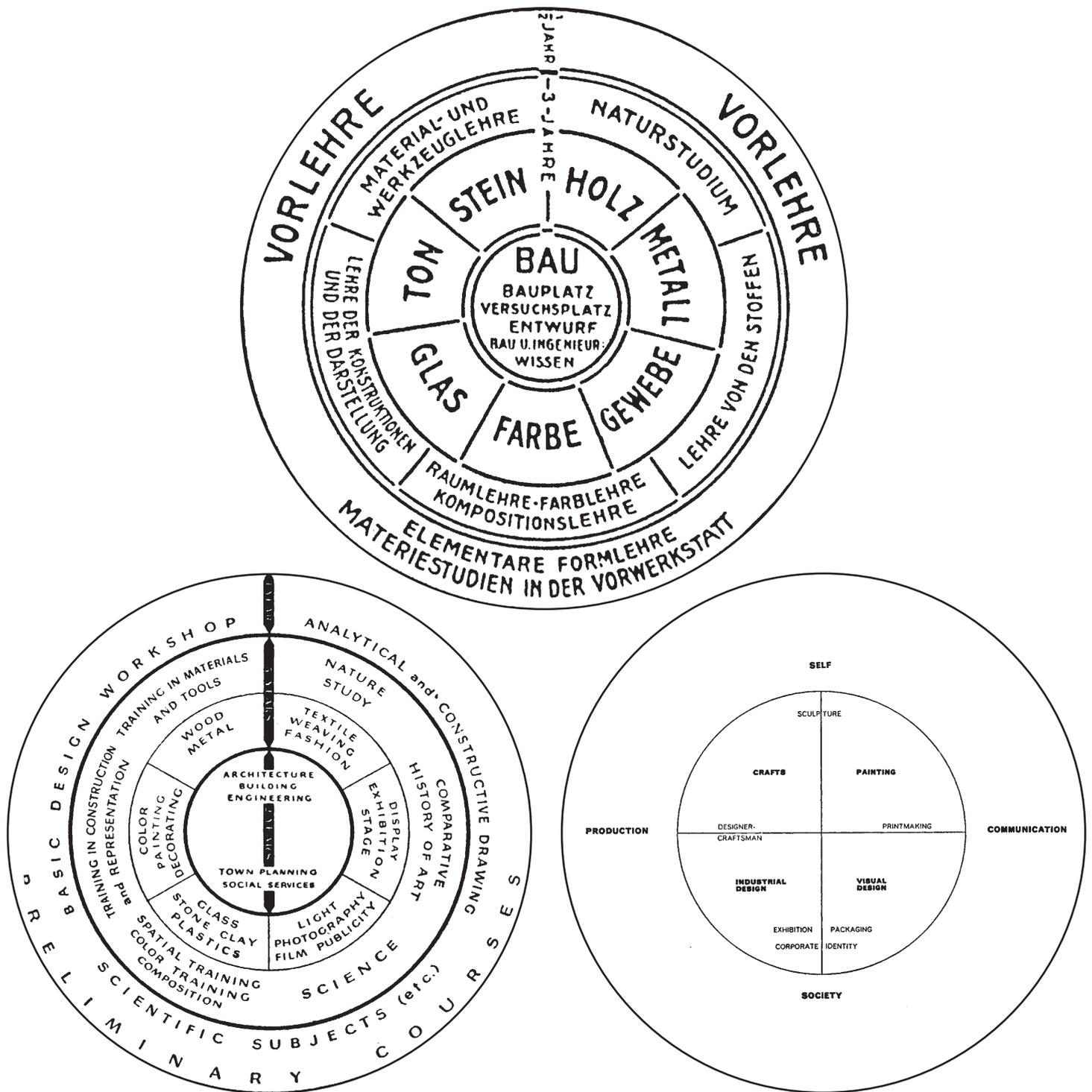


Abb.6.14. Die Ausbildung durch Kontinuität und Erbe des Bauhauses

Lehrplanschema des Staatlichen Bauhauses (Oben), 1923 und

New Bauhaus im Vergleich :

Unten links : Programm des "New Bauhaus", 1937 / 38.

Unten rechts : "Circle of visual arts", Institute of Design of Illinois, 1960.

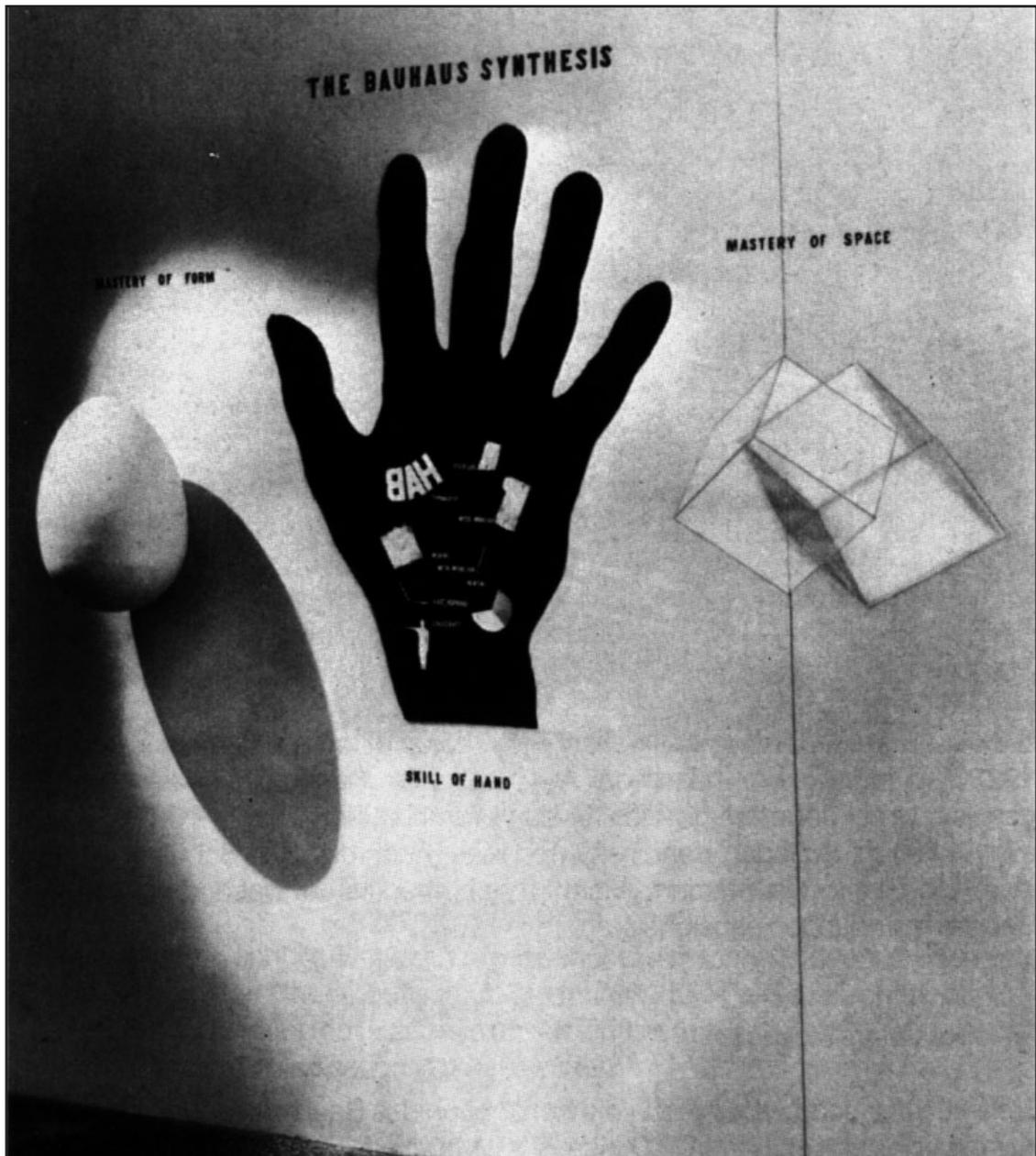


Abb.6.15. Wandtafel von Herbert Bayer zur Bauhausausstellung in New York, 1938 :
"The Bauhaus Synthesis : Mastery of Form - Skill of Hand - Mastery of Space"

the Typographic Design Education in America" 1995 zusammenfassend ergaenzt : Diese Dissertation ist eine Analyse der Ausbildungsprogramme zur Typografie der Abteilungen Visuelle Kommunikation oder Grafik Design an 28 Universitaeten des USA.

Zum mit der Typografie verbundenen Lehrgebiet : Typografie wird an den meisten Universitaeten als Bestandteil der **Visuellen Kommunikation** oder des Grafik Design gelehrt. Das Lehrprogramm der Typografie wird vom 3. - 6. Semester in hoeherer Stundenzahl angeboten als im 7. und 8. Semester. Das Fachgebiet der Typografie in der Abteilung der Visuellen Kommunikation laesst sich in den USA in folgende drei Richtungen unterteilen:

1. Unter direktem Namen : Als Fachnamen werden direkt gebraucht :
Typography, Experimental Typography, Typographic Design, Typographic and Lettering Design, The Typography Caper, Typography and Design, Advanced Typography, Junior Typography, Typograph & Photograph - Graphic Design, Advanced Typography for Industrial Design u.a.

2. Unter indirektem Namen : Als Fachnamen werden im Zusammenhang mit Schrift oder Publication Design benutzt : Type and Creativity, Type Design, Letterform, Text Design, Type as Image, Indicated Lettering, Letterform Development, Type High, Letterform - Digital Typography, Editorial Design, Annual Report Design u.a.

3. Unter umfangreichem Namen : Die Bezeichnung "Typografie" wird nicht direkt genannt, aber der Lehrinhalt ist jedoch gleich oder aehnlich wie der der Typografie. Typografie wird innerhalb der Visuellen Kommunikation oder des Grafik Designs angewendet und gelehrt : Communication Design, Basic Graphic Design, Basic two - Dimensional Design, Design Skills and Processes, Graphic Design Procedures and Skills, Graphic Design - Word and Image - Publication Design, Visual Communication Design u.a.

Lehrinhalte und - methoden : Der allgemeine Ausbildungsinhalt der Typografie in den USA ist der grundsätzliche Begriff der Typografie und ihre Anwendungen :

1. der geschichtliche Aspekt der Typografie und ihre Fachwörter und Geschichte der Schrift.
2. die technischen Aspekte, Schrift, Satz und die Anwendung des Computers.

Für die Anwendungen der Typografie werden die technische Anwendung (wie Proportion, Grid (Raster System), Layout oder Druckverfahren), die Anwendung von Computersoftware sowie Mitteilungs - und Darstellungsaspekte (wie visuelle Hierarchie, typografische Struktur, Lesbarkeit, Wahrnehmung, Wahrnehmung des Zeichens) gelehrt. Ziel ist es, neue, eigene Stile zu finden oder die experimentelle typografische Darstellung zu entfalten.

Diese Lehrinhalte werden im Unterricht, in Diskussionen sowie in praktischen Kursen und Aufgaben vermittelt und umgesetzt. Die industrielle Praxis wird dabei stets berücksichtigt.

Es ist Pflicht, eine industrielle Technik (also z.B. Guss - Schrift, Fotosatz, Druck und Klischeeherstellung oder Publikation) zu begreifen und anzuwenden. Die Anwendung von Computersoftware macht die Arbeit mit dem Computer zur neuen Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine. Es werden neben der traditionellen Schriftenanalyse auch die neuen Mitteilungs - und Darstellungsmethoden des Computers untersucht.

Die Ausbildung in Typografie in den USA ist eine Weiterentwicklung des pädagogischen Konzeptes von Bauhaus. Die typografische Ausbildung wird als ein wichtiges notwendiges und grundlegendes Element der Visuellen Kommunikation verstanden.

6.3 Computer als Medium

Ueber die Veraenderung der Gestaltung durch den Uebergang vom Papier zum Bildschirm : Wir leben im sogenannten Informationszeitalter. Seit der Erfindung des Papiers in China 105 n. Chr. leistete das Papier seinen Dienst als wichtiges Informationstraeger unserer Kultur. Und nun, fast 2000 Jahre spaeter hat, der **Computer** als voellig neuartiger Informationstraeger unseren Umgang mit Informationen veraendert und wird diesen weiter beeinflussen : D.h. Computer und Bildschirm ersetzen immer mehr Papier und Schreibgeraet. Beim Computer handelt es sich sowohl um ein Gestaltungsmittel von Drucksachen als auch um ein Medium. In der Mitte der 80er Jahre konnte man die Anfaenge der Einsatzgebiete einer neuen Technologie im Bereich des Desktop - Publishing erleben. Heute beobachten wir aehnliches im Multimediabereich.

