

SCHWARZ. WEISS.

**THOMAS JUNOLD
DIPLOMA 2006**

Impressum

Die vorliegende Arbeit wurde im Rahmen des Diploms an der Fachhochschule Aachen gestaltet und ist vollständig in der **ACTOR** (erstellt vom Autor, 2004–2006) gesetzt.

Schrift: **ACTOR**, 9 pt
Druck: frw Reiner Wahlen, Aachen

Copyright © 2006 von
Thomas Junold, Aachen

Danksagung

Danken möchte ich allen, die mir geholfen haben. Zuallererst Kai Oetzbach für die Betreuung und die guten Ratschläge.

Meiner Familie für das Vertrauen und die Unterstützung, daß aus einer Idee ein Beruf werden kann.

Julia Heß, nicht nur für das Korrekturlesen und die vielen »ß«, sondern ganz speziell für einfach alles.

Florian Schommertz (SC), Malik Aziz (™), Natascha Dell & Juri, Dieter Telfser und nicht zuletzt Kai Bernau für gestalterische, moralische und menschliche Hilfe.

Und ganz besonders möchte ich den Herren Friedrich Forssman, Jörg W. Gronius und Bernd Rauschenbach für den Blindtext danken, welcher während der letzten Monate ein ständiger Begleiter war.

Allen, die nicht genannt wurden, aber dennoch ihren Teil zu dieser Arbeit beigetragen haben, sei mein Dank gewiß.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort oder warum eine neue Schrift?	5
Einleitung	6
ACTOR-eine Sans-Serif in acht Schnitten	9
Grundsätzliches	12
Schrift ist nicht gleich Schrift!	13
Die Problematik des Lesens	15
Die Proportionen einer Schrift	17
DIN oder dienen?	21
in medias res	24
ACTOR-wie alles begann!	25
ACTOR-Redesign und kein Ende!	29
ACTOR-die Details	40
ACTOR-die Details, aber erst ein Vorwort.	41
Figuren und Zeichen	43
Akzente und Sonderzeichen	49
Oblique vs. Italic	51
Italic-Ziffern und Sonderzeichen	53
Das dicke Ende und die Kapitälchen	55
Die Metric bei der ACTOR	57
ACTOR-Ein Fazit und Ausblick	58
Zeichenübersicht	60

Adrian Frutiger pflegte auf die Frage nach der Schriftenvielfalt zu antworten:

»**Weil es so viele Weine gibt!**« Quelle: Fontblog (www.fontblog.de)

Warum eine neue Schrift?

Es gibt mittlerweile mehrere zehntausend verschiedene Schriften. Die exakte Zahl läßt sich vermutlich nicht einmal genau bestimmen, da die Erstellung einer neuen Schrift dank neuer Technologien noch nie so einfach war wie heute.

Mußte man die Buchstaben früher mühsam als Bleilettern anfertigen oder mit den Beschränkungen des Photosatzes zurecht kommen, so lassen sich heute dank des Computers gute Ergebnisse mit Photoshop oder einem Vektorprogramm in einem Bruchteil der Zeit erreichen. Was jedoch nicht unbedingt ein Qualitätsmerkmal für so geschaffene Schriften sein muß. Gleichartige Klone ein und derselben Idee sind das Ergebnis auf zahllosen Internet-Seiten.

Kein Gestalter wird es wahrscheinlich jemals schaffen, alle zur Verfügung stehenden Schriften wenigstens einmal einzusetzen. Aus diesem Fundus schöpfen zu können sollte eigentlich bedeuten, daß man immer die passende Schrift zur Hand hat.

Warum suchen wir aber trotzdem immer wieder nach neuen Schriften oder gelungeneren Variationen eines bestimmten Schrifttyps? Sei es eine Grotesk, die ein wenig anders aussieht, als die Helvetica oder eine schöne Alternative zur Garamond. Es muß einen Anreiz sowohl für Schriftgestalter, als auch für die Anwender geben, neue Schriften auszuprobieren.

Ein Ansatz wäre sicherlich die Einzigartigkeit einer Schrift. Das kann sowohl eine exklusive Haus-Schrift sein, wie zum Beispiel die Corporate ASE für Mercedes, oder aber eine so extreme Schrift, welche nur auf diese eine Gestaltungssache passt. Hier wäre speziell an die Fun-Fonts zu denken. Niemand käme ernsthaft auf die Idee, mit einer solchen Schrift einen Fließtext zu setzen, ohne Gefahr zu laufen, die Botschaft, den Inhalt des entsprechenden Textes zu verschleiern oder komplett zu verdecken.

Ein weiteres Merkmal ist die Qualität. Schaut man sich die digitalisierten Outlines von Schriften die im Umlauf sind an, so wundert man sich doch gelegentlich, warum diese überhaupt noch verwendet werden. Stammen sie

doch aus Zeiten, da die Druckqualität oder besser die verwendete Satztechnologie andere Voraussetzungen an eine Schrift stellte, als sie heute gebräuchlich ist.

In letzter Zeit können wir uns daher über schöne und zeitgemäße Neu-Digitalisierungen alter Schrift-Klassiker freuen, welche mit dem zukunftsträchtigen Label »NEXT« ganz den neuesten Druck- und Vervielfältigungsstandards angepasst sind. So hat Adrian Frutiger die Frutiger, die Univers und die Avenir eigenhändig um- und neugezeichnet. So konnte sichergestellt werden, dass die Qualität der jeweiligen Schriften bis ins kleinste Detail gewahrt bleibt.

Was würde jedoch im Gegenzug passieren, müßten alle Bücher, Prospekte und Webseiten in ein- und derselben Schrift gestaltet werden? Sehr viel wichtiger wäre jedoch hier die Frage, welche Schrift denn Verwendung finden sollte.

Die Designer wären gezwungen ihre Inhalte und Botschaften auf eine andere Art und Weise zu vermitteln. Schrift als vermittelnde Instanz zwischen Absender und Adressaten fiel

weitestgehend aus. Schrift als fester Bestandteil eines Corporate Designs wäre nicht mehr so prägnant. Plakate und Buchtitel müßten sich anderer Mittel und Wege bedienen um zu werben und zu verkaufen. Botschaften wären austauschbar. Schrift als Parfum einer guten Gestaltung, in der uns bekannten Form, nicht möglich.

Nicht zu guter Letzt war und ist es der Umgang mit Schrift, der ganze Epochen im Design (mit)geprägt hat, wie zum Beispiel die strenge Typografie des Bauhauses mit der Futura, welche heute immer wieder gerne eingesetzt wird oder die mutigen und wegweisenden typografischen Experimente eines David Carson oder Neville Brody, die auch durch ihren kompromißlosen Umgang mit Schriften jeweils ihre Generation beeinflußt haben.

Eine große Auswahl an Schriften zur Verfügung stehen zu haben, macht also Design als Prozeß der Wertsteigerung eines Produktes oder der Verdeutlichung einer Botschaft insgesamt interessanter. Denn nicht nur der Inhalt ist die Botschaft, auch die Form vermittelt eine Botschaft. Selbst dann, wenn sie sich zurück-

hält, lebt der Inhalt auch von der Gestaltung und diese geschieht nicht zuletzt mit Hilfe der Typografie und schließlich mit Schrift.

Es gibt also nicht nur persönliche Gründe neue Schriften zu schaffen. Design ist ein fließender Prozeß, der immer nach neuen Herausforderungen sucht. Von der Zeit des Bleisatzes bis hin zum modernen Open-Type-Format hat Schrift eine entscheidende Rolle in der Gestaltung gespielt. Die Möglichkeit Schrift am Rechner zu entwerfen oder mit Hilfe des Rechners auszubauen ist dank Postscript oder TrueType sehr viel einfacher geworden. Wobei man sich immer auch die Qualitätsfrage stellen sollte. Der größte Aufwand rechtfertigt kein Produkt, welches nicht zu verwenden ist.

Es ist jedoch nicht zwingend erforderlich eine Schrift auf Markttauglichkeit hin zu entwickeln. Eine aus einem Schnitt bestehende Schrift, die zudem nur aus Versalien besteht, hat in den meisten Fällen zu wenig Verkaufsargumente. Da ist es sicherlich besser, diese zur Verwendung frei zu geben, und durch die Art und Weise, wie mit ihr umgegangen wird, mehr zu erfahren über die Erfordernisse, die eine Schrift

mitbringen sollte, um erfolgreich zu sein. Diese Erweiterung, zum Beispiel das Hinzufügen von weiteren Zeichen kommt so der Schrift zu Gute und gibt dem Anwender mehr Möglichkeiten an die Hand, diese in seinem Sinne einzusetzen.

Woher stammt eigentlich der Name ACTOR?

Es war das erste Wort, welches gut aussah. Ganz nebenbei, quasi als Nebenprodukt, ist die Abkürzung für Aachen »ac« enthalten, und somit ein Verweis auf den Ort, an dem sie entstand.

ACTOR-eine Sans-Serif in acht Schnitten

Die vorliegende Diplom-Arbeit zeigt anhand einer aus acht Schnitten bestehenden Schrift, daß neue Schriften sowohl einen ästhetischen Wert, als auch einen festen Platz innerhalb einer Gruppe von Schriften haben können.

Eine Schrift, die als Fließtext-Type konzipiert ist und über eine echte Italic, sowie Small-Caps verfügt, die sowohl in der aufrechten, als auch in der italic-Form vorliegen.

Es wird der Weg aufgezeigt, den die Schrift genommen hat und Entscheidungen bezüglich der Formensprache kommentiert und diskutiert.

Ebenso wird hinterfragt, ob die vorliegende Schrift in ihrer derzeitigen Ausbaustufe verwendet werden kann, oder ob ein weiterer Ausbau der Strichstärken nötig ist, sowie welche Möglichkeiten der Erweiterung es gibt, um die Schrift für einen breiten Markt zur Verfügung zu stellen.

CAN YOU

Actor a new san

no oblique, a real

many strong curv

YOU WANT CAPS

ARE YOU READY TO TYPE

PLAY IT ?

s-serif typeface

handmade italic!

es for real hereos

YOU WILL GET!

FOR A BETTER WORLD

Skandal bereits

»rasen kaputt, feier kapu
muss rasen schneller wac

Schrift ist nicht gleich Schrift!

Es gibt sehr verschiedene Gründe eine Schrift zu schaffen. Freude an Typografie einerseits, aber auch der persönliche Wunsch, Dokumente mit der eigenen Schrift zu gestalten oder die Schrift über einen Schriften-Verlag verkaufen zu können. Die Sensibilität für Schrift und der Umgang damit erhöht sich, wenn die Gründe für Buchstabenformen im wahrsten Sinne des Wortes begriffen wurden. Schrift wird auf einmal viel differenzierter wahrgenommen, was so auch in einer sensibleren Typografie münden wird.

Die meisten werden wohl mit dem Entwurf einer Display- oder Headline-Schrift beginnen, da diese doch meist plakativer und vermeintlich einfacher sind.

Headline-Schriften verlangen dennoch ähnliche Sorgfalt bei der Zeichnung der Kurven und Geraden, beim Austarieren von Schwarz und Weiß, dem Innen und dem Außen, wie eine als Fließtext-Schrift konzipierte Type.

In den meisten Fällen werden zwar etwas weniger Glyphen benötigt, dafür aber optische

Durchsetzungskraft, müssen Headlines doch von sensibel mitfühlend bis laut-brachial alles beherrschen, was die Aufmerksamkeit des Lesers gewinnen soll.