6.3.1. Screen - Design und Typografie in der Visuellen Kommunikation

„Der Bildschirm (Screen) ist die Schnittstelle im Kommunikationsprozess zwischen Mensch und Maschine. Die visuelle Arbeitsflaeche wird zur Benutzeroberflaeche, mit deren Hilfe die Interaktionsprozesse mit dem Rechner ermoeoglicht werden. Der wesentliche Aspekt im Taetigkeitsfeld des **Screen - Design** besteht somit darin, die komplexen Kommunikationsablaeufo innerhalb der Mensch - Maschine - Kommunikation zu steuern und zu strukturieren.“ (Matthias BUERGEL & Walter NEUMANN, Screen Design und visuellen Kommunikation : Gestaltung interaktiver Oberflaechen, S. 152, Huethig Verlag Heidelberg, 2001). In diesem Zusammenhang spricht man auch von **Interface - Design** in der Literatur. Es gilt die Information aus einer Datenflut erst einmal verstaendlich werden zu lassen. „Das System einer interaktiven Anwendung muss auf Aktionen des Anwenders angemessen, seinen Erwartungen gemaess reagieren.“ (BUERGEL & NEUMANN, a.a.O., Vorwort).

Interaktive Medien und Kommunikation : Interaktion ist der wechselseitige Zeichenaustausch zwischen Sender und Empfänger, wobei sich die Rollen tauschen können. Monitore erlauben die Präsentation interaktiver Medien durch Video, Animation, Grafik, Text, Sprache, Musik und Geräusche. Dies wird durch die Integration digitalisierter Zeichensysteme möglich. Die interaktiven Systeme haben also Ähnlichkeit mit der menschlichen Wahrnehmung. Die Verschmelzung der Informationssysteme von Text, Ton, Bild und Animation bildet eine neue, eigene Struktur, in der die abrufbaren Informationen sinnvolle Einzelbestandteile bilden.

In der Informationsgesellschaft muss man aus der umfangreicheren und unüberschaubaren Informationsflut stärker auswählen, selektieren :
„Ein integriertes Medienkonzept, wie es interaktive Medien darstellen, könnte genau an diesem Punkt zum intelligenten Ausweg für die Kanalisierung der Informationsquelle werden.“ (BUERGEL & NEUMANN, a.a.O., S. 72).

Zeitgemäße Typografie im Film und in den neuen Medien : Die Befreiung der Schrift aus der zweidimensionalen Welt des Druckes wurde mit der Erfindung des Films und der Filmkamera erreicht. In den frühen Stummfilmen wurden statische Textbilder (Untertitel) als Dialoge genutzt. Die Bewegung der Schriftsprache mit dem Bild begann erst mit der Entwicklung des Tonfilms wirklich.

„Die Einführung der digitalen Technologie wurde begleitet von einer Verschmelzung verschiedener Disziplinen. Grafikdesigner, Illustratoren, Animatoren, Tondesigner, Architekten und Filmemacher besitzen heute eine gemeinsame digitale Plattform, die es ermöglicht, Text, Bilder, Geräusche, dreidimensionale Bildelemente und Videos miteinander zu kombinieren. Designer, die sich in einem dieser Gebiete bewegen, können auch in anderen Feldern tätig werden. So entstehen Arbeiten mit interdisziplinärem Charakter, bei denen die Grenzen zwischen den verschiedenen Bereichen auf-

gehoben sind.“ (Phil BAINES & Andrew HASLAM, Lust auf Schrift : Basiswissen Typografie, S.148, Mainz, 2002)

Die Aufgabe des Designers in diesen Gebieten liegt darin, fuer den Nutzer die Suche nach Informationen einfacher zu machen. Die neuen Kommunikationstechnologien stehen neben der alten Tradition des Druckes und ergaenzen eineinander. Der Typograf, der fuer bewegliche Medien arbeitet wie z.B. TV - oder Kinofilm oder fuer die digitalen Medien, muss sowohl Kenntnisse der typografischen Gestaltungselemente, als auch Kenntnisse in der Gestaltung des Films haben.

Die wesentliche Funktion der Typografie trifft auch fuer die visuelle Gestaltung interaktiver Oberflaechen am Bildschirm zu. Die kommunikative Funktion der Typografie ist es, schriftliche Informationen zu vermitteln. Also soll Typografie am Bildschirm **gute Lesbarkeit und Zweckmaessigkeit** erzielen. Die aesthetische Funktion dient der Visualisation des Themas. Um eine einwandfreie und attraktive Gestaltung am Bildschirm zu erreichen, muss man Schrift und Typografie gut beherrschen und einsetzen (Abb.6.16).

Unter den interaktiven Medien versteht man mehr als nur die Summe der verschiedenen medialen Bestandteile. **Screen - Design** geht womit ueber eine ueberwiegend vom Grafik - Design her definierte Taetigkeit weit hinaus. Daher soll Screen - Design in den Abteilungen der Visuellen Kommunikation als ein neuartiger und wichtiger Informationstraeger unserer Zeit betrachtet werden. Dies gilt auch fuer den digitalen Umgang mit Koreanischer Schrift und Typografie.

6.4. Ein Ausbildungsmodell fuer die Koreanische Typografie

„Als ein Lehrfach fuer Typografie oder typografisches Design in die Abteilungen der Visuellen Kommunikation an den Universitaeten Koreas eingerichtet worden ist, stellten sich die Fragen : Wann (in welchem

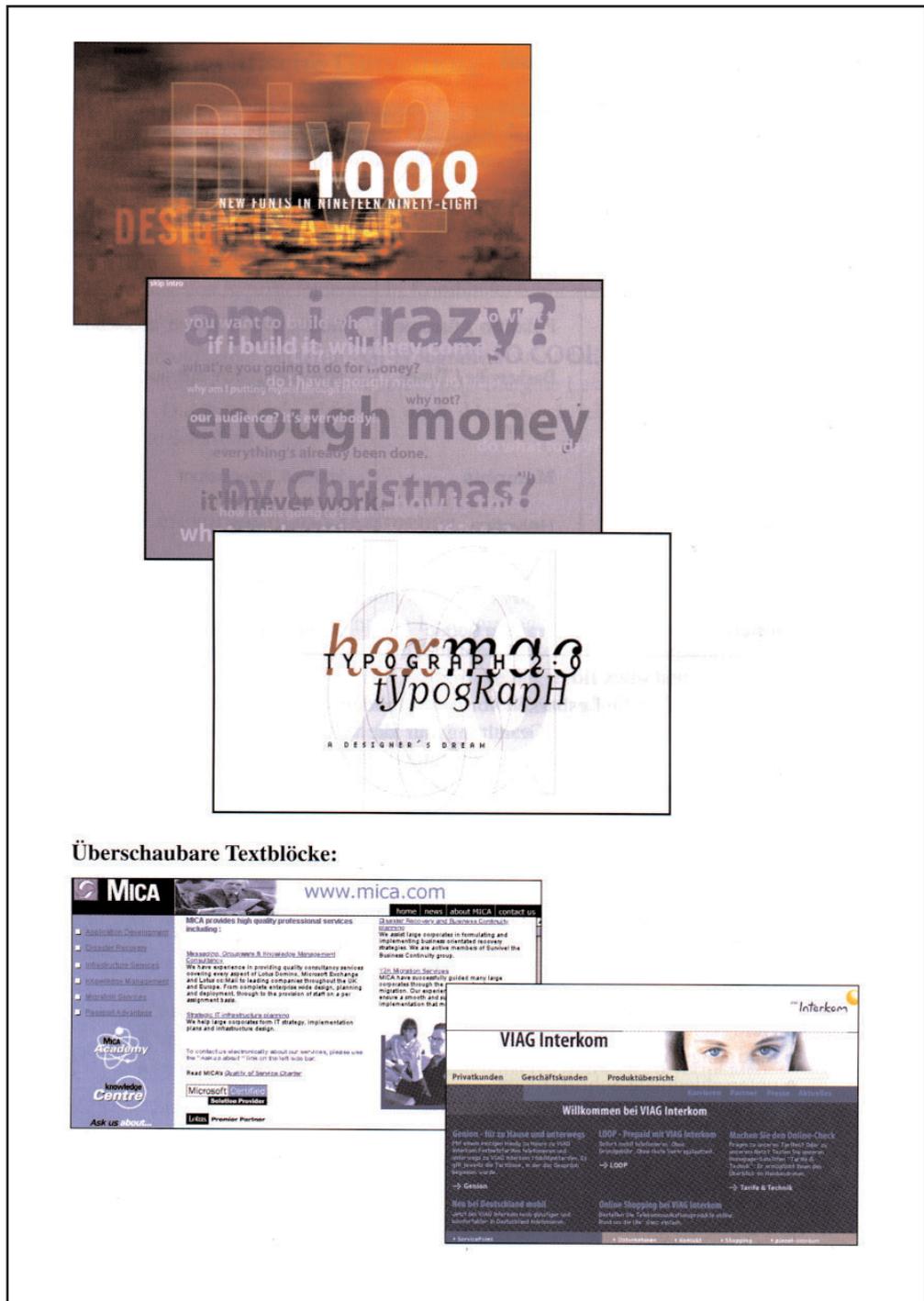


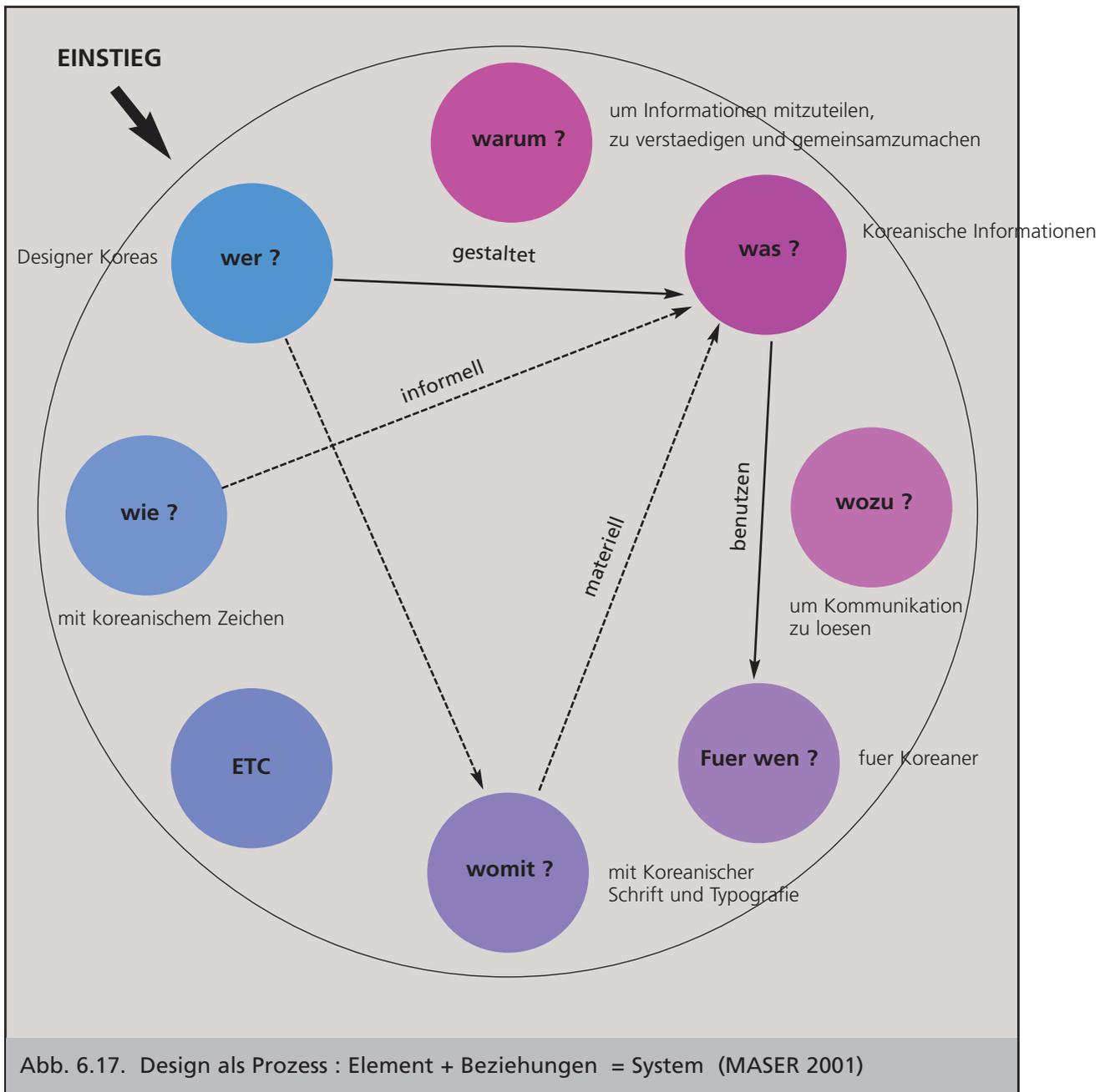
Abb.6.16. Screen - Design : Typografische Gestaltung am Bildschirm

Semester), was fuer Lehrinhalte, an welchem Lehrziel und wie (welche Lehrmethode) gelehrt werden sollte ? Diese Fragen koennen von jedem Lehrer, mit den jeweiligen Ausbildungszielen und unterschiedlichen Lehrumstaenden jeder Universitaet, unterschiedlich interpretiert und beantwortet werden. Trotz der vielen unterschiedlichen Ideen und Ansaetze in der Ausbildung gilt es, in Korea eine gemeinsame Basis zur Informationsvermittlung herauszukristallisieren. Um die **gemeinsame Basis** aufzuzeigen, muss zunaechst sowohl der aesthetisch technische **Charakter** der Koreanischen Schrift, als auch die Koreanische Druckschrift und die industrielle Situation der Massen - Reproduktion in Korea erforscht werden. Daneben sollen auch die **Ausbildungsbeispiele**, die sich frueher im Abendland als bei uns entwickelten, beruecksichtigt werden. So koennen wir viele Fehler vermeiden.“ (KIM Jin - Pyông, a.a.O., S. 2).

Auf diese Aeusserungen von KIM Jin - Pyông ist in dieser Arbeit schon eingehend hingewiesen worden. Um die Probleme im Berufsfeld der Designer, bei der Umstellung vom gestalterischen Umgang mit dem Lateinischen Alphabet auf das Koreanische zu verringern, muss diese Problematik schon waehrend der Ausbildung beruecksichtigt werden. Daher muss geklaert werden, Wozu (Lehr - / Lehnziele), Was (Inhalte), Wie (Methoden), Womit (Hilfsmittel), Wo und Wann gelernt und gelehrt werden soll ? Dies kann, in der folgenden formulierten Frage von S. MASER beschrieben werden (vgl. Abb 6.17) :

Wer gestaltet **Was** fuer **Wen** ;
in **Wessen** Auftrag
Womit und **Wie** mit und **Wessen** Hilfe ;
Warum und **Wozu** ;
Wo, Wann und unter **Welchen** Bedingungen ?

Daraus laesst sich mit den bisherigen Betrachtungen zusammenfassend als Ergebnis ein Ausbildungsmodell der Koreanischen Typografie wie folgt ableiten:



• **Das Ziel der Ausbildung in der Typografie** : Das Studium dauert an den Universitaeten in Korea vier Jahre. Der Typografiekurs richtet sich normalerweise an Studenten der Visuellen Kommunikation im Grund - und Hauptstudium. In dieser Arbeit wird als ein Ausbildungsmodell der Typografie das Lehrprogramm fuer das Grundstudium (ca. zwei Semester) ausgearbeitet. (vgl. Die benoetigten Materialien und ein Literaturverzeichnis fuer Typografie sind in den Abb.6.18 und 6.19 zu finden). Inhalte und Aufgaben haben folgendes Ziel :

- Im ersten Teil soll die Beherrschung von Grundkenntnissen der Koreanischen Schriftzeichensysteme erreicht werden (d.h. die Begriffe und die Erfassung sowohl die Grundformen der Buchstabenzeichen als auch der Silben).
- Im zweiten Teil soll die Beherrschung von Grundkenntnissen der Typografie durch die Unterscheidung der Eigenschaften zwischen Koreanischer und Lateinischer Buchstabenschrift erweitert und vertieft werden.

Das Grundstudium soll diese Befaehigung vermitteln. Dann kann man Schritt fuer Schritt aufeinander aufbauend die Probleme von ihrem Kern heraus erkennen und loesen. Diese Programme (Abb.6.20 und 6.21) dienen als Vorlage fuer die Ausbildung in der Typografie. Teile der Programme koennen sowohl als Umdrucke zur Bearbeitung oder Nachbearbeitung als auch fuer abgekuerzte Semester verwendet werden.

Die vorgestellten Uebungsaufgaben in den Lehrprogramme dienen dem Ziel der Ausbildung. Die Voraussetzung fuer die Aufgaben ist die Beherrschung der Grundkenntnisse sowohl der Koreanischen Schrift als auch der Lateinischen Schrift und ihrer Wechselwirkung. Die Uebungsaufgaben, die das oben vorgestellte Ziel erreichen sollen, sind sehr verschieden und unterschiedlich. Hier werden davon nur einige Beispiele aufgezeigt. Diese koennen jedoch je nach Stuation verwendet oder veraendert werden. Die Studenten / innen werden von zwei Seiten auf seine Uebungsaufgabe vorbereitet, einerseits am Computer mit seinen speziellen Eigenschaften, auf der anderen Seite in den traditionellen Disziplinen. In der Anfangsphase wird hauptsaechlich die

• **Materialien**

Fuer die Ausbildung in Typografie benoetigen die Studenten folgende Materialien :

Bleistifte (Minenhalter)

Lineal

Cutter

Papierschere

Silhouettenschere

Typometer

Reissbrett

Reiss - Schiene

Stahldreieck 30 Grad

Layoutblock DIN A3

Transparentblock DIN A3, ca. 70g / m²

Filzstifte (schwarz), verschiedene Staerken

Rechenscheibe / Taschenrechner

Zirkel

Falzbein oder Anreibloeffel

3M

Hartgummiwalze

Tesafilm

Millimeter - Papier

Diskett

CD

Vorkenntnis der Computerprogramme : z.B. Quark - Xpress, Fontographer, Adobe Photoshop, - Illustrator, Flash u.a.

etc.

Abb.6.18. Materialien fuer die Ausbildung in Typografie

• Ausgewählte Literatur

- CHOE Hyôn - Bae : Die Behauptung vom Nutzen der Koreanischen Schrift und Sprache, Seoul, Korea, 1999.
- GERSTNER Karl : Kompendium fuer Alphabeten, Schweiz, 1972.
- HRG : mind : Der neue Versuch der Koreanischen Schrift, Seoul, Korea, 1999.
- HRG : Institut fuer die Entwicklung der Koreanischen Schriftform : Das Woerterbuch der Koreanischen Schriftform, Seoul, Korea, 2001.
- KIM Jin - Pyông :
- Die Erforschung des Umwandlungsprozesses in den Koreanischen Schriftformen, Seoul Women's University's Dissertationen, 1985.
 - Lettering of Hangûl, Mijinsa, Seoul, Korea, 1986.
- HRS : Das Komitee zum Gedenken an Prof. KIM Jin - Pyông : Die Erforschung der Koreanischen Schriftgestaltung, Seoul Korea, 1998.
- KIM Jin-u : Sprache und Kultur, Jungang University Korea, 1996.
- KIM Jông - Su : Die Geschichte und Zukunft der Koreanischen Schrift, Seoul, Korea, 1990-1997.
- LEE Gûn - Su : Die neue Forschung der HUNMINJÔNGÛM, Seoul, Korea, 1995.
- LEE Jông - Ho : Die Gestaltprinzipien der HUNMINJÔNGÛM, Seoul, Korea, 1975.
- LUIDL Phillip : Typografie Basiswissen, Ostfildern, 1996.
- MASSIN : Buchstabenbilder und Bildalphabete, Ravensburg, 1970.
- ROBINSON Andrew : Die Geschichte der Schrift : von Keilschriften, Hieroglyphen, Alphabeten und anderen Schriftformen, Stuttgart, 1996.
- RUDER Emil : Typographie, Switzerland, 1967, 1982.
- RUEGG Ruedi : Typografieche Grundlagen : Gestaltung mit Schrift, Zuerich, 1989.
- SÔK Gûm - Ho : Typographic Design, Mijinsa, Seoul, Korea, 1994.
- YOO Jung - Sook : A Study on the Han - Gul Typographic Circumstances in the Desk Top Publishing, Dissertation, Seoul, Korea, 1995.
- WILLBERG / FORSSMAN : Erste Hilfe in Typografie, Mainz, 1999.
- Die benoetigten Buecher ueber Computer Programme u.a.

Abb.6.19. Ausgewählte Literatur fuer die Ausbildung in Typografie

Wochen	Thema und Inhalt	Uebungsaufgaben
1	Einfuehrung Grundlagen der Typografie : Was ist Koreanische Schrift	<ul style="list-style-type: none"> • Wo und wie kommt Typografie vor ? • Was leistet die Schrift und fuer wen ? • Womit und wodurch ist die Typografie im Koreanischen Alltag gepraeagt ?
2	Schrift, Sprache und Kultur : Geschichte der Schrift	<ul style="list-style-type: none"> • Wie entstand die Koreanische Schrift ?
3	Das System der Koreanischen Schrift von 1446 bis heute Auf dem Weg zur Batang & Dodum Buchstabenschrift	<ul style="list-style-type: none"> • Analyse : Was sind die Elemente der Koreanischen Schriftzeichen? • Darstellungsschema : Wie wird das Koreanische Zeichensystem gebildet?
4	Ausgleich optischer Tauschungen	<ul style="list-style-type: none"> • Uebung optischer Tauschungen durch Figuren und Zeichen von Buchstaben.
5 - 6	Koreanische Schriftkonstruktion	<ul style="list-style-type: none"> • Koreanische Buchstabenteile • Buchstabenspiel : Uebermalungen, Eindruck & Ausdruck und Flaechengestaltungen • Eine neue Darstellung druch Destruktion und Rekonstruktion
7	Die Konstruktionsform der Koreanischen Konsonanten	<ul style="list-style-type: none"> • Entwicklung : Grundscheema fuer die Konstruktion von Konsonanten • Konsonantbildung
8	Zwischenpruefung	

Abb.6.20.

Lehrprogramm der Typografie fuer den ersten Teil : Grundlagen der Koreanischen Typografie

Wochen	Thema und Inhalt	Uebungsaufgaben
9	Die Konstruktionsform der Koreanischen Vokale	<ul style="list-style-type: none"> • Entwicklung : Grundscheema fuer die Konstruktion von Vokalen • Vokalbildung
10-12	Die Kombinationsstruktur von Quadrat - und Unquadratform	<ul style="list-style-type: none"> • Ein Zeichensystem mit 24 entwickelten Buchstaben ist aus dem gegebenen Grundscheema und Silbenbildung durch 6 - fache Kombinationsstruktur zu entwickeln • Entwurf fuer eine Neujahrskarte aus einem Gedicht. (Es soll aus der entwickelten Schrift ohne "o" von Konsonanten geschrieben werden) • Diskussion ueber Quadrat - und Unquadratschriftform
13-15	Zeichensystem : Koreanische Logotype Syntaktik Semantik Pragmatik	<ul style="list-style-type: none"> • Entwicklung einer Koreanische Logotype : 1. Objektiv 2. Solution 3. Resolution
16	Praesentation / Abschlusspruefung	

- Jede Aufgaben werden in den traditionellen Disziplinen und mit dem Compter vorbereitet : Programm von Quark - Xpress, Fontographer, Adobe Illustrator, Photoshop u.a.

Abb.6.20.

Lehrprogramm der Typografie fuer den ersten Teil : Grundlagen der Koreanischen Typografie

Wochen	Thema und Inhalt	Uebungsaufgaben
1	Einfuerung : Was ist Typografie	<ul style="list-style-type: none"> • Kollektion und Diskussion der guten oder schlechten Typografie und Schriftarten von zwei verschiedenen Buchstabenschriften
2	Schriftarten : Serif & Sanserif aus der Koreanischen - und Lateinischen Schrift	<ul style="list-style-type: none"> • Diskussion ueber ein Schema der Unterschiede in den Eigenschaften zweier verschiedener Buchstabenschriften
3 - 4	Typografisches Elemente in Koreanischen und Lateinischen - Schriftformen : Batang und Geramond Dodum und Helvetica	<ul style="list-style-type: none"> • Entwicklung fuer kurzen Satzbau mit einer entwickelten Schriftform von Batang und Geramond und Dodum und Helvetica : Fomale Attribute durch Konstruktion, Gestalt, Proportion, Modellierung, Strichstaerke, Endung, Dekoration
5 - 6	- Der Buchstabe : Schriftschnitt, Schriftstaerken, Schriftbreiten, Schriftlagen, Schriftgroessen. - Das Wort - Die Zeile - Die Spalte - Linie, Zeichen und Symbole	<ul style="list-style-type: none"> • Entwurf fuer Plakat durch gleiche Laute, andere Form oder anderen Laut, gleiche Form aus den zwei verschiedenen Buchstaben. • Entwurf fuer ein Schriftbild • Entwurf fuer ein Wortbild • Entwurf eines Kalligrammes von Selbstportraeit
7	Physiologische und psychologische Probleme beim Lesen	<ul style="list-style-type: none"> • Einen Text lesbar gestalten
8	Zwischenpruefung	

Abb.6.21.