Bei einer Headline-Schrift kann man was Formen angeht, aus dem Vollen schöpfen und richtige Black-Schnitte schaffen. Diese »Black«-Variante ist sehr eindrucksvoll mit der Fedra Display 2 präsentiert. Schwärzer geht es nur noch ohne Punzen. Diese Schrift lebt auch durch die vielen Sonderzeichen in Form von Ligaturen und vorgefertigten Worten der besonderen Art. Headlines lassen sich so richtig inszenieren.

Oder aber man zeigt die Schönheit der Formen, wie es in letzter Zeit oft in Form von Hairline-Schnitten zu sehen ist. Besonders schöne Beispiele hierfür sind die TAZ von Luc(as) de Groot oder die Meta-Hairline. Diese Schriften zeigen ihr wahres Gerüst, von dem aus sich die Kurven verdicken, wodurch der Schrift Durchsetzungsfähigkeit und Gewicht verliehen wird.

Bei einer Schrift, die im Fließtext Verwendung finden soll, sind die Voraussetzungen andere.

vor dem Anpfiff!

*tt, stimmung kaputt.«
hsen für die lust am spiel?*

Nicht nur Versalien sind gefordert, auch die Minuskeln, Ziffern und nicht zu vergessen, die Interpunktion müssen gezeichnet und sorgfältig aufeinander abgestimmt werden. Soll es dann noch einen Ausbau von Strichstärken, eine oblique oder eine *italic*-Variante geben, steigt der Aufwand schon beträchtlich und am Ende steht eine ganze Schriftfamilie.

Bei einer solchen Schrift sollte man immer die Aufgabe, die sie später übernehmen soll, im Auge behalten. Diese bestimmt sehr direkt die Schwerpunkte, die der Schriftentwerfer beachten sollte. Da wäre zum einen die Möglichkeit der Auszeichnung im Text zu beachten, was mindestens eine oblique-Variante des aufrechten Schnittes, besser aber eine echte Kursive fordert. Auch sind echte Small-Caps ratsam, um Eigennamen besser auszeichnen zu können. Diese sollten konsequenterweise auch in der *Italic*-Form vorliegen. Zu den Strichstärken ist zu sagen, daß eine gut differenzierte Bold für die viele Dokumente ausreicht. Gründe, die dafür oder dagegen sprechen, werden im weiteren Verlauf behandelt.

hamburgfontiv

Variabilität der oberen Schriftlinie als Merkmal für gute Lesbarkeit

¹ Erik Spiekermann

aus »Ein Buchstabe
kommt selten allein«
Indra Kupferschmid,
2003, Verlag Niggli AG
ISBN 3-721211-0501-4

Die Problematik des Lesens

Lesen bedeutet das Erfassen von Texten. Dabei ist die Länge des Textes nicht ausschlaggebend für die Lesbarkeit. »Wenn er meint, daß es ihn betrifft, liest der Mensch alles.«¹ Die meisten Texte wollen gelesen werden. Selbst dekorative Typografie kann lesbaren oder lesenswerten Text enthalten.

Lesen ist ein Zusammenspiel von Layout, Makro- und Mikrotypografie. Erst alles zusammen macht ein Dokument uneingeschränkt lesbar. Die Schriftwahl ist in diesem Zusammenhang nicht zu vernachlässigen. Läßt sich doch die Lesbarkeit des besten Layouts durch die falsche Schriftwahl bis hin zur Unleserlichkeit mindern.

Was aber macht eine Schrift zu einer guten Leseschrift? Als am besten lesbar gelten die Vertreter der Renaissance-Antiqua aufgrund der die einzelnen Buchstaben verbindenden Serifen. Diese leiten das Auge und geben auf der Grundlinie einen durchgängigen Haltepunkt. Eher lesehemmend sind die Serifen bei klassizistischen Schriften sowie die starke vertikale Betonung der Glyphen.

Auch die feinen, rechtwinklig angesetzten Serifen einer klassizistischen Schrift, wie Didot oder Bodoni sind nicht so lesefreundlich, wie die kräftigeren und mit Rundungen am Stamm vermittelten Serifen einer Renaissance-Antiqua. Sie führen das Auge weniger und sind fast nur noch Zierde. Die Serifen sind direkt auf das Werkzeug zurückzuführen, mit dem sie erstellt wurden. Die Möglichkeit der Lesbarkeit hat vermutlich eine eher untergeordnete Rolle gespielt.

Viele serifenlose Schriften sind eher statisch aufgebaut, z. B. alle »Abkömmlinge« der Akzidenz Grotesk. Diese statischen Schriften, die sich historisch aus der klassizistischen Antiqua ableiten, jedoch linear im Kontrast sind haben wenig bis keine verbindenden Elemente zwischen den einzelnen Buchstaben. Diese stehen »wie Soldaten« (nach Willberg) nebeneinander und haben nichts mit dem Nachbarn gemein.

Erschwerend kommt die zumeist sehr große x-Höhe der Grotesk-Schriften hinzu, welche zusätzlich verhindert, daß sich die Oberkante einer Zeile lebendig darstellt. Wir sehen den

HAMBURGFONSTITIV

Text zwar als eine schöne gleichmäßig graue Linie, schaffen es aber nicht, den Einstieg in die Zeile zu finden. Wir wollen Wortumrisse erkennen und dazu gehören Unregelmäßigkeiten in der Form, welche sich einprägen. Diese Unregelmäßigkeiten entstehen durch die Form der Glyphen, durch den Wechsel von runden und eckigen Buchstaben, durch die i-Punkte und Akzente.

Dennoch gibt es serifenlose Schriften, die problemlos lesbar sind, weil sie die Eigenschaften einer Renaissance-Antiqua nutzen, jedoch ohne Serifen auskommen, z. B. Syntax, Scala-Sans oder die TheSans. Mittlerweile sind wir es gewohnt serifenlose Schriften über einen längeren Zeitraum zu lesen, ermüdungsfreier geht es aber immer noch mit einer gut gesetzten Serifen-Schrift.

Dies alles »gilt« jedoch nur für den Print-Bereich. Aufgrund mangelhafter technischer Voraussetzungen sind serifenlose Schriften den Serifen-Schriften bei der Wiedergabe von Texten, auf dem Bildschirm vorzuziehen. Es bleibt hier abzuwarten, was neue Technologien wie ClearType® auf Dauer bringen.

ClearType ist eine Software-Technologie, die von Microsoft entwickelt wurde, um die Lesbarkeit von Schriftarten auf Farb-LCDs, wie Laptop-, Pocket PC-Bildschirmen und TFT-Monitoren zu verbessern.
(nach Wikipedia, Stand 01.2006)

WEBLINK:

<http://www.microsoft.com/reader/de/info/features/cleartype.asp>

Früher wägte man den Sinn und den Unsinn und entschied sich für den Unsinn. Das war eine Geschmackssache. Wir wägen den Verstand und den Unverstand und entscheiden uns für den Unverstand. Das ist ein Zweites. Psalmierend fordern wir die unverständliche Literatur. Es genügt nicht, automatisch zu schreiben. Man muß automatisch lesen. Lesen ohne Verstand, um des reinen Lesen willen. Wir fordern den verständnislosen Leser; wir fordern den puren Unverstand an die Macht! Als ein hingeworfenes Lesen erscheint uns das Kettenkarussell. Wenn unser Verstand nun pfeift – es ist ein Schrillen in unseren Ohren vom Schabzuber –, so hallt es wider im Juchzen der ABC-Schützen vom Kettenkarussell. Ach, Schein der mannigfaltigen Zuckerröckchen!

Univers | 8pt/13pt

Früher wägte man den Sinn und den Unsinn und entschied sich für den Unsinn. Das war eine Geschmackssache. Wir wägen den Verstand und den Unverstand und entscheiden uns für den Unverstand. Das ist ein Zweites. Psalmierend fordern wir die unverständliche Literatur. Es genügt nicht, automatisch zu schreiben. Man muß automatisch lesen. Lesen ohne Verstand, um des reinen Lesen willen. Wir fordern den verständnislosen Leser; wir fordern den puren Unverstand an die Macht! Als ein hingeworfenes Lesen erscheint uns das Kettenkarussell. Wenn unser Verstand nun pfeift – es ist ein Schrillen in unseren Ohren vom Schabzuber –, so hallt es wider im Juchzen der ABC-Schützen vom Kettenkarussell. Ach, Schein der mannigfaltigen Zuckerröckchen! – Wir liegen in Fesseln, ach und in Feuchte.

Jenson Pro | 8pt/13pt

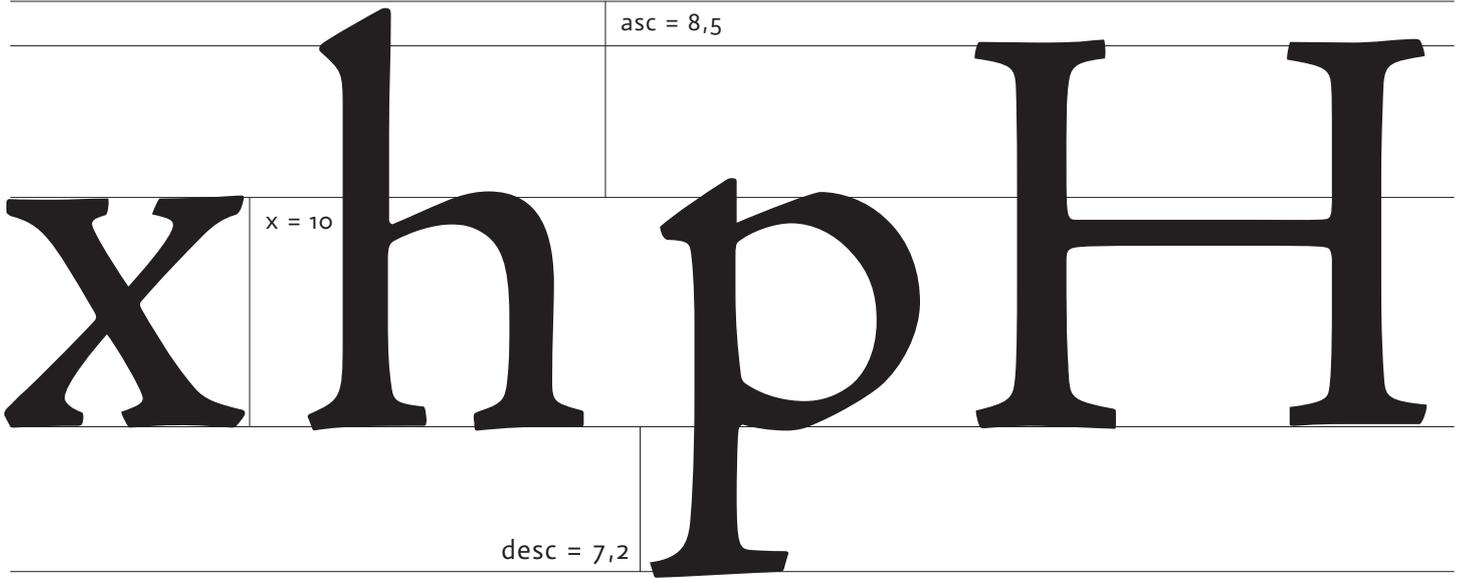
Die Proportionen einer Schrift

Die horizontalen Proportionen einer Schrift sind gleichermaßen für den Eindruck wie auch für die Lesbarkeit entscheidend. Wie zuvor angemerkt, ist die obere Hälfte eines Wortes für das Erfassen die wichtigere. Die untere, inklusive der Unterlängen, ist »nur« aus ästhetischen Gründen anzupassen.