Lehrprogramm der Typografie fuer den zweiten Teil : Koreanische und Lateinische Typografie im Vergleich

Wochen	Thema und Inhalt	Uebungsaufgaben
9-12	Gestaltungsgrundlagen 1. Das typografische Raster 2. Kontraste 3. Proportionen 4. Rhythmus 5. Variationen 6. Schwarz und Grau 7. Farben	<ul style="list-style-type: none"> • Analyse einer Zeitschrift und Zeitung • Aufbau eines typografischen Rasters. • Entwurf fuer eine Typoillustration • Entwurf fuer ein typografisches Plakat (Die Aufgaben werden mit dem Computerprogramm Quark - Xpress gestaltet)
13	Kurz Einfuehrung : Motion Typografie	<ul style="list-style-type: none"> • Namensvorstellung durch bewegte Typografie (Die Aufgaben werden mit dem Computerprogramm Flash gestaltet)
14-15	Typografische Masssysteme Kurze Uebersicht : Die Entwicklung des Bleisatzes, des Fotosatzes und der Typografie auf dem Bildschirm	<ul style="list-style-type: none"> • Buchstabenteile fuer Koreanische und Lateinische Schrift • Was ist Blei - und Fotosatz ? • Analyse und Diskussion : Funktion der Typografie auf dem Bildschirm aus den zwei verschiedenen Schriften
16	Praesentation / Abschlusspruefung	

- Jede Aufgaben werden in den traditionellen Disziplinen und mit dem Compter vorbereitet

Abb.6.21.

Lehrprogramm der Typografie fuer den zweiten Teil : Koreanische und Lateinische Typografie im Vergleich

traditionelle Lehre vermittelt, damit der Student das Gestalterische besser versteht und mehr beachtet. Danach werden durch solche Erkenntnisse die Aufgaben am Computer vertieft und erweitert. Einige Beispiele sind in den Abb.6.22 bis 6.27 dargestellt.

• **Intention der Lehrprogramme fuer das Grundstudium der Typografie**

Es soll bewusst gemacht werden, mit welchen Mitteln die Typografie in Korea eingesetzt wird. Den Kursteilnehmern im Grundstudium soll zunaechst das Wissen und die Befaehigung (**Grundlagen**) vermittelt werden, die Koreanische Schrift als visuelles Kommunikationsmittel unter Anwendung der Typografie selbstaendig gestalten zu koennen. Dann sollen die Unterschiede der Eigenschaften Koreanischer und Lateinischer Buchstaben deutlich erfasst werden. Daraus wird das Umgehen mit Formen in ihrer Wechselwirkung ganz allgemein zur selbstverstaendlichen Aufgabe. Die oben formulierten Fragen (vgl. Abb.6.17) tragen dazu bei, zu klaeren, was Schrift eigentlich ist, besonders was Koreanische Schrift ist, wie und warum sie entstanden und erfunden wurde. Darueber hinaus wird gezeigt, was Typografie in Korea ist, wo ihre Moeglichkeiten liegen und wo ihre Grenzen sind. Diese notwendigen Klaerungen sind schon durch Kap. 2 (Schrift, Sprache und Kultur), Kap. 3 (die Erfindung der Koreanischen Schrift und ihre Entwicklung), Kap. 4 (zur Entwicklung der Typografie in Europa) und Kap. 5 (Gestaltungsprinzipien der Koreanischen Schrift von 1443 bis heute) in dieser Arbeit betrachtet und dargestellt worden. Dann koennen die bei der **Anwendung** und Gestaltung von Koreanischer Schrift auftretenden Probleme von innen heraus erkannt und geloest werden.

Uebersicht ueber die Probleme der Koreanischen Schrift :

- Die Fuktion der Koreanischen Schrift in der Visuellen Kommunikation.
- Das Kombinationssystem mit Einbeziehung des optischen Ausgleichs und der Lesbarkeit.
- Die Visualisierung des Schriftcharakters.
- Die Methoden zur Bildung von Koreanischen Schriftzeichen und Systemen.

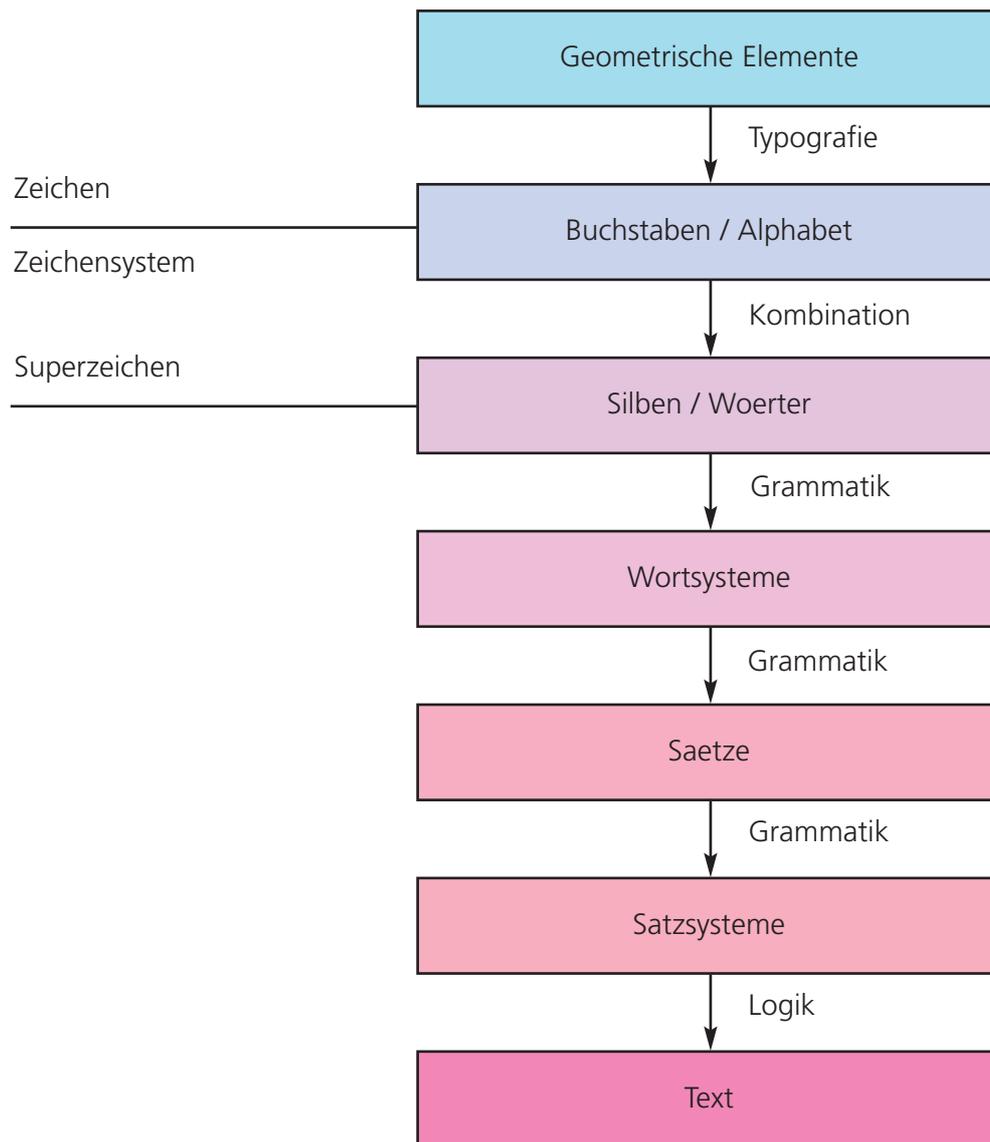


Abb. 6.22. Darstellung des Zeichensystems (Nach MASER)

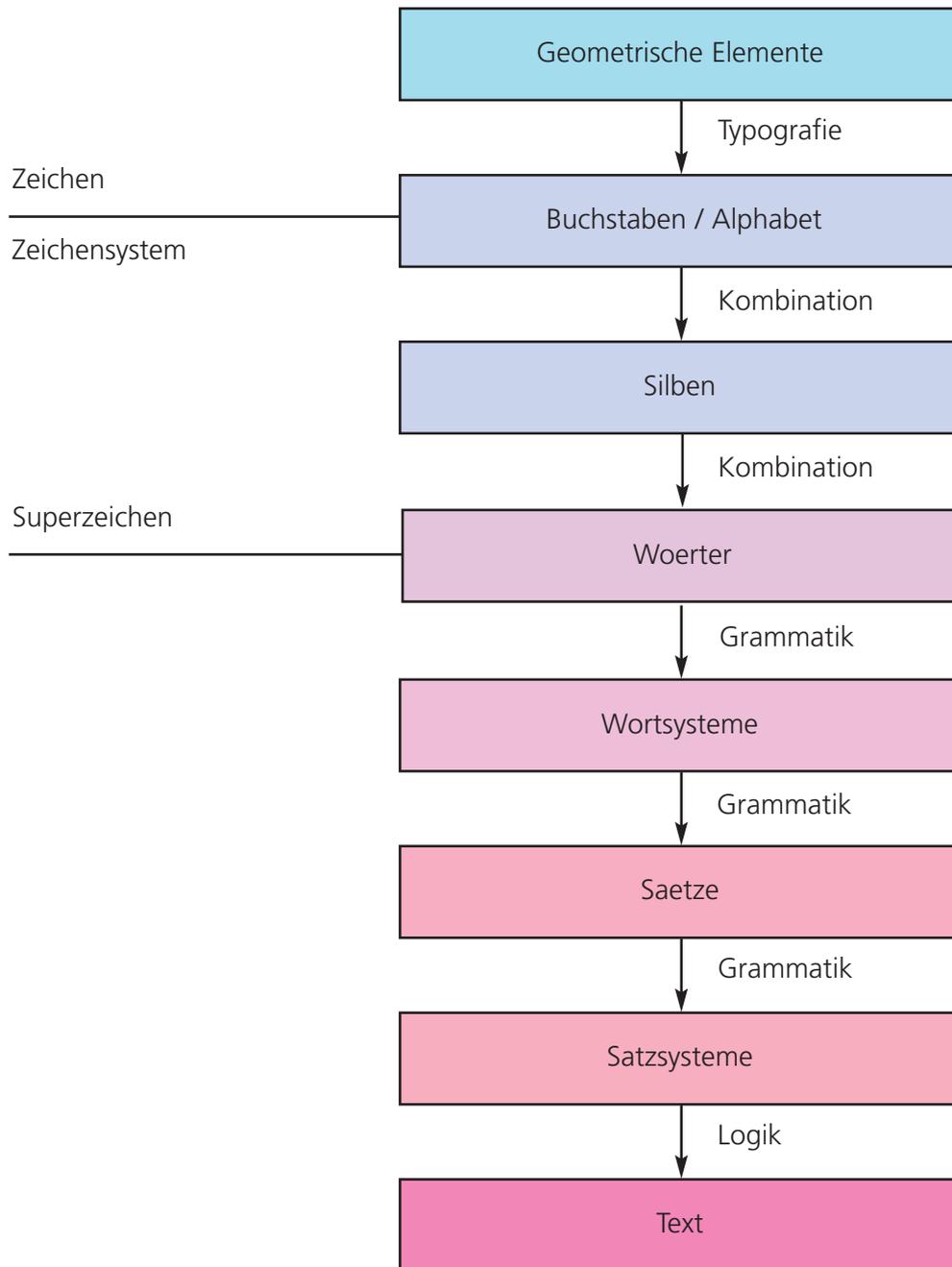


Abb. 6.22 - 1. Darstellung des Koreanischen Zeichensystems (Nach MASER)



Abb.6.23. Buchstabenspiel : Uebermalungen mit zwei verschiedenen Buchstaben :
mit Koreanischem Alphabet ○ und ㅍ.