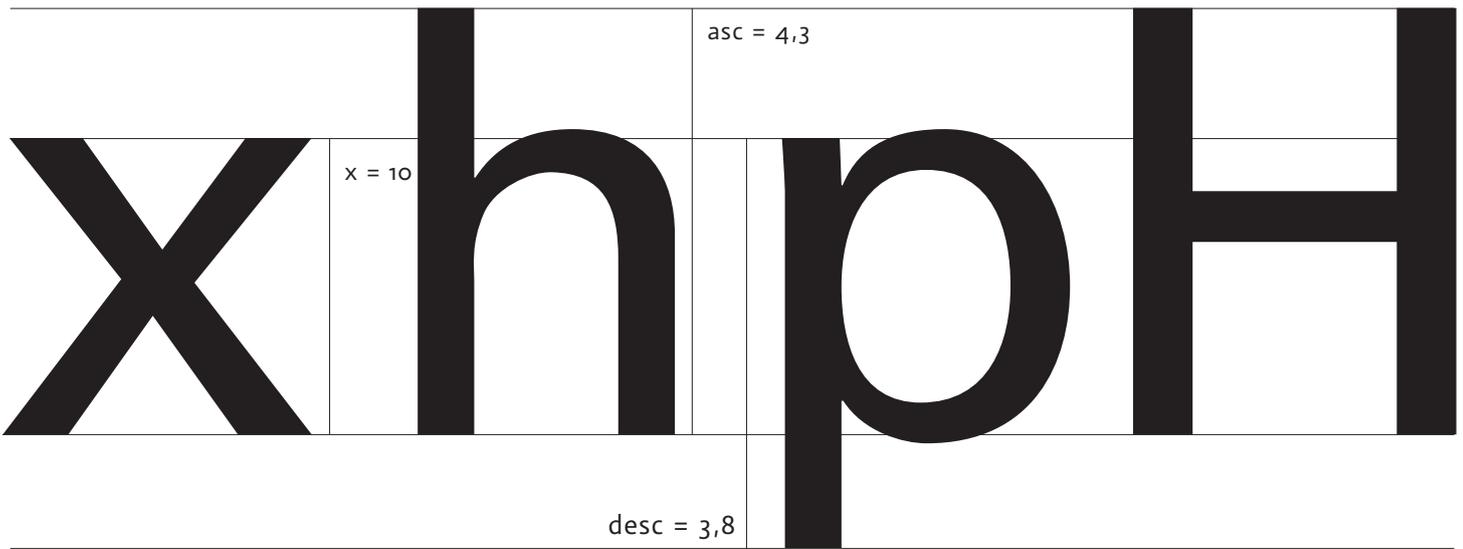
Über die richtigen Porportionen gibt es keine mathematisch exakten Werte, vielmehr ist es hier, wie in den meisten Fällen so, daß das Auge der entscheidende Faktor ist. Es gibt aber gewisse Richtlinien, die meist durch historische Vorbilder gegeben sind.

Im Laufe der Zeit haben sich die Oberlängen verkürzt und die x-Höhe ist größer geworden. Die Folge war ein kompakteres Satzbild. Auch die Unterschiede zwischen Oberlänge und H-Höhe sind dadurch kleiner geworden. Bei Schriften wie Univers oder Helvetica gibt es gar keine Unterschiede mehr. Die Oberlängen schließen bündig mit den Versalien ab, was den Wortbildern ihren typischen, sehr kompakten Eindruck verleiht.

Durch die große x-Höhe erscheinen die Punzen in kleinen Graden größer, was die Lesbarkeit wiederum verbessert, trotzdem benötigen die meisten dieser Schriften einen vergleichsweise hohen Zeilenabstand, was die Effizienz dieser Schriften herabsetzt.



Proportionen | Jenson Pro



Proportionen | Univers

Ein angenehmes Schriftbild entsteht durch den Wechsel von Schwarz und Weiß, von Buchstaben mit ihren Innen- und Zwischenräumen. Bei Schriften in Lesegrößen sollte dieser Wechsel ausgewogen sein. Das bedeutet, die den Buchstaben umgebenden Räume sollten idealerweise gleich den Innenräumen der jeweiligen Glyphen sein. Frutiger bezeichnet das als Eintakt.

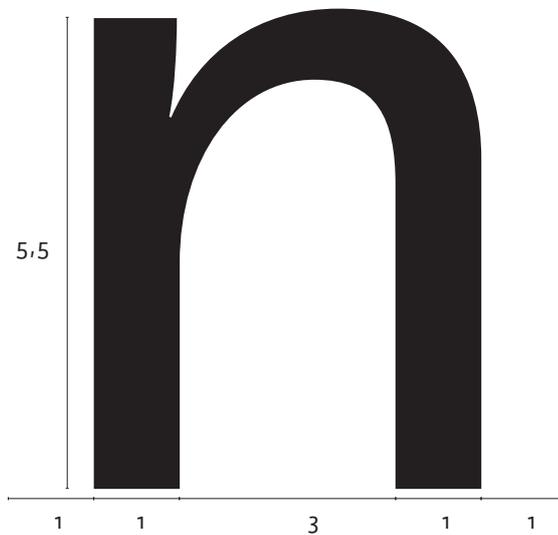
Die Gleichmäßigkeit dieser Abstände beruhigt das Wortbild und erleichtert so das Lesen. Wir wissen jedoch auch, daß die Größe, mit der ein Text wiedergegeben werden soll, auch die Abstände beeinflusst. Je größer der Text, desto kleiner kann man die Abstände zwischen den Zeichen wählen. Ebenso ist mit dem Wortabstand zu verfahren.

Diese Proportionen können nur schwer mathematisch ermittelt werden. Das obige Schema gibt einen groben Anhaltspunkt wieder, wie bei einer Grotesk die Proportionen zu gestalten sind. Ausgehend vom n lassen sich so schon eine ausreichende Anzahl an form-verwandten Zeichen erstellen.

Die einzelnen Bestandteile des Alphabets innerhalb einer Schrift sollten sich untereinander unterscheiden, aber auch über das notwendige Maß an Gleichförmigkeit verfügen, das verhindern soll, daß das Wortbild zu unregelmäßig wird und dadurch das Lesen erschwert wird.

Viele neue Schriften sind zu eng zugerichtet, was aber weniger ästhetische Gründe haben wird, als vielmehr dem Umstand zu verdanken ist, daß mehr Text pro vorgesehenem Platz untergebracht werden soll. Eine andere Variante der Platzersparnis, sind Condensed-Schriften. Die ausgewogenen Formen einer Serifen-Schrift werden räumlich zusammengeschoben, damit wiederum mehr Text in eine Kolumne passt. Dies geschieht meistens zu Ungunsten der Form und damit der Ästhetik der gesamten Schrift.

Die Versalien werden zum Beispiel auf ein Minimum an Kontrast verschmälert, was ihnen sehr viel an Durchsetzungsfähigkeit im Text nimmt.



aus: Adrian Frutigers Buch der Schriften,
Matrix Verlag GmbH, Wiesbaden, 2005
ISBN 3-86539-045-5

Schrift braucht Platz um sich zu entfalten, um den mit ihr gesetzten Texten auch die nötige Ruhe zu geben. Das gilt sowohl für das Layout, als auch für die Zeichen selber. Das Schriftbild wird viel lebendiger und offener, wenn die Schrift nicht so zusammengepreßt stehen muss. Der Weißraum in der Schrift bekommt eine größere Bedeutung, der Grauwert eines Textes wird ebenfalls weniger dunkel und bedrohlich erscheinen, sondern eher licht und einladend. Lesen ließe sich so angenehmer gestalten.

Hamburg

Gruppe V Serifenbetonte Linear-Antiqua:

Früher Egyptienne genannt, kam zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf. Mehr oder weniger starke, aber auffallende Betonung der Serifen. Haar- und Grundstriche sind fast gleich dick.

Beispiele: Rockwell, Clarendon, Serifa

(Nach DIN-Norm 16518)

DIN oder dienen?

Die Einordnung einer Schrift ist ebenfalls nicht so einfach, wie es vielleicht scheint. Richtet man sich nach der DIN-Norm, oder bevorzugt man die Einteilung in statische und dynamische Schriften. Letztere ist eine Vereinfachung und kommt mit signifikanten Merkmalen einer Schrift aus.

Die Klassifikation nach DIN verlangt historische Kenntnisse und einen genauen Blick auf Details, wie zum Beispiel den Übergang des Grundstriches in die Serifen, oder die Stellung der Achsen innerhalb der Glyphen, welche beim o oder beim e am deutlichsten zu sehen ist.

Wenn man jedoch eine Klassifizierung verwenden möchte, dann ist für den weniger versierten Anwender die Methode nach Willberg die einfachere.

Nach DIN wäre die erste Variante der **ACTOR** eine serifenbetonte Linear-Antiqua und der **GRUPPE V** zuzuordnen. Die Schriften dieser Gruppe zeichnen sich durch einen optisch nicht sichtbaren Strichstärkenunterschied in den

Grundstrichen im Vergleich zu den Haarstrichen aus. Weiterhin haben sie kräftige Serifen, meist in der Stärke der Grundstriche. Vergleichend hierzu wären die Schriften Caecilia, The Serif und die Officina Serif zu nennen. Nach Willberg sind diese Schriften eine Egyptienne oder auch Slab-Serif.

Feste Regeln wie eine Schrift auszusehen hat gibt es, trotz Klassifizierungen, keine. Sie muß ihren Zweck erfüllen, das ist und bleibt die einzige Regel. Andere Gründe, die die Form einer Schrift bestimmen sind ästhetischer Natur.

Diese Gründe haben sich im Laufe der Zeit beträchtlich geändert. Wir sind heute in der glücklichen Lage auf ein sehr breites Formenspektrum an Schriften zurückschauen zu können und es uns auszusuchen, ob wir eine französische oder venezianische, eine klassizistische oder eine Grotesk oder gar eine Mischform aus mehreren Stilen erstellen.

Die Einordnung gilt nur als Erleichterung für den Anwender, der, wenn er versiert genug ist, ein eigenes System verwenden wird, um seine

gerfon sitio

Schriften zu ordnen. Auch können wir auf das Wissen um Proportionen und Abstände zurückgreifen, von den verschiedensten Möglichkeiten, die ein Buchstabe in seiner Interpretation der Grundform bietet.

Das alles enthebt den Schriftentwerfer aber nicht von der Sorgfalt, die er aufwenden muß. Sorgfalt beim Setzen der Vektorpunkte, bei den Dicken der Horizontalen und der Vertikalen. Auch die Zurichtung muss sorgfältig geschehen, hilft sie doch dem Wortbild und damit der schnelleren Erfassung, der damit gesetzten Texte.

Meist gibt es eine Idee im Kopf. Das kann die Form einer Punze oder ein Übergang von horizontal zu vertikal sein. Es gibt verschiedene Wege, sich nun an die Arbeit zu machen. Die einen zeichnen per Hand die ersten Skizzen, andere arbeiten direkt in den Computer. Dank diverser Programme ist es mittlerweile gar nicht mal so schwer einen Buchstaben zu erzeugen und ihn so zu verändern, daß er eigenen Vorstellungen entspricht.

P £ € ¥ !

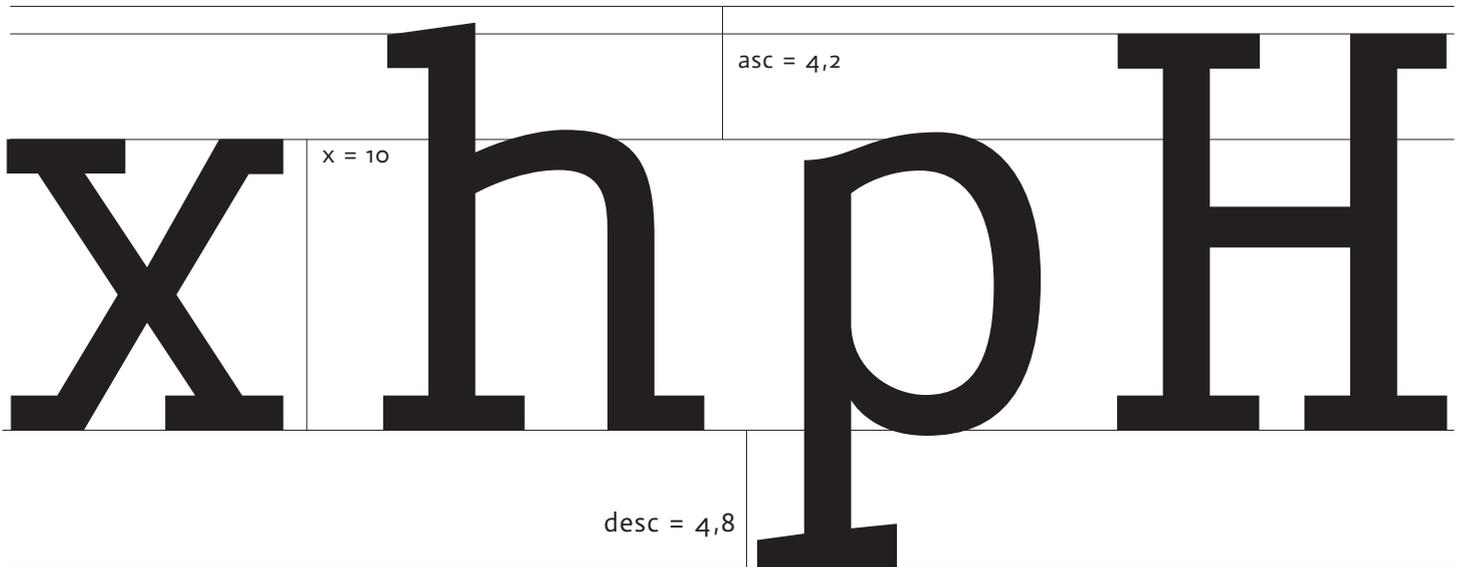
ACTOR
A TYPEFACE
FOR
EXCELLENT
TYPOGRAPHY

Habgef
nostlidj
kyrpuG

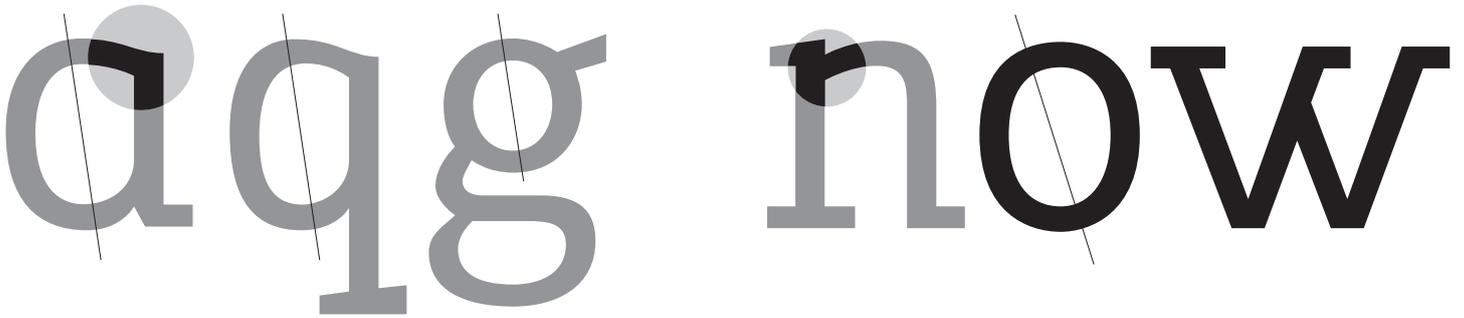
ACTOR–wie alles begann!

Die ersten Entwürfe für die **ACTOR** entstanden im Rahmen eines Kurses an der Fachhochschule Aachen unter Anleitung von Dipl.-Des. K. F. Oetzbach. Bei der **ACTOR**, gab es am Anfang nur die Idee, sich mit dem Geheimnis der Buchstaben zu beschäftigen. Es ging um die reine Form: Wie sind Buchstaben aufgebaut, was macht ihr Erscheinungsbild aus. Es sollte eine Lese-Schrift werden, soviel war klar. Sie sollte nicht geometrisch oder konstruiert sein.

Der erste Entwurf war eine Slab-Serif. Die einzelnen Glyphen wurden komplett neu gezeichnet, um die Eigenarten der jeweiligen Buchstaben besser verstehen zu können. Oftmals ist es jedoch so, daß bestehende Gerüste übernommen und die neuen Formen darüber gezeichnet werden. Darauf wurde hier bewußt aus den genannten Gründen verzichtet.



Die Proportionen der **ACTOR** zu diesem Zeitpunkt waren, was die Verhältnisse von Unterlänge zu x-Höhe zu Oberlänge angeht, genau entgegengesetzt, wie sie eigentlich sein sollten. Die Unterlängen waren im Vergleich zu den Oberlängen zu groß, was bedeutet, daß der Teil der Glyphen der die Lesbarkeit beeinflusst, nicht zur Geltung kam und die Glyphen insgesamt durch das starke Gewicht nach unten eher gestaucht aussahen.



Actor | »slab-serif«

Vielmehr wurde versucht eine eigene Formsprache zu finden, wie z. B. beim a, der Übergang der Rundung in die Vertikale. Diese Form wurde beim p und q wieder aufgegriffen. Beim g wurde jedoch auf diesen Übergang verzichtet und stattdessen die zweistöckige Variante gezeichnet. Konsequenter wäre es gewesen, auch hier die gleiche Form zu wählen.

Das e wies durch die Schrägstellung des Haarstriches einen starken Bezug zur venezianischen Renaissance-Antiqua auf. Insgesamt war die optische Achse der Minuskeln leicht nach links geneigt, so daß die Schrift trotz der blockartigen Serifen einige humanistische Wesenszüge aufwies.

Ebenso waren einige Details, wie der Einlauf beim n und m zu undeutlich. Das kann bei kleinen Punktgrößen zu Problemen im Druck führen, da die entsprechenden Stellen »zulau-
fen« und das Erkennen der jeweiligen Buchstaben erschwert wird.

Aus diesem Grund wurden die Glyphen früher extra für verschiedene Punktgrößen angepasst. Beim w waren die Innenwinkel zu eng, was zu einer Schwarzanhäufung führte, die den Buchstaben fleckig erscheinen ließ. Im Idealfall sollten diese Innenräume im w, W und M gleich groß sein, um das zu vermeiden. Abhilfe schafft auch das Öffnen der Innenwinkel und das Hereinziehen der Spitzen in den Schwarzraum des Buchstaben.

Die Versalien waren nicht ausdifferenziert genug. Sie waren zu gleich in der Breite. Schöner ist es die Versalien ausgehend vom H und vom O einzustellen, sowohl in der Form, als auch in der Zurichtung.

ADOME

Actor | »slab-serif«

Insgesamt wirkte die Schrift hier noch sehr unausgewogen, was mangels Erfahrung aber nicht weiter schlimm ist. Die Erkenntnisse, die gewonnen werden konnten, wiegen mehr, als ein schönes Textbild, welches nur der i-Punkt auf dem Ganzen gewesen wäre. Ein eigenständiger Charakter wurde als sinnvolles und wichtiges Merkmal einer Schrift angenommen.

Der Charakter einer Schrift kann über die Wiedererkennbarkeit einer Schrift entscheiden. Besser ist es jedoch, zu bedenken, daß es sich bei einer als Leseschrift konzipierten Schrift um eine Type im Sinne dienender Typografie handeln sollte. Da kann ein zu ausgeprägter Charakter eher hinderlich sein. Die Meta ist in ihrer Form sicherlich ein Beispiel, ebenso die Rotis, auch wenn letztere aus anderen Gründen wichtig für die Geschichte moderner Schriften ist.

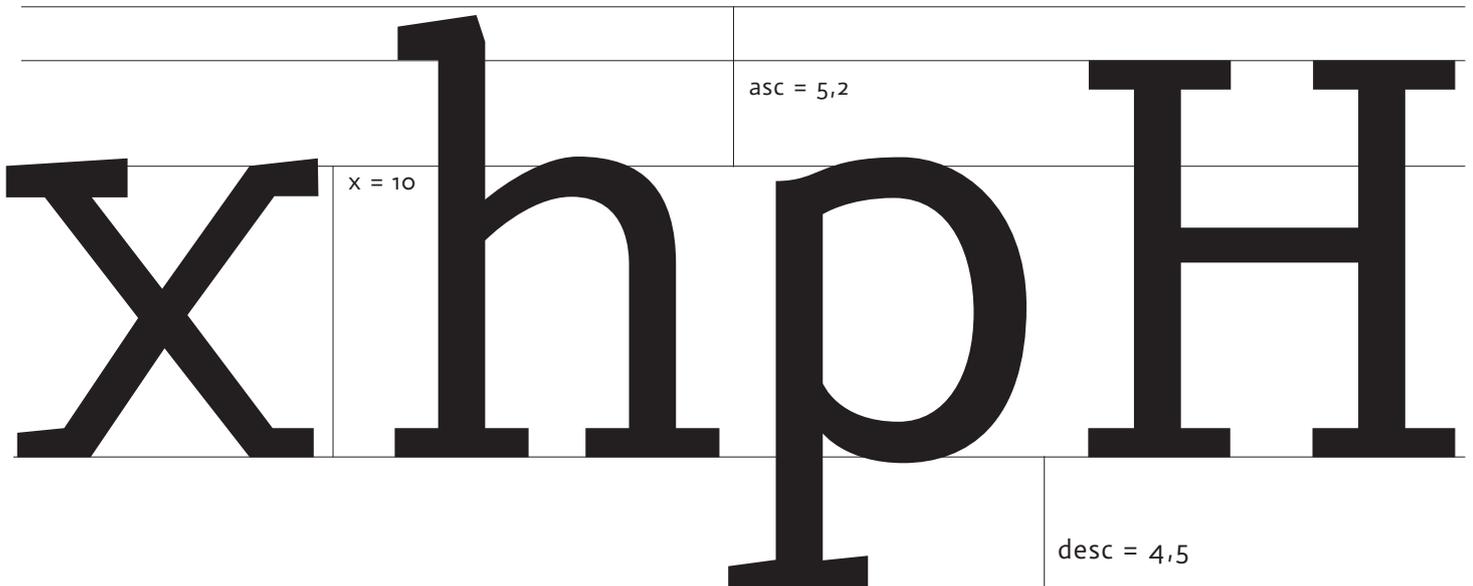
Habgef
nostlidj
kyrpuG
125679

ACTOR-Redesign und kein Ende!