Uebermalungen mit Koreanischem Alphabet O und 7



Uebermalungen mit Lateinischem Alphabet o und x



Uebermalungen mit Lateinischem Alphabet o und g

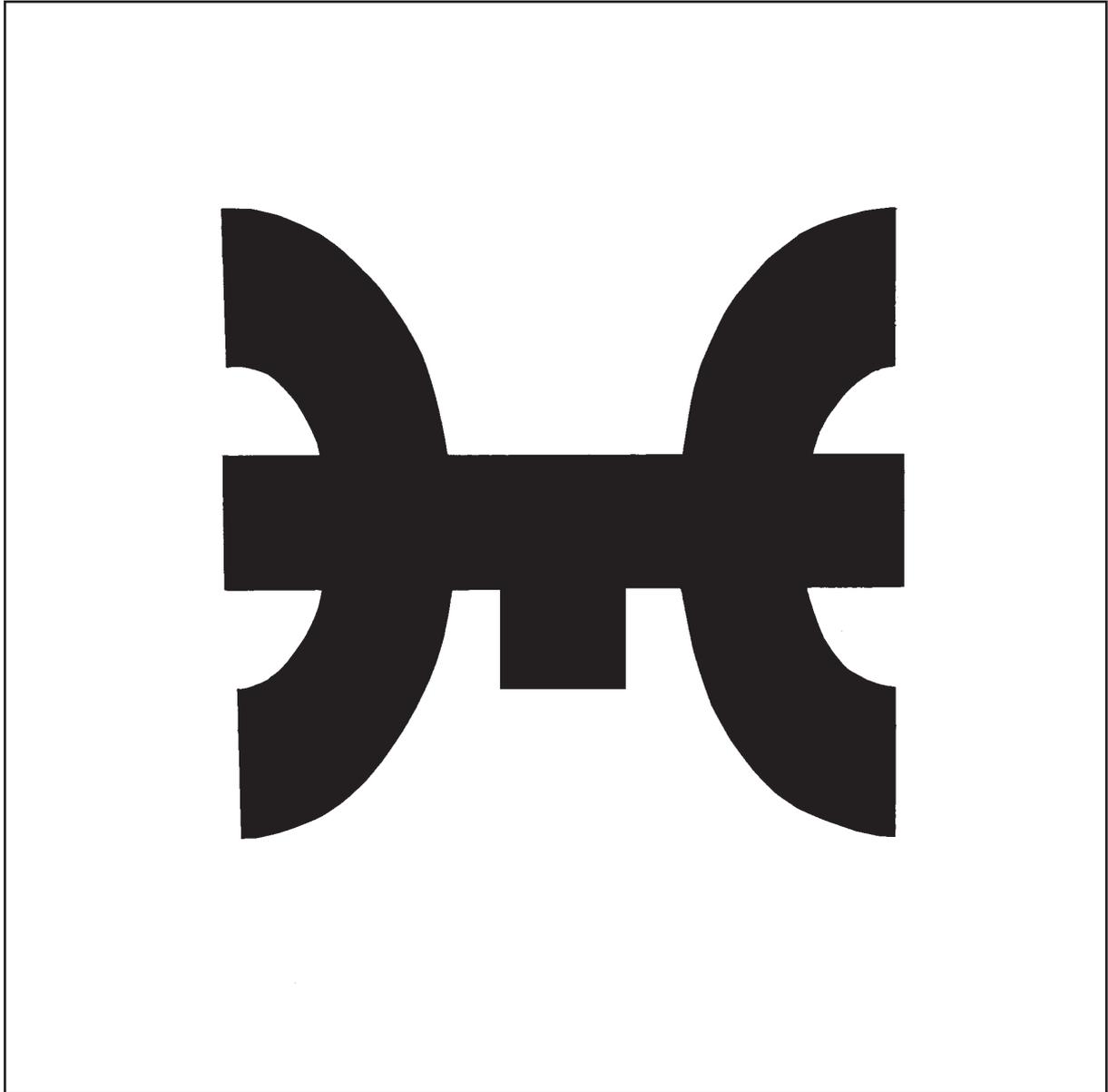


Abb.6.24. Darstellung durch Destruktion und Rekonstruktion aus zwei verschiedenen Buchstaben ;
Koreanisches Alphabet **o**



Darstellung durch Destruktion und Rekonstruktion aus Koreanischem Alphabet **쇠**



Darstellung durch Destruktion und Rekonstruktion aus Lateinischem Alphabet d



Darstellung durch Destruktion und Rekonstruktion aus Lateinischem Alphabet d

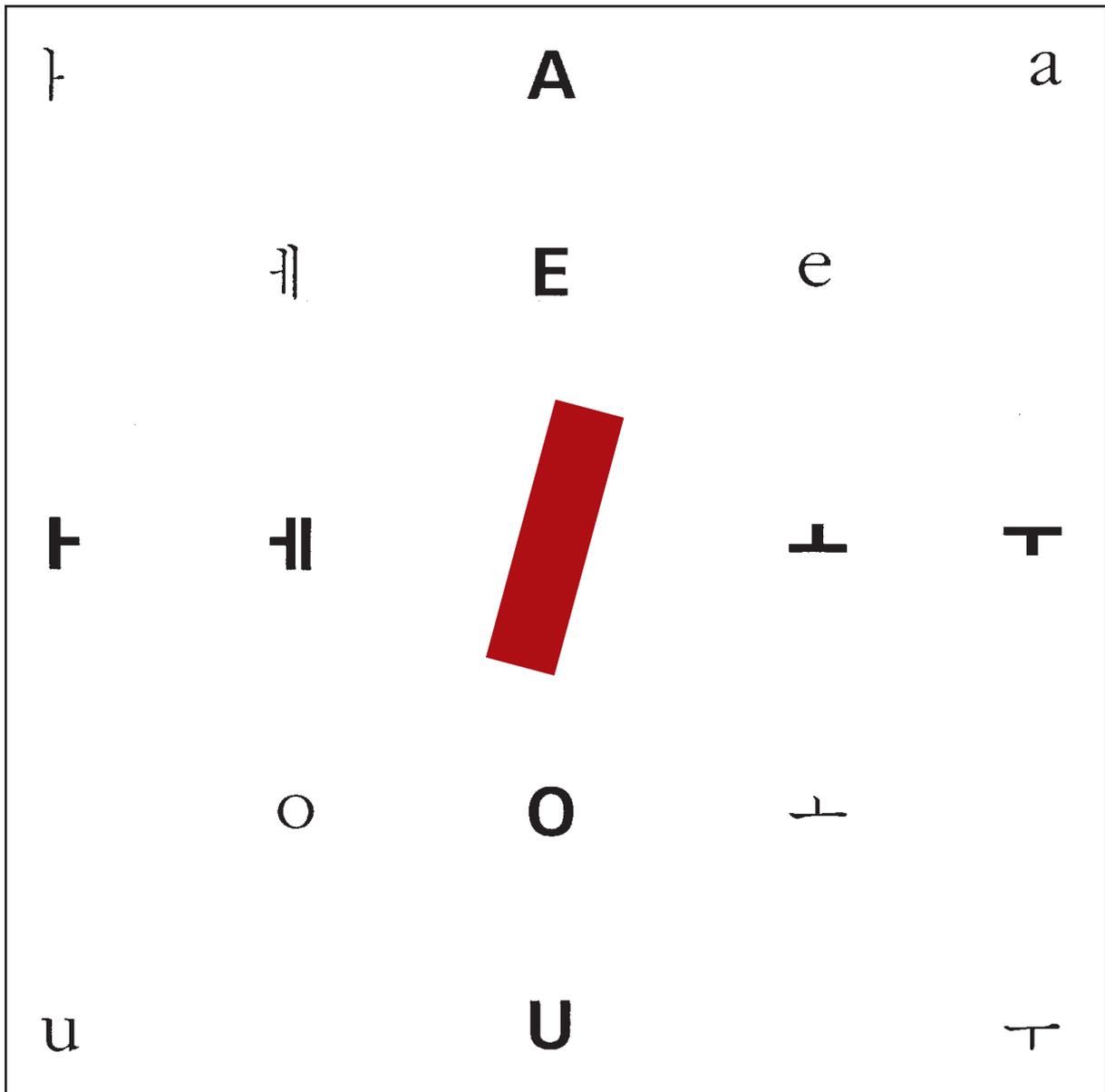


Abb.6.25. Entwurf eines Plakates durch gleiche Laute, andere Formen der verschiedenen Buchstaben :
a.e.i.o.u.

7. Anderer Laut, gleiche Form

ㅐ	E
ㅓ	O
ㅈ	H
ㅊ	T
ㅣ	I
ㅅ	Y

Entwurf eines Buchumschlages durch andere Laute, gleiche Formen : links : Koreanisch,
rechts : Lateinisch

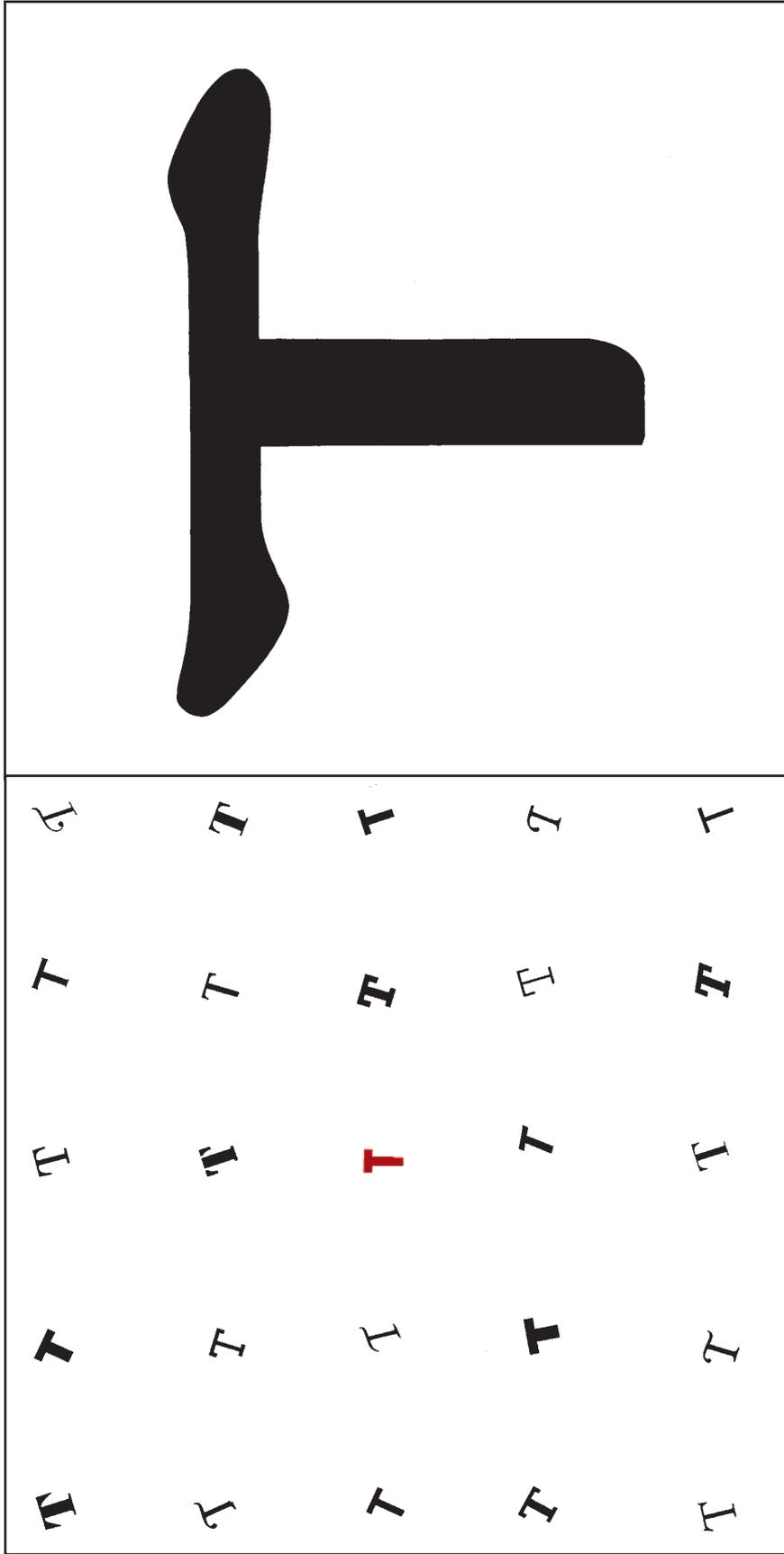


Abb.6.26. Entwurf einer Doppelseite : andere Laute, gleiche Form (aus den zwei verschiedenen Buchstaben im Vergleich : Das Lateinische T und das Koreanische **T** [u])

50의어모든 볼은 다 ... (The text is a dense, repetitive block of Korean text, likely a transcription of a speech or a specific artistic concept. It discusses design, typography, and the relationship between form and content. Key phrases include '기계가 되어도 좋지 않은 안이었던 것' (Even if it becomes a machine, it's not a good eye), '인쇄의 해법방법을 원상에도 불구하고' (The solution to printing, even if it returns to the original state), and '새로운 무엇인가를 접할 수 있는' (Something new that can be experienced).)

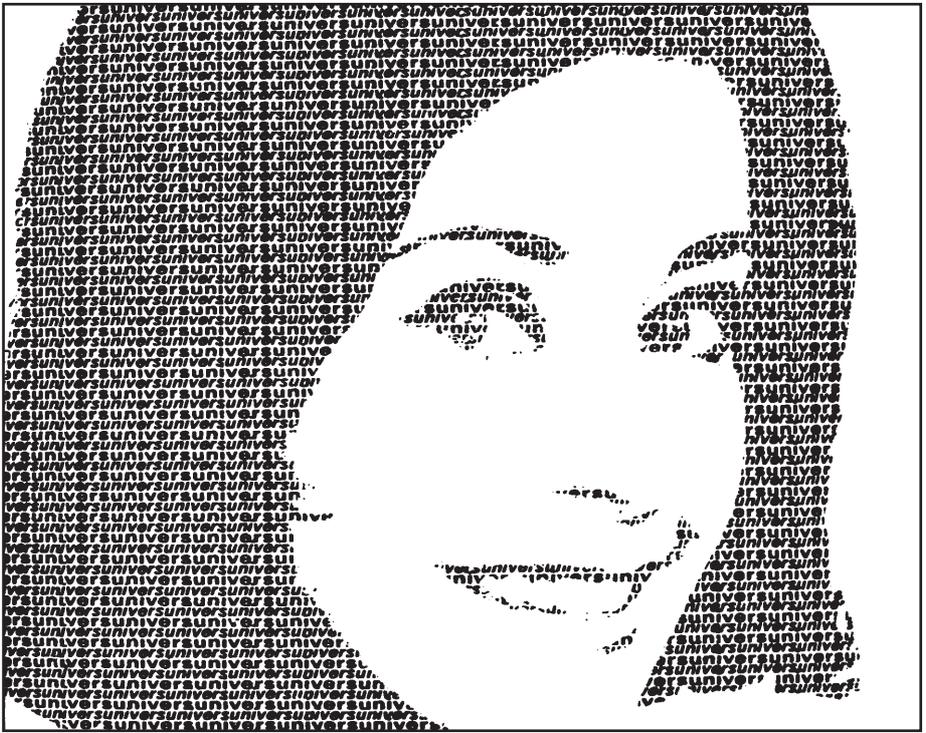


Abb.6.27. Entwurf eines Kalligrammes Selbstportrait aus verschiedenen Buchstaben.