Testausdrucke haben eindeutig gezeigt, daß die **ACTOR** in dieser Form einer Überarbeitung bedurfte. Jetzt mußte überlegt werden, in welche Richtung es weitergehen sollte. Die Idee der Lesbarkeit sollte beibehalten werden, ebenfalls die angedachte Serifenform. Gleiches galt auch für den Übergang beim »a«, der als Charakteristikum für die **ACTOR** festgelegt worden war.

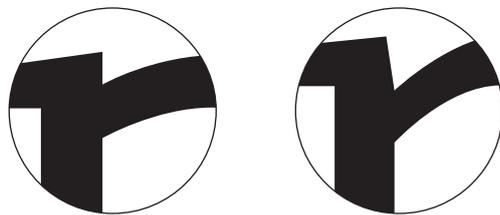
Im nächsten Schritt wurden daher diverse Modifikationen an den Outlines vorgenommen. So wurden zum Beispiel die Breiten der Versalien weiter ausdifferenziert, um sie im Satzbild prägnanter zu machen. Die Breite, oder vielmehr die ausgewogene Differenz in der Breite der Glyphen wirkt sich auf die Erkennbarkeit des Wortbildes aus und damit auf die Lesbarkeit.

In dieser neuen Version der **ACTOR** wurden auch Versalziffern gezeichnet. Diese waren aber noch recht unausgewogen und sollten nur einen Ansatz bieten um sich mit Ziffern auseinanderzusetzen.



Die Bögen der runden Buchstaben wurden ebenfalls einer Überarbeitung unterzogen, so daß sie nun gleichmäßiger gerundet sind. Die Form der Kopf-Serifen wurde auch neu gezeichnet. Sie unterschieden sich nun sehr von den Fuß-Serifen.

Die Proportionen der Schrift wurden zugunsten der Oberlängen geändert. Die x-Höhe ist gleich geblieben, die Oberlänge wurde größer, was den oberen Teil der Buchstaben mehr betont. Die Unterlängen wurden entsprechend gekürzt.



Die Einläufe in die Grundstriche beim n, m und h wurden ebenfalls leicht verjüngt um der Schulter mehr Spannung zu geben und das obere weiße Dreieck deutlicher zu machen.



Einige Buchstaben wurde auch komplett neu konzipiert. So war die erste Version des w zu fleckig. Die neue Version wirkt ausgewogener, obwohl der Buchstabe immer noch zu schmal ist.

nierb

Actor V.2

Das i wurde neu gezeichnet und erhielt eine deutlich expressivere Form. Das r wurde ebenfalls mit einem deutlicheren »Schreib«-Duktus versehen. Insgesamt wurde versucht der Schrift mehr Akzeptanz für das Auge zu geben.

Geschrieben wirkende Schriften sind dem Auge vertrauter und dadurch besser und schneller erfassbar. Diverse Experimente in den Zeiten des Bauhauses haben gezeigt, daß neue, radikal andere Formen nicht den Erfolg haben, wie eine über Jahrhunderte gewachsene und vertraute Form der Buchstaben.

Die Überarbeitung der **ACTOR** führte zwar zu Verbesserungen, aber noch funktionierte die Schrift nicht, wie gewünscht. Das Schriftbild war immer noch zu fleckig. Speziell das Minuskel und Versal-W war immer noch störend auffällig im Satzbild. Abhilfe könnte hier eine weitere Öffnung der Buchstabeninnenräume schaffen, welche die Glyphen aber auch wieder breiter machen würde. Solcherart Änderungen können sich über ein gesamtes Alphabet durchziehen. Man muß sich also genau überlegen, was man machen möchte.

Die Versalien waren schon besser als im ersten Ansatz, auch wenn eine weitere Differenzierung der Breiten den Gesamteindruck verbessert hätte. Die Glyphen hätten dadurch deutlich an Durchsetzungsfähigkeit und Stand gewonnen. So schwebten sie zwischen einer Condensed und einer normal breiten Form.

Auch die Form des Minuskel i war noch überdenkenswert, zeigte sie doch eine sehr ausgeprägte Eigenheit, wo man automatisch an den Zwiespalt zwischen der Zurückhaltung hinter der Botschaft eines Textes und der Expressivität einer Schrift denken muss.

Insgesamt betrachtet überwogen aber die Verbesserungen. So waren die Proportionen mit einem Verhältnis von Oberlänge zu x-Höhe zu Unterlänge von 5,2 : 10 : 4,5 schon näher an einem harmonischem Wert, als bei der ersten Version.

Auch waren die Bögen bei den entsprechenden Minuskeln schon ausgewogener und formschöner gezeichnet.

ADOME

LESEN OHNE VERSTAND, UM DES REINEN LESENS WILLEN

Wien, Venedig, Ravenna? Also gut: Ravenna. Gleichmäßiger Regen hüllt den Abend ein. Die Fassaden der Häuser haben ihr Antlitz verloren. Ein korpulenter Polizist humpelt auf Krücken zum Strand. Vergeblich halten wir Ausschau, melancholisch spielt Frau Löwe mit ihrem Zirkel. Wir öffnen die Tür. Wir sehen nichts. In der Ferne ein Gewitter. Früher wägte man den Sinn und den Unsinn und entschied sich für den Unsinn. Das war eine Geschmackssache. Wir liegen in Fesseln, ach und in Feuchte. Frau Löwe malt ein vergangenes Bild der Wissenschaft auf die bröcklige Leinwand der Herzen. Sie verneigt sich und küßt uns die Augen. Wir finden keine Luft mehr, wir halten uns nur noch auf dem laufenden. Gott im Himmel, laß es ein Ende haben! Gott im Himmel, erweiche dein Herz! Gott im Himmel schenk uns dein Fleisch! Wir finden ... Luft ... Das Leselicht erlischt. »Blind ist der Blinde nur hinter der Binde.« Schiller & Goethe reichen sich die Hände.
»Na denn? Na denn! 6pt / 11pt

Wien, Venedig, Ravenna? Also gut: Ravenna. Gleichmäßiger Regen hüllt den Abend ein. Die Fassaden der Häuser haben ihr Antlitz verloren. Ein korpulenter Polizist humpelt auf Krücken zum Strand. Vergeblich halten wir Ausschau, melancholisch spielt Frau Löwe mit ihrem Zirkel. Wir öffnen die Tür. Wir sehen nichts. In der Ferne ein Gewitter. Früher wägte man den Sinn und den Unsinn und entschied sich für den Unsinn. Das war eine Geschmackssache. Wir wägen den Verstand und den Unverstand und entscheiden uns für den Unverstand. Das ist ein Zweites. Psalmmodierend fordern wir die unverständliche Literatur. Es genügt nicht, automatisch zu schreiben. 8pt / 14pt

Wien, Venedig, Ravenna? Also gut: Ravenna. Gleichmäßiger Regen hüllt den Abend ein. Die Fassaden der Häuser haben ihr Antlitz verloren. Ein korpulenter Polizist humpelt auf Krücken zum Strand. Vergeblich halten wir Ausschau, melancholisch spielt Frau Löwe mit ihrem Zirkel. Wir öffnen die Tür. Wir sehen nichts. In der Ferne ein Gewitter. Wir wägen den Verstand und den Unverstand und entscheiden uns für den Unverstand. Das ist ein Zweites. 12pt / 18pt

Habgef
nostlidj
kyrpuG
125679

Slab-Serif wird Sans-Serif

Ursprünglich war die **ACTOR** als Slab-Serif konzipiert. Was aber genau ist eine Slab-Serif?

Im Falle der **ACTOR** hiess das wenig Kontraste zwischen Grund- und Haarstrich und ausgeprägte blockartige Serifen, die nicht mit dem Grundstrich vermittelt wurden, sondern rechtwinklig angesetzt waren.

Man kann nun nicht ohne weiteres aus einer Serifenschrift eine Serifenlose machen, da die Serifen in den Aufbau der Glyphen mit einbezogen werden. Die meisten Serifenschriften haben zudem noch einen ausgeprägten Strichkontrast, was ein einfaches Abschneiden der Serifen ebenfalls verhindert. Wie in der Abbildung zu sehen ist, dienen die Serifen auch

als optisches Gegengewicht. Besonders deutlich sieht man es beim a, der Kopf passt hier nicht mehr zum Auslauf des Buchstabens, da der Charakter des Buchstabens sich komplett verändert. Das gleiche trifft auf das e zu, welches nun auch nicht mehr in das Wortbild passt. Das mag zwar für jede Serifenschrift anders aussehen, aber im Grundsatz ist es nicht möglich durch das Abschneiden der Serifen eine Sans-Serif zu machen, die eine vergleichbare Qualität hat, wie eine gezeichnete Serifenlose.

cambergfons*

cambergfons

cambergfons

cambergfons

Serif vs. Sans

* Hier wurden der Dolly von Underware nur zu Demonstrationszwecken die Serifen abgeschnitten.

Bei der **ACTOR** ist das anders gewesen, die rechtwinklig angesetzten Serifen und der sehr geringe Strichkontrast machte es hier möglich die Serifen abzuschneiden ohne den Charakter der Schrift zu sehr zu stören. Das Abschneiden der Serifen kam im Falle der **ACTOR** fast einer »Erleuchtung« gleich, sah diese doch auf einmal viel durchgängiger und konsistenter aus. Vielleicht war die **ACTOR** in ihren Proportionen ja nie eine Slab-Serif, sondern eine versteckte Sans?

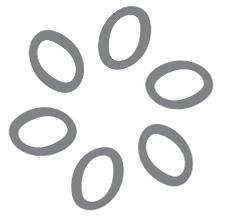
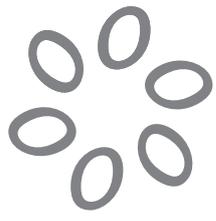
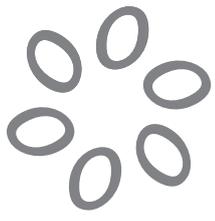
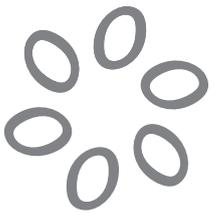
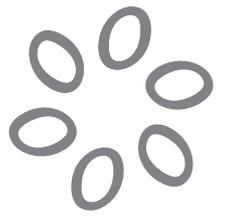
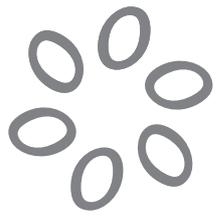
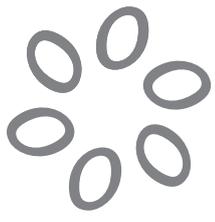
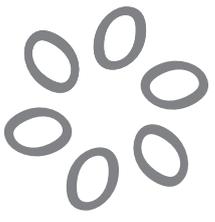
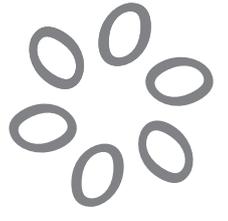
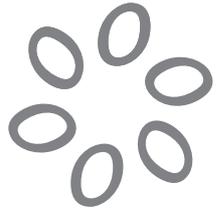
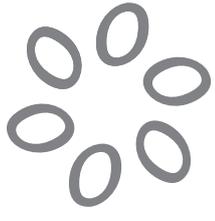
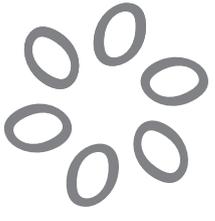
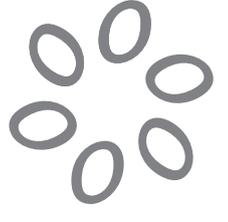
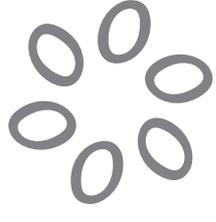
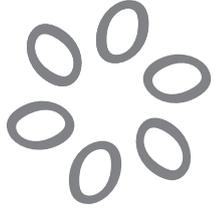
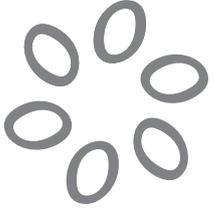
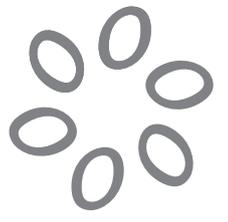
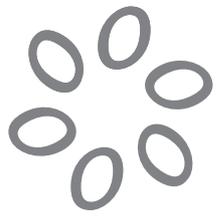
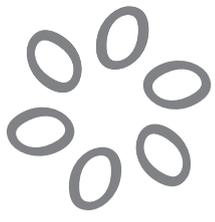
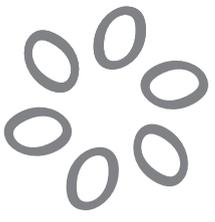
ADOME

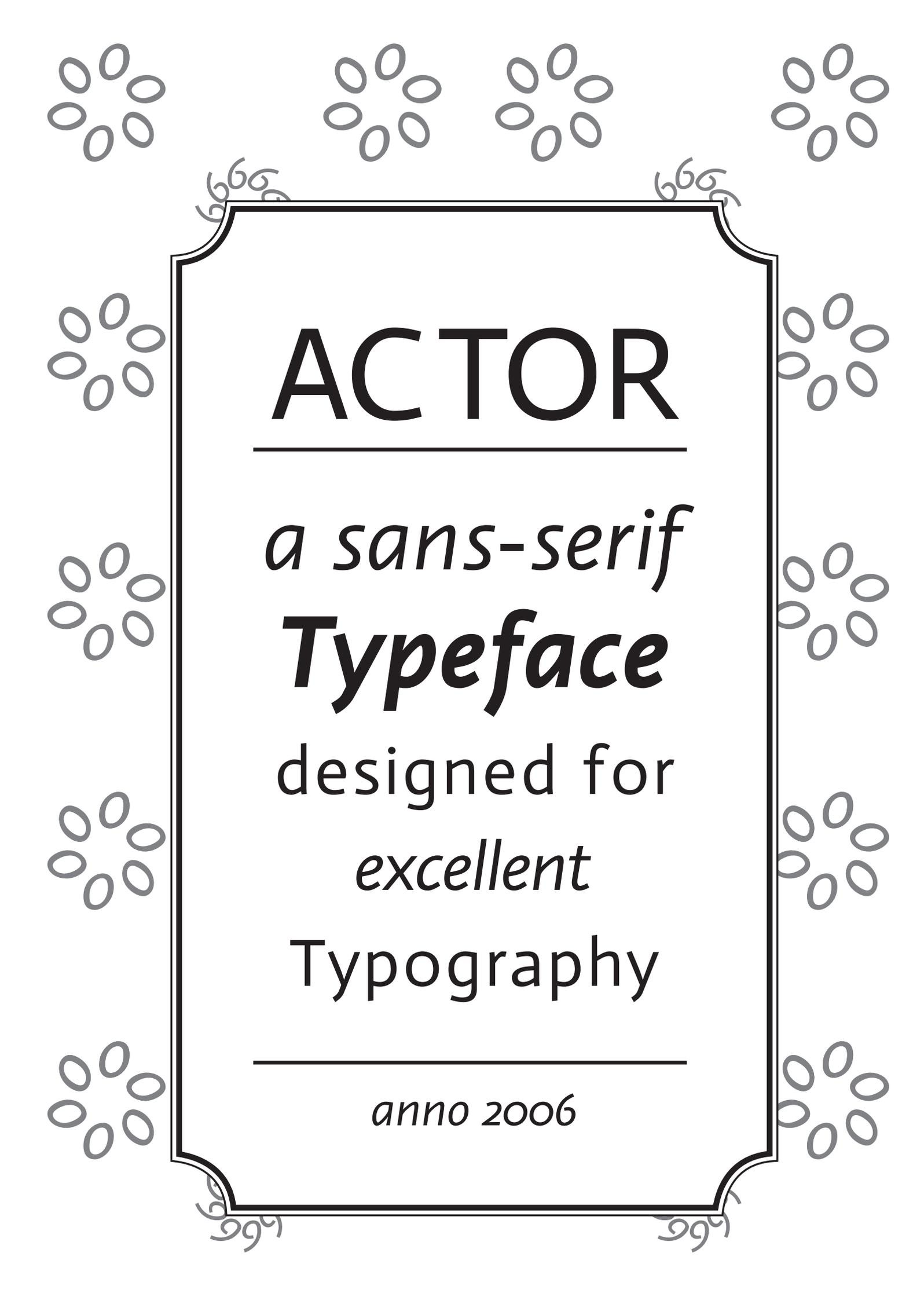
LESEN OHNE VERSTAND, UM DES REINEN LESENS WILLEN

Wien, Venedig, Ravenna? Also gut: Ravenna. Gleichmässiger Regen hüllt den Abend ein. Die Fassaden der Häuser haben ihr Antlitz verloren. Ein korpulenter Polizist humpelt auf Krücken zum Strand. Vergeblich halten wir Ausschau, melancholisch spielt Frau Löwe mit ihrem Zirkel. Wir öffnen die Tür. Wir sehen nichts. In der Ferne ein Gewitter. Früher wägte man den Sinn und den Unsinn und entschied sich für den Unsinn. Das war eine Geschmackssache. Wir liegen in Fesseln, ach und in Feuchte. Frau Löwe malt ein vergangenes Bild der Wissenschaft auf die bröcklige Leinwand der Herzen. Sie verneigt sich und küsst uns die Augen. Wir finden keine Luft mehr, wir halten uns nur noch auf dem laufenden. Gott im Himmel, lass es ein Ende haben! Gott im Himmel, erweiche dein Herz! Gott im Himmel schenk uns dein Fleisch! Wir finden ... Luft ... Das Leselicht erlischt. »Blind ist der Blinde nur hinter der Binde.« Schiller & Goethe reichen sich die Hände. »Na denn? Na denn! **6pt / 11pt**

Wien, Venedig, Ravenna? Also gut: Ravenna. Gleichmässiger Regen hüllt den Abend ein. Die Fassaden der Häuser haben ihr Antlitz verloren. Ein korpulenter Polizist humpelt auf Krücken zum Strand. Vergeblich halten wir Ausschau, melancholisch spielt Frau Löwe mit ihrem Zirkel. Wir öffnen die Tür. Wir sehen nichts. In der Ferne ein Gewitter. Früher wägte man den Sinn und den Unsinn und entschied sich für den Unsinn. Das war eine Geschmackssache. Wir wägen den Verstand und den Unverstand und entscheiden uns für den Unverstand. Das ist ein Zweites. Psalmierend fordern wir die unverständliche Literatur. **8pt / 14pt**

Wien, Venedig, Ravenna? Also gut: Ravenna. Gleichmässiger Regen hüllt den Abend ein. Die Fassaden der Häuser haben ihr Antlitz verloren. Ein korpulenter Polizist humpelt auf Krücken zum Strand. Vergeblich halten wir Ausschau, melancholisch spielt Frau Löwe mit ihrem Zirkel. Wir öffnen die Tür. Wir sehen nichts. In der Ferne ein Gewitter. Früher wägte man den Sinn und den Unsinn und entschied sich für den Unsinn. Das war eine Geschmackssache. **12pt / 18pt**





ACTOR

a sans-serif

Typeface

designed for

excellent

Typography

anno 2006

ACTOR-die Details, aber erst ein Vorwort.

Die **ACTOR** liegt aktuell in acht Schnitten vor. Es gibt eine Regular, eine Bold, jeweils die passende Kursive dazu und die Caps, sowohl in der aufrechten, als auch in der kursiven Variante. In diesem Teil der Diplomarbeit soll es nun nur noch um die vorliegende Version der **ACTOR** gehen, den Aufbau der einzelnen Schnitte und die Entscheidungen, die dazu geführt haben, daß es nun möglich ist, diesen Text ermüdungsfrei zu lesen.

Die Formsprache der Schrift war sehr lange ungeschlüssig. Es wurden Serifen versucht und auch mit dem Kontrast innerhalb der Buchstaben gespielt. Die Erfolge waren aber sehr mäßig. Das Erscheinungsbild war sehr inkonsistent und die Schrift wirkte im Textbild sehr fleckig.

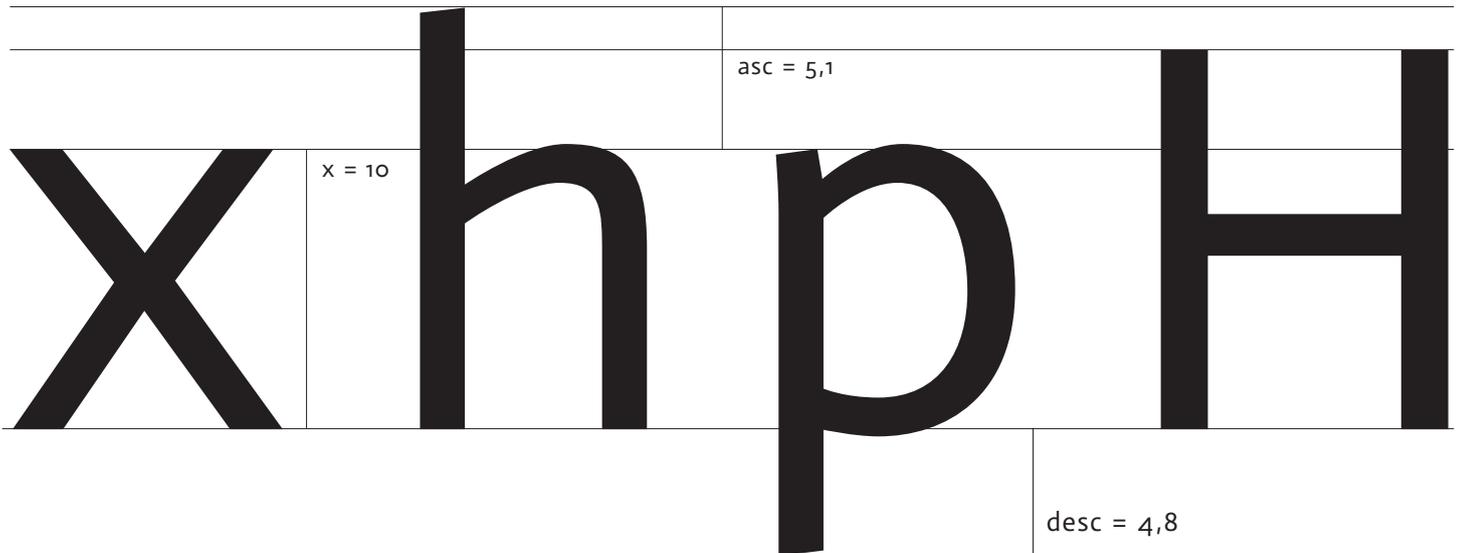
Den größten Fortschritt brachte der Verzicht auf die Serifen, so daß aus der Slab-Serif eine Sans-Serif wurde. Trotzdem mußten noch verschiedene Details, bis hin zu ganzen Buchstaben geändert, bzw. neu geschnitten werden, bevor die **ACTOR** ihre jetzige Qualität hatte. Die Proportionen wurden von der ersten

serifenlosen Version übernommen, das heißt, sie hat nun eine relativ große x-Höhe, was die Schrift aber bei kleinen Punktgrößen gut lesbar macht und der Zeile einen angenehmen Grauwert verleiht.