- Die verschiedenen Möglichkeiten der morphologischen Veränderungen von Koreanischen Schriftgrundformen und daraus die folgenden unterschiedlichen Methoden und Techniken in der Anwendung.
- Die verschiedenen Anwendungen als ein wichtiges Kommunikationsmittel.

Das Wissen um diese Probleme und die Beherrschung der Lösungsmöglichkeiten bilden die Grundlage für die Anforderungen der Typografie, die in späteren Entwurfsaufgaben im Hauptstudium selbstständig zu erfüllen sind. Dadurch stellt es sowohl formgestalterische Techniken auf den Gebieten der visuellen Kommunikation, der grafischen Darstellung, der Fotografie, der Illustration, der Animation, dem Verpackungsdesign und dem Screen Design, als auch erweiterte Entwurfs- und Darstellungstechniken für das Berufsfeld zur Verfügung.

Darüber hinaus lassen sich folgende Ansätze zu Ausbildungszielen, -inhalten, -methoden der Koreanischen zusammenfassend Typografie formulieren :

Ausbildungsziele

- Identität als Designer in Korea entwickeln, Gestaltungsaufgaben und Lösungen in Visueller Kommunikation erarbeiten
- Verbesserung der menschlichen Kommunikation
- Kulturelles, zeitgemäßes Design in der Visuellen Kommunikation
- Kommunikationslösungen in bestimmten gesellschaftlichen Kontexten
- Umweltbewusstsein und Visuelle Kommunikation

Ausbildungsinhalte

- Optimale Integration der Koreanischen Informationen
- Zeitgemäße ästhetische und kulturelle Qualitäten
- Berücksichtigung der Geschichte der Koreanischen Schrift und Typografie
- Effektive und kreative Integration des Computers zur Lösung von Kommunikationsproblemen

- Begriff und Anwendung der Koreanischen Schrift und Typografie

Ausbildungsmethoden

- Begriff und Anwendung der Koreanischen Schrift und Typografie als ein wichtiges Hilfsmittel.
- Analyse und Kritik an Gestaltungsarbeit mit Koreanischer Schrift und Typografie.
- Vergleich und Anwendung zwischen Koreanischem und Lateinischem Alphabet.
- Interdisziplinäres wissenschaftliches und praktisches Arbeiten mit Koreanischer Schrift und Typografie
- Nutzungsmöglichkeiten neuer Medien bei der Gestaltung mit Koreanischer Typografie
- Kommunikationstheorie
- Wahrnehmungs - Psychologie
- Semiotik / Zeichentheorie

6.5. Zusammenfassung

Visuelle Kommunikation ist die Veranschaulichung von Aussagen mit bildhaften Mitteln für alle Bereiche des Lebens. Heute gilt der Computer als ein neuartiger und wichtiger Informationsträger für den digitalen Umgang mit Typografie. Der Beginn moderner Ausbildung zur Typografie, in der sie als ein wichtiges Kommunikationsmittel anerkannt wurde, war zunächst der Vorkurs am **Bauhaus**. Dann wurde sie mit der ersten Einrichtung der Abteilung für Visuelle Kommunikation an der **HfG in Ulm**, dann in den **USA** und weltweit eingeführt und entwickelt. Hier stellte sich immer wieder die Aufgabe, an der Klärung typografischer Probleme mit der eigenen westlichen Schrift mitzuwirken.

Die kurze Ausbildungsgeschichte der Typografie in Korea folgte im Gegenteil dem Vorbild des fremden Lateinischen Alphabets. Sie muss laufend an ihre

eigene Schrift angepasst und erneuert werden. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zur Lösung der Probleme der bisherigen Ausbildung zwei neue **Lehrprogramme** fuer das Grundstudium der Koreanischen Typografie vorzustellen :

- Im ersten Teil soll die Beherrschung von **Grundkenntnissen** der Koreanischen Schriftzeichensysteme erreicht werden (d.h. die Begriffe und die Erfassung sowohl die Grundformen der Buchstabenzeichen als auch der Silben).
- Im zweiten Teil soll die Beherrschung von Grundkenntnissen der Typografie durch die Unterscheidung der Eigenschaften zwischen Koreanischer und Lateinischer Buchstabenschrift erweitert und vertieft werden.

Dadurch kann man Schritt fuer Schritt aufeinander aufbauend die Probleme aus ihrem Kern heraus erkennen und loesen.

• **Schlussbemerkung** : Der Erkenntnisgewinn ist in der vorliegenden Arbeit generell als ein notwendiges Zusammenspiel von Theorie und Praxis fuer die Koreanische Typografie zu verstehen. Die kuenftige Entwicklung der Koreanischen Typografie erfordert große Anstrengungen in Forschung und Ausbildung. Zusammenfassend lassen sich die Inhalte der Ausbildung zur Typografie in Korea im 21. Jahrhundert mit folgenden Aufgaben formulieren :

1. Entwicklung einer eigenstaendigen Designphilosophie der Koreanischen Schrift und Typografie.
2. Computer als ein neues Medium und ein neuer Anwendungsbereich fuer die Koreanische Typografie.
3. Revision der Ausbildungsziele, - inhalte und - methoden zur Typografie in Korea. Erweiterung des Begriffs und Anwendungen der Kommunikationsmittel vom Koreanischen Alphabet zum Lateinischen
4. Ausrichtung auf ein umweltvertraegliches Design.
5. Eine logische, systematische, fundierte Theorie der Koreanischen Schrift und Typografie.

Hierzu wollte ich einige Beitraege mit meiner Arbeit leisten. Dadurch kann in Korea eine zeitgemaesse Designausbildung in Typografie erreicht und umgesetzt werden.

KOREANISCHE TYPOGRAFIE

Ein Ausbildungsmodell unter besonderer
Beruecksichtigung der Koreanischen Identitaet

7 Anhang

- 7.1. Abbildungsnachweis
- 7.2. Literaturverzeichnis

7.1

Abbildungsnachweis

Zum Kapitel 1

Abb. 1.1. : YOO Jung - Sook

Zum Kapitel 2

Abb. 2.1. Aus : ROBINSON Andrew, 1996, S. 14.

Abb. 2.2. Aus : ROBINSON Andrew, S. 44.

Abb. 2.3. Aus : FRIEDRICH Johannes, 1966, S. 186.

Abb. 2.4. Aus : FRIEDRICH Johannes, 1966, S. 186.

Abb. 2.5. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 36.

Abb. 2.6. Aus : GELB I. J. 1958, S. 100 (Abschnitt).

Abb. 2.7.

1. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 151.

2. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 69.

3. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 232 (Abschnitt).

4. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 232 (Abschnitt).

5. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 375 (Abschnitt).

6. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 382 (Abschnitt).

7. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 382 (Abschnitt).

8. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 374.

9. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 48 (Abschnitt).

Abb. 2.8.

1. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 68 (Abschnitt).

2. Aus : GELB I. J. 1958, S. 79.

3. Aus : GELB I. J. 1958, S. 79.

4. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 68.

Abb. 2.9.

1. Aus : BARTHEL Gustav, 1972, S. 378.

2. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 127.

3. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 179 (Abschnitt).

4. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 79.

Abb. 2.10.

1. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 105.
 2. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 113.
 3. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 113.
 4. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 116.
 5. Aus : FOELDES - PAPP. K, 1987, S. 119.
 6. Aus : HAARMANN Harald, 1990, S. 420.
- Abb. 2.11. Aus : ROBINSON Andrew, S. 169.

Zum Kapitel 3

Abb. 3.3.

1. Aus : HỒ Ung (Hg.) 1946 - 1994.
2. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 166.
3. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 167.

Abb. 3.4.

1. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 176 (Abschnitt).
2. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 172 (Abschnitt).
3. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 175 (Abschnitt).

Abb. 3.5.

1. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 181 (Abschnitt).
2. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 177 (Abschnitt).
3. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 179 (Abschnitt).

Abb. 3.6.

1. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 186 (Abschnitt).
2. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 192 (Abschnitt).
3. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 195 (Abschnitt).
4. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 191 (Abschnitt).

Abb. 3.7.

1. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 190 (Abschnitt).
2. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 201 (Abschnitt).
3. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 203 (Abschnitt).
4. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 200 (Abschnitt).

Abb. 3.8.

1. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 208 (Abschnitt).
2. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 234 (Abschnitt).
3. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 215 (Abschnitt).
4. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 219 (Abschnitt).
5. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 223 (Abschnitt).
6. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 222 (Abschnitt).

Abb. 3.9.

1. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 238 (Abschnitt).
2. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 229 (Abschnitt).
3. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 242 (Abschnitt).
4. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 245 (Abschnitt).
5. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 251 (Abschnitt).

Abb. 3.10. Aus : KIM Jin - Pyông's Dissertationen, 1998, S. 262.

Abb. 3.11. Aus : (Abschnitt).

Monthly DESIGN, 1990 / 6, S. 36 - 37, Design House Inc, Seoul, Korea.

98 Summer Jungle no. 9, S. 6 - 7, Yoon Design Institute Inc, Seoul, Korea.

Abb. 3.12. Aus : SANDOLL Digital Font Collection 2001 (Abschnitt).

Creative 2000 Digital Font von YOON Design Institute (Abschnitt).

Zum Kapitel 4

Abb. 4.1. Aus : ADLER Jeremy & ERNST Ulrich, 1987, S. 22.

Abb. 4.2. Aus : MASSIN, 1970, S. 158, Abb. 623 - 625.

Abb. 4.3. Aus : ADLER Jeremy & ERNST Ulrich, S. 217, Nr. 49.

Abb. 4.4. Aus : SPENCER Herbert 1970, S. 18.

Abb. 4.5. Aus : ADLER Jeremy & ERNST Ulrich, S. 256, Abb. 90.

Abb. 4.6. Aus : ADLER Jeremy & ERNST Ulrich, S. 257, Abb. 91

Abb. 4.7. Aus : MASSIN, S. 227, Abb. 949.

Abb. 4.8. Aus : MASSIN, S. 225, Abb. 938.

Abb. 4.9. Aus : WEHDE Susanne 2000, S. 336, Abb. 111.

Abb. 4.10. Aus : SPENCER Herbert, S. 84 - 85.

Abb. 4.11. Aus : SPENCER Herbert, S. 72 - 73.

Abb. 4.12. Aus : SPENCER Herbert, S. 38 - 39.

Walker Art Center 1982, S. 148, Abb. 127.

Abb. 4.13. Aus : SPENCER Herbert, S. 80, 84 - 85.

Abb. 4.14. Aus : FLEISCHMANN Gerd, 1984, S. 164.

Abb. 4.15. Aus : BRUENING Ute [Hrsg], 1995, S. 186

Abb. 4.16. Aus : BRUENING Ute [Hrsg], 1995, S. 182.

Abb. 4.17. Aus : TSCHICHOLD Jan, 1987 (Die erste Auflage 1928), Titelseite.

Zum Kapitel 5

Alle Bilder : YOO Jung - Sook

Zum Kapitel 6

Abb. 6.1. Aus : MASER Siegfried, 2001, S. 20.

Abb. 6.2. Aus : MASER Siegfried, 2001, S. 21.

Abb. 6.3. Aus : MASER Siegfried, 2001, S. 23.

Abb. 6.4. Aus : FLEISCHMANN Gerd, 1984, S. 58 (Abschnitt).

Abb. 6.5. Aus : FLEISCHMANN Gerd, S. 107.

Abb. 6.6. Aus : FLEISCHMANN Gerd, S. 204.

Abb. 6.7. Aus : FLEISCHMANN Gerd, S. 111.

Abb. 6.8. Aus : BRUENING Ute [Hrsg], S. 102, Abb. 112.

Abb. 6.9. Aus : FLEISCHMANN Gerd, S. 122.

Abb. 6.10. Aus : FLEISCHMANN Gerd, S. 124.

Abb. 6.11. Aus : FLEISCHMANN Gerd, S. 132 - 133.