Der Focus lag immer noch auf der Lesbarkeit, was bedeutete, daß verschiedene Parameter der Schrift überdacht werden mußten. Was bedeutet Lesbarkeit für die **ACTOR**, wie können die Formen aussehen? Wieviel Extravaganzen kann sich eine Schrift erlauben, ohne den Leser zu sehr durch Details abzulenken.

Wie weiter vorne angesprochen, ist die Oberlänge zu einem großen Teil entscheidend für die Lesbarkeit. Also mußte überlegt werden, welche Buchstaben dafür in Frage kommen. Welche Details, sind nicht so auffällig und dienen dem Lesen, und an welchen Punkten muß man aufpassen?

Was ist damit gemeint? Als Beispiel unter vielen sei hier die Meta erwähnt, die durch viele Eigenarten in der Form zu sehr vom Inhalt des mit ihr gesetzten Textes ablenken kann und sich als Schrift in den Vordergrund schiebt.

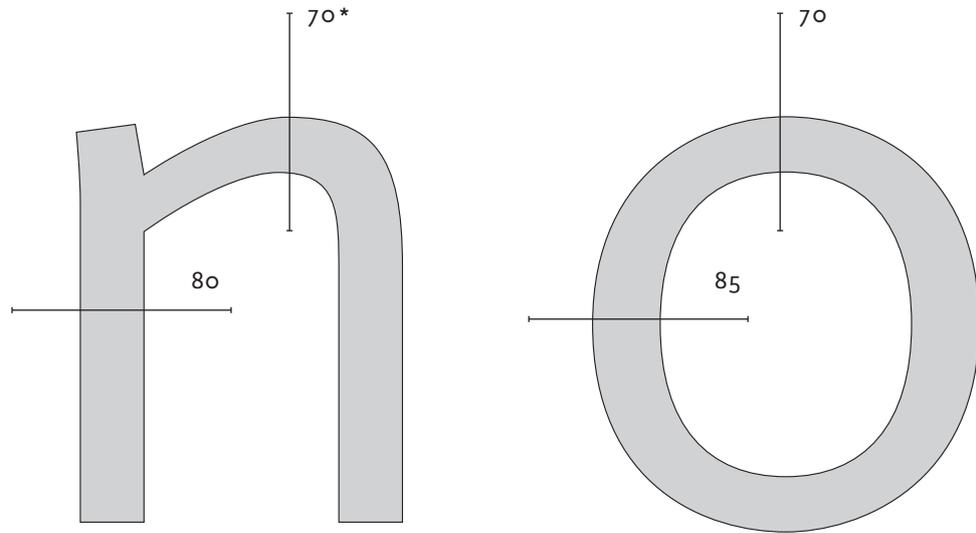


Warum aber wurde sie dann so oft eingesetzt? Sicherlich auch wegen ihrer Formen, weil diese so prägnant sind. In erster Linie aber, weil sie neu war und auffiel. Charakter kann gut sein, wenn er erwünscht ist, aber wenn er vom Inhalt ablenkt, sollte man sich eher in Zurückhaltung üben.

² Erik Spiekermann über die Meta und die Unit.
Page 10.2003

Erik Spiekermann hat nicht zuletzt aus diesem Grund der Meta eine »strenge große Schwester« zur Seite gestellt. »Die FF Meta ist eine freundliche, etwas alternative Schrift für den vertrauten Umgang. Die Meta duzt man, die Unit wird gesiezt.«²

Nun ist die Wahl der Schrift eine Aufgabe des Gestalters. Wenn dieser sich bei der Wahl vertut, dann ist die Schrift unschuldig. Es gibt für Schrift keine Gebrauchsanleitungen, vielmehr ist Schrift interpretierbar. Das gilt in erster Linie für den Umgang mit ihr. Was ist aber, wenn eine Schrift so oft verwendet wird, wie die Meta, oder die Rotis, oder auch die TheSans? Laufen die Typographen dann nicht Gefahr, die Inhalte unter einer viel gesehenen Oberfläche zu verstecken?



Strichstärken | Actor-Sans

*Die Angaben beziehen sich auf 1000 upm.

³Adrian Frutigers
 Buch der Schriften
 Matrix Verlag GmbH,
 Wiesbaden, 2005
 ISBN 3-86539-045-5

Figuren und Zeichen.

Anfangs hatte die **ACTOR** sehr viele kleine Besonderheiten, kleine Schrägen, die mit dem Prinzip *Schrift kommt von Schreiben* nicht erklärt werden konnten. Auch die Form des a, welches optisch eher einer Italic zugeordnet würde, störte das Bild, welches man gewohnt ist. Ob man will oder nicht, das Auge bleibt an diesen Störern hängen.

»Der Leser hat die klassische Buchstabenform millionenmal in sich aufgenommen. [...] Wenn die Fantasie des Schriftentwerfers von der zentralen Grundform abweicht, kommt es zu einer Reibung, einer Frustration oder einer Unlesbarkeit. [...] Diese Formen sind geprägt und werden sich in ihrem Gerippe nicht mehr

verändern.«³ Frutiger spricht hier von Leseschriften, sind doch fast alle seiner Alphabete, die er geschaffen hat, hervorragend zum Lesen geeignet. Man sollte jedoch immer im Auge behalten, daß Typographie dienen soll und die Variabilität bei Headline-Fonts eine andere ist, als bei Leseschriften.

Wie läßt sich ein komplexer Vorgang wie Lesen auf einzelne Buchstaben abstrahieren? Welche Formen sind gut und welche weniger geeignet? Wendet man hier wieder die Begriffe, statisch und dynamisch an, kommt man ein Stückchen weiter. Dazu ist es notwendig, die Zeichen im einzelnen zu betrachten.



Das a der Helvetica ist statisch, es verschließt sich gegen benachbarte Zeichen. Der obere Bogen ist symmetrisch und stark nach unten gezogen, so daß der verbindende Innenraum sehr klein bleibt und das Zeichen fast wieder in sich geschlossen wirkt. Auch wenn man dieser Form noch am ehesten das Schreibwerkzeug ansieht. Die beiden anderen Figuren sind dynamisch. Hier sind die Bögen asymmetrisch und offen.

Bei der **ACTOR** ist der Bogen sehr weit nach oben gezogen und es entsteht so ein maximal großer Raum, der dadurch für ein sehr lichtes Textbild sorgt. Bei der **ACTOR** ist der Weißraum annähernd so groß, wie das Schwarz des Buchstabens.

Habgef
nostlidj
kyrpuG
125679

Ein weiteres Merkmal für die **ACTOR** sind die optisch rechtwinkligen Abschlüsse der Striche, zum Beispiel beim a, f, e und g, sowie in den Ziffern. Dadurch bekommt die Außenkante der Zeichen etwas lebendiges, wo viele Grotesk eher senkrecht und nüchtern erscheinen.

Die Abstriche beim a, n, m und u sind leicht nach außen gezogen, um auch hier wieder die Verbindung zum benachbarten Buchstaben herzustellen.

Das vergrößert die Einstiche beim n, m und u und nimmt den Zeichen gleichzeitig etwas von der Strenge, die vielen Grotesk teilweise anhaftet und lockert so den Buchstabenzwischenraum auf.

Die Bögen des f und t sind sehr stark ausgeprägt und geben diesen Zeichen einen schönen soliden Ausdruck. Das f als prägnante Oberlänge dient so im Textbild als Anker.



naum
naum

Das e ist am Übergang vom Querstrich zum Bogen abgeschragt, damit es an dieser Stelle nicht zu schwarz scheint. Die Bögen des s sind so offen wie möglich angelegt.

soft e

ACTOR A TYPEFACE FOR EXCELLENT TYPOGRAPHY

Die Versalien sind nun verbreitert und auch in sich differenzierter angelegt. Der obere Bogen beim C und G ist sehr offen gezeichnet, um möglichst viel Innenraum zu schaffen. Das S ist ähnlich gehalten, beide Bögen schwingen sanft aus.

Der obere Bogen des B setzt auf dem unteren auf und ist so eine etwas eigenwillige Interpretation, die aber nur beim B vorkommt und nur ein kleines Detail bleibt.

Das M weist schräge Auf- und Abstriche auf, was den Buchstaben weniger statisch macht und so eher an die Schreibbewegung erinnert, als gerade Striche.

Der Querstrich beim A ist sehr tief angesetzt, um auch hier wieder eine große Punze zu schaffen. Das Q hat ein dezentes Schwänzchen.

Insgesamt fügen sich die Versalien nun besser in das Textbild ein und haben auch genug eigene Standkraft, um im Versalsatz zu bestehen wenn es nötig ist.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Die Ziffern der **ACTOR** sind als Mediävalziffern angelegt, um im Textfluß weniger aufzufallen. Die Formen der 6 und der 9 sind dynamischer und gespannter als üblicherweise. Die 8 hat relativ deutlich versetzte Innenräume und die 7 einen leicht nach links gebogenen Abstrich. Die Ziffern sollen sich so noch mehr in das allgemeine Bild der Schrift eingliedern und nicht so fremd und steif wirken. Ob sich dieser Gedanke bei Tabellenziffern ebenso anwenden läßt, ist noch nicht entschieden. Die Skizze zeigt, wie es aussehen könnte.

ĩ ñ t ě r n â t i ø n å l ê š

Å Ç K Ž Ě Ń T Ü Ì È Ò T É Š

Akzente und Sonderzeichen

Ein großes Thema bei modernen Schriften ist die eingebaute Vielsprachigkeit. Europa und die Welt ist das Stichwort und dank Unicode auch Alles in einem Font darstellbar.

Aber soweit ist die **ACTOR** noch nicht. Sie besitzt den normalen Satz an Akzenten. Diese sind aber recht ausgeprägt angelegt, damit sie im Druck nicht untergehen. Die Abschlüsse der Akzentzeichen sind auch hier fast rechtwinklig zum Strich angelegt.

Die Ligaturen OE, oe, AE, ae sind vertreten, wie auch das ß, und die fi und fl. Auch das @-Zeichen ist dank echtem kursiven a einsetzbar. Auch die Währungssymbole sind gezeichnet und einsatzbereit.

Die An- und Abführungszeichen sind wieder etwas geschwungener, als bei anderen serifenlosen Schriften, haben aber nicht die Tropfenform, wie zum Beispiel die TheSans sie verwendet.