Abb. 6.12. Aus : BRUENING Ute [Hrsg], S. 112, Abb. 124.

Abb. 6.13. Aus : LINDINGER Herbert, 1987, S. 283.

Abb. 6.14. Aus : GROHN Christian, 1991, S. 19, 30 und 38.

Abb. 6.15. Aus : GROHN Christian, S. 23.

Abb. 6.16. Aus : BUERGEL & NEUMANN, 2001, S. 136.

Abb. 6.17. Aus : MASER Siegfried, 2001, S. 15.

Abb. 6.18 : YOO Jung - Sook.

Abb. 6.19 : YOO Jung - Sook.

Abb. 6.12 : YOO Jung - Sook.

Abb. 6.21 : YOO Jung - Sook.

Abb. 6.22. Nach : MASER Siegfried, 1998 / 99, S. 18.

Abb. 6.23 : YOO Jung - Sook.

Abb. 6.24 : YOO Jung - Sook.

Abb. 6.25 : YOO Jung - Sook.

Abb. 6.26 : YOO Jung - Sook.

Abb. 6.27 : YOO Jung - Sook (oben),

Aus : MASSIN, 1970, S. 202, Anzeige fuer die Schrift - Univers (unten).

7.2. Literaturverzeichnis

A

- AICHER Otl & ROMMEN Josep : Typographie, Ernst & Sohn Verlag, Druckhaus
Maak, Luedenscheid, 1988.
- ADLER Jeremy & ERNST Ulrich : Text als Figur : Visuelle Poesie von der Antike
bis zur Moderne, Herzog August Bibliothek, Wolfenbuettel, 1987.
- AN Cheung - O : Grammatik aus der Fremd - und Eigenperspektive,
Europaeischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 1994.
- ARNOLD Heinz Ludwig : Lyrik des 20. Jahrhundert, Edition Text + Kritik GmbH,
Muenchen, 1999.
- AN Sang-Su & HAN Jae-Jun : Hangûl Design, Angrafics, 1999.

B

- BAINES Phil & HASLAM Andrew : Lust auf Schrift : Basiswissen Typografie,
Verlag Hermann Schmidt, Mainz, 2002.
- BARTHEL Gustav : Konnte Adam schreiben ? : Weltgeschichte der Schrift,
Verlag M. DuMont Schauberg, Koeln, 1972.
- BAUMANN Edwin : Typografisches : allgemeine Theorien, alte Praktiken, neue
Experimente, Verlag Beruf + Schule, Itzehoe, 1978.
- BERGHAUS Margot (Hrsg.) : Interaktive Medien - interdisziplinær vernetzt,
Westdeutscher Verlag, 1999.
- BERGNER Walter : Grundlagen der Typografie, Verlag Beruf + Schule, Itzehoe,
Leipzig, 1990.
- BRAUER Werner : Graphik + Design, Verlag Dokumentation, Muenchen, 1976.
- BRUENING Ute [Hrsg] : Das A und O des Bauhauses, Bauhaus - Archiv Berlin,
1995.
- BUCHHOLS Erich : Schriftgeschichte als Kulturgeschichte, Verlag des Instituts
fuer Geozologie und Politik Bellenhausen ueber Gladenbach / Hessen,
1965.
- BUERGEL Matthias & NEUMANN Walter : Screen Design und visuelle
Kommunikation ; Gestaltung interaktiver Oberflaechen, Huethig Verlag,

Heidelberg, 2001.

Bundesdruckerei Berlin (Hrsg.) : Alphabete und Schriftzeichen des Morgen -
und des Abendlandes, Kommissionsverlag Otto Harrassowitz Wiesbaden,
1969.

C

CHOE GI - HO / KIM Mi - Hyông : Sprache und Gesellschaft,
Hankukmunhwasa, Korea, 1998 - 2000.

CHOE Hyôn - Bae : Die Behauptung vom Nutzen der Koreanischen Schrift
und Sprache, Jôngûmmunwhasa, Seoul, Korea, 1999.

CHUNG Shin - Young : Erster Teil der Examenarbeit, Die koreanische Schrift -
Han'gûl, 1998, Hochschule fuer bildende Kuenste, Hamburg, 2000.

CLAIBORNE Robert : Die Erfindung der Schrift, ins dt. uebers. Peter Mortzfeld,
Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1978.

CROY Peter : Grafik: Form + Technik, Muster - Schmidt Verlag, Goettingen-
Zuerich, 1990.

D

DAMASE Jacques : Révolution Typographique : depuis Stéphane Mallarmé,
Galerie Motte, Genève, 1966.

DOEHL Reinhard : Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen ? Notwendiger
Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert
(Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte Hg. H. Kreuzer,
Stuttgart, 1969)

DROSTE Magdalena : Bauhaus 1919 - 1933, Benedikt Taschen Verlag GmbH,
1998.

E

ECKARDT Andre :

- Geschichte der koreanischen Literatur : W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart,
Berlin, Koeln, Mainz, 1968.

- Grammatik der koreanischen Sprache, Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1984.

- Koreanisch und Indogermanisch, Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1984.
 - Der Ursprung der koreanischen Schrift, Leipzig, 1928.
- EKSCHMITT Werner : Das Gedächtnis der Völker, Safari-Verlag, Berlin, 1964.
- EULE Wilhelm : Mit Stift und Feder : Kleine Kulturgeschichte der Schreib - und Zeichenwerkzeuge, Fachbuchverlag Leipzig, 1955.

F

- FAZZIOLI Edoard : Gemalte Wörter, Chinesischen Schriftzeichen. Vom Bild zum Begriff, GustavLuebbe Verlag, 1987.
- FENG Zhiwei : Die chinesischen Schriftzeichen in Vergangenheit und Gegenwart, ins dt. uebers. von Wolfgang Kuehlwein, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994.
- FLEISCHMANN Gerd : bauhaus, drucksachen typografie reklame, Edition Marzona, Duesseldorf, 1984.
- FOELDES - PAPP Károly : Vom Felsbild zum Alphabet. Die Geschichte der Schrift, Stuttgart, 1987.
- FOUCAULT Michel : Dies ist keine Pfeife ; Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, Carl Hanser Verlag Muenchen, 1974.
- FRICK Richard, GRABER Christine, MINORETTI Renate, SOMMER Martin : Satztechnik Typografie Band 1, Typografische Grundlagen, Comedia Verlag, Bern, 2000.
- FRIEDL Friedrich, OTT Nicolaus, STEIN Bernard : Typographie : wann wer wie, Koenemann, Koeln, 1998.
- FRIEDRICH Johannes, Geschichte der Schrift : Unter besonderer Beruecksichtigung ihrer geistigen Entwicklung, Carl Winter Universitaetsverlag, Heidelberg, 1966.
- FRUTIGER Adrian : Der Mensch und seine Zeichen : Schriften, Symbole, Signete, Signale, Fourier, 1989.

G

- GELB I. J. : Von der Keilschrift zum Alphabet : Grundlagen einer Schriftwissenschaft, ins dt uebers. von Dr. Renate Voretzsch, Tuebingen,

- Kohlmann Verlag, 1958.
- GIESECKE Mihael : Der Buchdruck in der fruehen Neuzeit : Eine historische Fallstudie ueber die Drucksetzung neuer Informations - und Kommunikationstechnologien, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991.
- GLUECK Helmut : Schrift und Schriftlichkeit ; Eine sprache - und kulturwissenschaftliche Studie, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1987.
- GOTTSCHELL Edward M : Typographic Communications Today, The International Typeface Corporation, 1989.
- GROHN Christian : Bauhaus - Idee, Gebr. Mann Verlag, 1991.
- GULBINS Juergen & KAHRMANN Christine : Mut zur Typographie : Ein Kurs fuer Desktop - Publishing, Springer - Verlag Berlin, Heidelberg, 1992, 2000.
- GUMBRECHT Hans Ulrich & PFEIFFER K. Ludwig (Hrsg.) : Schrift, Wilhelm Fink Verlag, Muenchen, 1993.
- GWŌN Jae - Sŏn : Theorie der koreanischen Schrift, Ugoltab, Korea, 1996.

H

- HAARMANN Harald : Universalgeschichte der Schrift, Frankfurt / New - York : Campus, 1990.
- BOSSHARD Hans Rudolf : Sechs Essays zu Typografie, Schrift, Lesbarkeit, Niggli AG, 1996.
- HŌ - Ung (Hrg.) : HUNMINJŌNGŪM, Hangŭlhakhoei, 1946 - 1994, Seoul, Korea.
- HOEGY Tatjana / WEISS Horst (Hg.) : Kommunikation und Information, Verlag Moritz Diesterweg, 1974.
- HONG Dong - Wyŏn (Hrg) : Die Bucherzaehlung Koreas, Gŭlssi, Seoul, Korea, 1993.
- HONG I - Sŏb : Koenig SEJONG, Koenig SEJONG Gedenkunternemensverein, Seoul, Korea.
- HRG. Kunstgewerbemuseum der Stadt Zuerich, Visuelle Kommunikation, 1978.
- HRG. mind : Der neue Versuch der koreanischen Schrift, An Grafiks, Seoul, Korea, 1999.

HRG. Entfaltungsinstitut der koreanischen Schriftform : Das Woerterbuch der koreanischen Schriftform, Seoul, Korea, 2001.

HRG. Staatliche Kunsthalle Baden - Baden : Die Kunst der Schrift ; UNESCO - Ausstellung in fuenfzig Tafeln, Verlag Dr. Ernst Hauswedell & Co., Hamburg - Baden - Baden, 1964.

I

J

JAFFÉ Hans L. C. :

- De Stijl : 1917-1931 Visions of Utopia, Walker Art Center, New York, 1982.
- Mondrian und De Stijl, DuMont Schauberg, Koeln, 1967.

JENSEN Hans :

- Geschichte der Schrift, Hannover, 1925.
- Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart, Veb Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin, 1958.

K

KAECH Walter, GUERTLER Andre und WILLKES Walter : Schrift und Typografie 1 - 6, Studiengemeinschaft Werner Kamprath, Darmstadt, 1981.

KANEKO Tohru und STICKEL Gerhard : Deutsch und Japanisch im Kontrast : Bd.1. Japanische Schrift, Lautstrukturen, Wortbildung, Julis Groos Verlag, Heidelberg, 1984.

KAPR Albert & SCHILLER Walter : Gestalt und Funktion der Typografie, VEB Fachbuchverlag Leipzig, 1983.

KAPR Albert : Schriftkunst : Geschichte, Anatomie und Schoenheit der lateinischen Buchstaben, Verlag der Kunst Dresden, 1971.

KIM Chewon & KIM Won - Yong, Korea - 2000 Jahre Kunstschaffen, Hirmer Verlag Muenchen, 1966.

KIM Jin - Pyông :

- Die Erforschung des Umwandlungsprozesses in den koreanischen Schriftformen, Seoul Women's University's Dissertationen, 1985.
- Lettering of Hangûl, Mijinsa, Seoul, Korea, 1986.

- A Study on the Typographic Design Education in America, Seoul Women's University, 1995.
- HRG. Das Komitee zum Gedenken an Prof. KIM Jin - Pyông : Die Erforschung der koreanischen Schriftgestaltung : Prof. KIM Jin - Pyông's Dissertationen, Seoul, Korea, 1998.
- KIM Jin - u : Sprache und Kultur, Jungang University Korea, 1996.
- KIM Jông - Su : Die Geschichte und Zukunft der koreanischen Schrift, Yôlwhadang Seoul, Korea, 1990-1997.
- KIM - CHO Sek - yen : The Korean Alphabet of 1446 Hwunmin Cengum : Exposition OPA, The Visible Speech Sounds Annotated Translation Future Applicability, State University of New York, Dissertation, 2000.
- KIM Sôk - Dûk : Die Forschungsgeschichte der koreanischen Sprache, Jôngûm - munwhasa, Korea, 1983.
- KLAEGER Max : Schrift und Typographie im Unterricht, Don Bosco Verlag . Muenchen, 1969.
- KORDE Hermann : Die Dadaisten, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1994.
- KORTE Hermann : Lyrik des 20. Jahrhunderts (1900-1945), Oldenburg Muenchen, 2000.
- KUCKENBURG Martin : Die Entstehung von Sprache und Schrift - Ein kulturgeschichtlicher Ueberblick, Koeln : DuMont, 1989.
- KUH Ki - Seong : Koreanisch : Neue Grammatik der koreanischen Sprache, Kessler Verlag fuer Sprachmethodik, Bonn, 1988.
- KUNSTGEWERBEMUSEUM der Stadt Zuerich : Jan TSCHIHOLD. Typograph und Schriftentwerfer 1902 - 1974. Das Lebenswerk, Kunstgewerbemuseum Zuerich, 1976.

L

- LAUFER Bernhard : Basiswissen Satz, Druck, Papier, Buchhaendler heute, Duesseldorf, 1984.
- LECHNER Herbert : Geschichte der modernen Typografie : Von der Steglitzer Werkstatt zum Kathodenstrahl, Verlag Karl Thiemig, Muenchen, 1981.

- LEE Gûn - Su : Die neue Forschung der HUNMINJÔNGÛM, Verlag Bogosa, Seoul, Korea, 1995.
- LEE Jông - Ho : Die Gestaltprinzipien der HUNMINJÔNGÛM, Aseamunwhasa, Seoul, Korea, 1975.
- LEE Ki - Baek : Neue Theorie der koreanischen Geschichte, Iljogak, Seoul, Korea, 1999, 2001.
- LEE Ki - Moon : Die Geschichte der koreanischen Sprache, dt. Uebers : LEWIN Bruno, Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden, 1977.
- LEHRMANN Klaus : Szenen Wechsel German Design, Verlag Form, 1996.
- LEMOINE Serge : Mondrian und De Stijl, Von Franz ins dt. uebers. H. Lienhard, Weber Genf, 1988.
- LEWIN Bruno : Der koreanische Anteil am Werden Japans, Westdeutscher Verlag GmbH, 1976.
- LEWIS John : Typografie : Grundlagen und Experimente, Otto Maier Verlag Ravensburg, 1969.
- LINDINGER Herbert : Hochschule fuer Gestaltung Ulm, Wilhelm Ernst & Sohn Verlag, 1987.
- LISSITZKY - KUEPPERS Sophie, El Lissitzky : Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, VEB Verlag der Kunst Dresden, 1976.
- LUIDL Philipp :
- Typografie : Herkunft, Aufbau, Anwendung, Schlueterscheverlaganstalt, 1989.
 - Typografie Basiswissen, Deutscher Drucker, 1996.
- LU Hûi - Jyông : A study on the experimental typography in the view of Deconstructivism - Case Study of the WWW Homepage -, Seoul Women's University, Dissertation, 1997.

M

- MASER Siegfried :
- Designtheorie 1 ; Zur Philosophie gestalterischer Probleme
 - Designtheorie 2 ; Zur Planung gestalterischer Projekte
 - Designtheorie 4 ; Zur Aesthetik gestalteter Produkte

- Designtheorie ; Aesthetik und Psychologie
 - Designtheorie ; Kommunikation, Zeichen und Design
- (Seminarunterlagen), Bergische Universitaet - Gesamthochschule Wuppertal
 Fachbereich 5 : Design, 2001, 1997, 2000, 1998, 1998 / 99.
- MASSIN : Buchstabenbilder und Bildalphabete ; Vom Zeichen zum Buchstaben
 und vom Buchstaben zum Zeichen, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1970.
- MATTHAEI Joerg Michael : Grundfragen des Grafik - Design, Heinz Moos
 Verlag, Muenchen, 1975.
- McLEAN Ruari : The Thames and Hudson Manual of Typography with
 188 illustrations, Thames and Hudson, 1980, 1988.
- MEGGS P.B : Die Geschichte des Grafik Designs, ins Uebers Koreanische.
 Design Houes, Seoul, Korea, 1985, 1992.
- MOHOLY - NAGY László : Vision in Motion, Paul Theobald & Company, 1965.
- METZLER : Philosophie Lexikon : Begriffe und Definitionen, Prechtl und
 Franz - Peter Burkard, hrsg. vom Peter Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar,
 1996.
- MUELLER - BROCKMANN Josef : Geschichte der visuellen Kommunikation,
 Verlag Arthur Niggi AG, 1986.
- MUELLER Claudia : Typofoto : Wege der Typografie zur Foto - Text - Montage
 bei László Moholy - Nagy, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1994.

N

- NIERENDORF (Hg.) : Staatliches Bauhaus in Weimar 1919 - 1923. Weimar-
 Muenchen, 1923.
- NERDINGER Eugen : Buchstabenbuch : Schriftentwicklung • Formbedingungen
 • Technik • Schriftsammlung, Verlag Georg D.W. Callwey, Muenchen, 1954.
- NADIN Mihai : Jenseits der Schriftkultur : Das Zeitalter des Augenblicks, aus
 dem Englischen von Norbert Greiner, Dresden Univ. Press GmbH, Dresden,
 Muenchen, 1999.
- HRG. NOETH Winfried / WENZ Karin : Intervalle 2 : Schriften zur
 Kulturforschung, Kassel University Press, GmbH 1998.

O

O Kuk - Jin : Betrachtung der Druckkunst, Chôngju Donglimsôgwan, Korea, 1992.

P

POST Herbert : Schrift - Typographie - Graphik, Verlag Halle, 1997.

PARK Myông - Sôk : Ost und West, - Der Unterschied ihrer Bewusstseinsstruktur, Tamgudang, Seoul, Korea, 1992.

Q

R

RATTEMAYER Volker, HELMS Dietrich : Typographie kann unter Umstaenden Kunst sein : Kurt Schwitters Typographie und Werbegestaltung (1), Ring 'neue werbegestalter' Amsterdamer Ausstellung von 1931 (2), Friedrich Vordemberge-Gildewart, Typographie und Werbegestaltung (3), Werbedruck GmbH Horst Schreckhase, Spangenberg, 1990.

REISCHAUER Edwin. O & JOHN K. Fairbank : East Asia : The Great Tradition, Houghton Mifflin Company, Boston, 1958, 1960.

REHE Rolf F : Typographie : Wege zur besseren Lesbarkeit, Verlag Coating · St. Gallen, 1981.

ROBINSON Andrew : Die Geschichte der Schrift : von Keilschriften, Hieroglyphen, Alphabeten und anderen Schriftformen, (aus dem Engl. uebers.von Martin Rometsch) - Verlag Paul Haupt Bern. Stuttgart. Wien 1996.

RUDER Emil : Typographie, Verlag Arthur Niggli Ltd., CH - 9052 Niederteufen, Switzerland, 1967,1982.

RUEBENACH Bernhard : Der rechte Winkel von Ulm - Ein Bericht ueber die Hochschule fuer Gestaltung 1958 / 59, Georg Buecher Verlag, 1987.

RUEEGG Ruedi : Typografische Grundlagen : Gestaltung mit Schrift, Weltwoche - ABC - Verlag, Zuerich, 1989.

S

- SAMPSON Geoffrey : Writing Systems, Hutchinson, London, 1985.
- SCHMIDT Bertold : Einfuehrung in die Schrift und Aussprache des Japanischen, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1995.
- SCHMITZ - ESSER Winfried : Der Computer in den Archiven der Massenmedien, IFRA (INCA FIEJ Reserch Assoc.), Darmstadt, 1986.
- SECKENDORF Eva von : Die Hochschule fuer Gestaltung in Ulm : Gruendung (1949 - 1953) und Aera Max Bill (1953 - 1957), Jonas Verlag, 1989.
- SEELING Hartmut : Geschichte der Hochschule fuer Gestaltung Ulm 1953 - 1968 : Ein Beitrag zur Entwicklung ihres Programms und der Arbeiten im Bereich der visuellen Kommunikation, Dissertation Universitaet Koeln, 1985.
- SEOUL WOMEN'S UNIVERSITY JOURNAL OF ARTS AND DESIGN INSTITUTE : Journal of Arts and Design Nr.1, 1995.
- SÔK Gûm - Ho : Typographic Design, Mijinsa, Seoul, Korea, 1994.
- SON Bo-Gi, Die beweglichen Metallletter und Drucktechnik, Koenig SEJONG Gedenkunternnehmensverein, Seoul, Korea, 1977.
- SONG - Hyôn : Die Theorie der koreanischen Schriftform, Designhouse, Seoul, Korea, 1985, 1988.
- SPENCER Herbert : Pioniere der modernen Typografie : mit einem Vorwort von Prof. Max Bill, ins dt. uebers. von Dr. Rolf Linnenkamp., Axel Juncker Verlag GmbH, Muenchen - Wien - Zuerich, 1970.
- SPITZ Rená Michael : Die politische Geschichte der Hochschule fuer Gestaltung Ulm (1953 - 1968) : Ein Beispiel fuer Bildungs - und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Dissertation, Universitaet Koeln, 1997.
- STANKOWSKI Anton : Visuelle Kommunikation, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1994.
- STIEBNER Erhardt D. : Bruckmann's Handbuch der Schrift, Muenchen : Bruckmann, 1992.

T

- THRAENHARDT Anna Maria : Schriftreform - Diskussion in Japan zwischen 1867 und 1890, Helmut Buske Verlag, Hamburg, Dissertation, 1978.

TSCHICHOLD Jan :

- Die neue Typografie, ein Handbuch fuer zeitgemaess Schaffende, brinkmann & bose, Berlin, 1987. (Die erste Auflage 1928).
- Erfreuliche Drucksachen durch gute Typografie, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1960.
- Geschichte der Schrift in Bildern, Dr. Ernst Hauswedell & CO. Hamburg, 1961.
- Eine Stunde Druckgestaltung. Grundbegriffe der Neuen Typografie in Bildbeispielen fuer Setzer, Werbefachleute, Drucksachenverbraucher und Bibliofilen, Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart, 1930.
- Leben und Werk des Typografen Jan TSCHIHOLD : Mit einer Einleitung von Werner Klemke, Die Bibliographie aller Schriften und fuef grosse Aufsaezte von Jan TSCHICHOLD, sowie ueber zweihundert, teils bunten Abbildungen, KG Saur, Muenchen, 1988.

U

UMBRO Apollonio : Der Futurismus ; Manifeste und Dokumente einer kuenstlerischen Revolution 1909 - 1918, ins dt. uebers. Christa Baumgarth & Helly Hohenemser, Verlag M. DuMont Schauberg, Koeln, 1972.

V

VIRI. H : Die Entstehung und die Entwicklung der Schrift, Otto Blersch Verlag, Stuttgart, 1949.

VOS Fritz : Paper on Korean studies in J. K. Yamagiwa (ed.). Papers of the CIC Far Eastern Language Institute, The University of Michigan, Committee on Far Eastern Language Instruktion of the Committee on Institution Cooperation (Ann Arbor, Michigan), 1964.

W

WEHDE Susanne : Typographische Kultur : eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung, Max Niemeyer Verlag GmbH, Tuebingen, 2000.

WEIDEMANN Kurt : Wo der Buchstabe das Wort fuehrt : Ansichten ueber
Schrift und Typografie, Cantz Verlag, 1997.

WICK Rainer :

- Ist die Bauhauspaedagogik aktuell ? Verlag der Buchhandlung Walther
Koenig, Koeln, 1985.

- Bauhaus - Kunsthochschule der Morderne, Hatje Cantz Verlag, 2000.

WILLBERG Hans Peter & FORSSMAN Friedrich : Erste Hilfe in Typografie :

Ratgeber fuer Gestaltung mit Schrift, Verlag Hermann Schmidt, Mainz, 2000.

WOLZOGEN Christoph von : Schrift und Informationgestaltung.

Zur Methodologie der Typografie, Horst Heiderhoff Verlag, Echzell, 1975.

X

Y

Z

ZAPF Hermann : Typographische Variationen, Fachtechnische Schriftenreihe
Heft F 17 Industriegewerkschaft Druck und Papier fuer die Bundesrepublik
Deutschland einschliesslich Berlin, 1984.

Enzyklopaedie

Brockhaus - Enzyklopaedie : in 24 Bd. - 19., F. A Brockhaus Mannheim, 1993.

Duden : Die deutsche Rechtschreibung, Duden Band 1, Bibliographisches
Institut & F. A Brockhaus AG, Mannheim, 2000.

Kataloge

Chông - Ju alter Druck Museum, Chung - chông - bukdo.

Chông - Ju alter Druck Museum, Chung - chông - bukdo, 1991.

Creative 2000 Digital Font von YOON Design Institute.

Die koreanische Schrift, Die Begegnung der Schoenheit und Verwendung,
Kultursport Abteilung, 1993.

Die schoene koreanische Schrift : Die Ausstellung : 600 Jahre der Schrift,
Kultur Abteilung, Korea, 1990.

Die Umwandlung und Entwicklung der koreanischen Schriftformen,

'97 die besondere Ausstellung der Seoul - Internationale Buecher, Daehan
Pubulikation Kulturverein, Seoul, Korea, 1997.

HANGÛL, die besonders Ausstellung fuer die neuen Tausendjahre, Kulturreise
Abteilung, Korea, 1999.

KOREA : Die alten Koenigreiche, Kulturstiftung Ruhr, Essen, Villa Huegel, 1999.

WALKER ART CENTER : De Stijl 1917 - 1931 ; Visions of Utopia, New York,
1982.

SANDOLL Digital Font Collection 2001.

Zeitschriften

Industrial Design : Ausgabe 112, 1990 Vol 20, Seoul, Korea.

JÛNGGÛL, 98 Summer Jungle no. 9, S. 6 - 7, Yoon Design Institute, Inc.,
Seoul, Korea.

Monthly DESIGN, 1990 / 6, Design House, Inc, Seoul, Korea.

Visible Language, Volume XIII, Number 4, 1979 : Graphic Design Education,
Visible Language, Cleveland, OH 44106.