»Can you play it?«

Dann sagte er: »can you
>play< it?«. Worauf ich
ihm antwortete: „Na klar,
laß uns beginnen!“

“Let’s play!”

£ 50

\$ 31

€ 67

84 ¢

¥ 29

*Habgef
nostlidj
kyrpuG
125679*

Oblique vs. Italic

Die Helvetica hat eine, die Univers, die alte Frutiger ebenso und auch die Avenir. Die Gill hingegen als eine der ersten verbreiteten Serifenlosen hat keine, die Rotis ebenfalls nicht. Die Syntax wiederum hat eine: Eine Oblique, die schräg gestellte Variante des aufrechten Schnitts. Gill hatte eine Serifenlose mit humanistischen Zügen im Sinn und gab dieser richtigerweise auch eine humanistisch geprägte Kursive mit auf den Weg. Frutiger ist der Meinung, daß eine Serifenlose nicht unbedingt eine echte Italic braucht, wie man bei der Univers NEXT sieht, die nur schräger gestellt wurde. Die NEXT-Variante der Frutiger bekam allerdings doch eine echte Kursive zur Seite gestellt, vermutlich, um mit der allgemeinen Entwicklung, daß serifenlose Schriften eine angepaßte Italic haben sollten, mitzuhalten.

Historisch gesehen ist die Verbindung aus aufrechtem und kursivem Schnitt künstlich. Entwickelten sich doch beide Formen parallel. Schaut man sich frühe Dokumente an, dann sind die kursiven Gemeinen mit den aufrechten Versalien gemischt. Erst später wurden diese ebenfalls angepaßt. Später kam es zur Verbin-

dung beider Stränge und heute ist es allgemein üblich, eine Kursive zur Aufrechten zu zeichnen.

Diese Entwicklung merkt man zuweilen, wenn man die Kursive zeichnet. Die Gemeinen unterscheiden sich von den Versalien. Sie sind in der Formsprache viel freier, als die Versalien. Hier besteht ein Hauptproblem bei der Erstellung einer Kursiven. Beide Teile müssen angeglichen werden, um eine formale Einheit zu bilden.

Bei der **ACTOR** stellte sich die nicht Frage, ob schräg gestellt oder italic. Es war von Anfang an klar, daß eine echte Kursive gezeichnet werden sollte. Was braucht eine Kursive jedoch? Sie sollte sich gut von der Aufrechten abheben um als Auszeichnung zu funktionieren, sich aber gleichzeitig dem allgemeinen Schriftbild unterordnen.

Nach ein paar Startschwierigkeiten, die Formen waren nicht expressiv genug, wurde eine Möglichkeit gefunden, die historischen Formen zu berücksichtigen und die Kursive nicht allzusehr von der Aufrechten abzurücken. Die Kursive sollte ein wichtiges Argument für einen eventuellen Kauf der **ACTOR** werden. Viele neue

nabef *nabef*
nabef

Actor Regular Italic (Skizze)

Actor Regular Italic

serifenlose Schriften verfügen nicht über eine ausreichend ausgeprägte Kursive. Vielmehr wirken sie teilweise sogar austauschbar. Da kann eine gut gezeichnete Form mit entscheidend sein.

Die Kursive ist schmaler angelegt, als der aufrechte Schnitt. Die ersten Skizzen zeigten sehr runde Formen, die zur Unterscheidung nicht ausreichten. Am Ende stand dann die etwas kantigere Form, die eine gute Unterscheidung zum aufrechten Schnitt bietet. Gleichzeitig konnten so die Einschnitte vergrößert werden, was wiederum dem Druck in kleinen Größen zu Gute kommt.

Auf eine zu starke Betonung des »geschriebenen« Charakters wurde jedoch beim *u*, *v*, *w* und *y* verzichtet, diese Zeichen sind gerade und nicht geschwungen. Das einstöckige *g* wurde beibehalten und *f* und *j* bekamen sanft geschwungene Abstriche. Die Versalien sind schräg gestellt, aber angepaßt worden, was besonders deutlich beim *O* zu sehen ist. Die optischen Schwerpunkte der Buchstaben wurden ebenfalls der Schrägstellung angeglichen.

cambergfons

doppelpass

open hype

torwartbiss

CAMBERGFONS

DOPPELPASS

OPEN HYPE

TORWARTBISS

Italic-Neigungswinkel

Die Bögen des f und t wirken sehr stark auf den optischen Winkel. Damit diese gleich aussehen, mußte der Stamm des t leicht nach rechts und der des f leicht nach links gedreht werden. In vielen Antiqua-Schriften ist ähnlich verfahren worden.

Italic-Ziffern und Sonderzeichen

Ein weiteres Kriterium für eine Kursive ist der Winkel. Eine Oblique wird einen größeren Winkel benötigen um auszeichnend zu sein, als eine echte Italic. So weist die Univers-NEXT sogar einen vergrößerten Winkel von nunmehr 16° auf. Vorher war sie mit 12° gezeichnet. Die **ACTOR** ist mit einem Winkel von 8° moderat gezeichnet. Auch aus diesem Grund mußten die Formen sich deutlich von der aufrechten Variante abheben.

Viele Kursive haben eigens für diesen Schnitt gezeichnete Figuren, die die Schönheit einer echten Kursiven noch unterstreichen können. Bei der **ACTOR** wurden ebenfalls einige Glyphen eigens angepaßt.

So ist zum Beispiel das æ-Diphthong konsequenterweise mit der kursiven Variante des a gezeichnet und nicht, wie in vielen Schnitten zu sehen, mit der aufrechten. Auch das Paragraphen-Zeichen und das ø wurden so harmonischer in die Kursive eingebunden. Die Akzente wurden ebenfalls nicht vergessen. Ihnen wurde der gleiche Platz eingeräumt, wie im aufrechten Schnitt.

*Kaufmann ø Söhne
nach § 67
Der Fluß fließt.
„Dænisches Bier“*

*İñtèrnâtiønâlêš
ÅÇKŽĚŇTŮÏÊRTĚŠ*

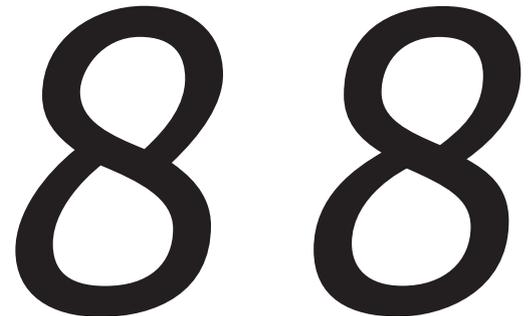
Italic-Akzente

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Actor Regular Italic Ziffern)

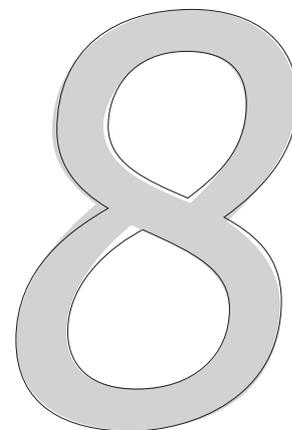
Die Ziffern der Kursiven wurden ebenfalls überarbeitet, um aufgrund des geringen Winkels eine bessere Unterscheidung zum aufrechten Schnitt zu erhalten. Dazu wurden bei der 6 und 9 die Bögen geöffnet und die 4 bekam eine sanft geschwungene Schräge. Die Rundungen wurden dem kursiven Duktus angepaßt. Die 8 wurde extra überarbeitet, da sie zu wenig tailliert erschien.



alte Form

neue Form

Die **ACTOR-ITALIC** ist für eine serifenlose Kursive markant und durchsetzungsfähig. Sie kann sich sowohl im Fließtext als Auszeichnung, als auch für längere Passagen, sehen lassen. Sie hebt sich von dem eher nüchternen Erscheinungsbild der Aufrechten durch ihre bewusst gestalteten Wechsel von Auf- und Abstrich ab. Trotz des geringen Winkels von nur 8° wirkt sie ausreichend nach rechts geneigt, was durch den betonten Wechselschwung erreicht wird.



■ = alte form

□ = neue form

Habgef
nostlidj
kyrpuG
125679

Habgef
nostlidj
kyrpuG
125679

Das dicke Ende und die Kapitälchen

Neben der Kursiven ist die meist verwendete Form der Auszeichnung der fette Schnitt. Die **ACTOR-BOLD** ist relativ kräftig, da sie im Moment nach der Regular die nächstdickere Stufe ist. Es ließe sich auch hier noch ein Zwischenschritt durch Interpolation erzeugen, der eine Alternative bieten würde. Die jetzt vorliegende Bold bietet jedoch einen guten Kontrast zum normalen Schnitt und läßt sich auch gut in Headlines einsetzen.

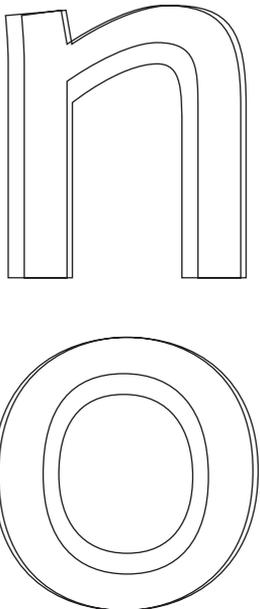
Die Strichdicke der **ACTOR-BOLD** wächst von der Regular ausgehend linear an. Gleichzeitig werden die Zeichen breiter und die Zurichtung enger, wobei man überlegen sollte, daß dies bei weiteren geplanten Schnitten nicht beibehalten werden kann, damit die Schrift sonst zu linear würde. Die Einläufe der Rundungen in die Grundstriche sind hier aber schon feiner gehalten. Dies trägt sehr direkt zum Charakter der Bold bei und dieser sollte weiter verstärkt werden, je fetter die Schrift wird.

Bei der **ACTOR-ITALIC-BOLD** war die Herangehensweise gleich. Nachdem die Strichdicke festgelegt war, wurden die einzelnen Zeichen von Hand angepaßt, um ein Gefühl dafür zu bekommen, worauf zu achten ist. Reines automatisches Extrapolieren führt oft zu falschen Punkten. Diese sollten aber manuell auf die Schnitte angepaßt werden. Extra-, oder auch Interpolation kann immer nur ein erster Schritt sein. Der Charakter eines Zeichens kann sonst sehr schnell verwässert werden. Manche Probleme lassen sich gar nicht auf diese automatische Art und Weise lösen. So mußten zum Beispiel die Abschlüsse der Bögen bei den Ziffern 6 und 9 weiter geöffnet werden, als das durch Extrapolation geschehen wäre, da die Strichdicke mehr nach Innen, als nach Außen wächst.

Bei der italic-Version ist der Strichkontrast deutlicher angelegt als bei der aufrechten, wie man am Beispiel des *a* sieht.

Hamburgefonsitiv & Hamburgefonsitiv

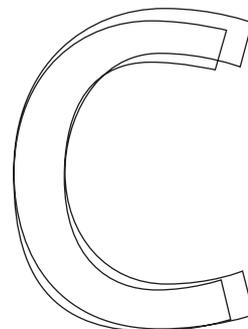
Hamburgefonsitiv & *Hamburgefonsitiv*



H A B B C c O o Z z
H A B B C c O o Z z
H A B B C c O o Z z
H A B B C c O o Z z

Actor Caps

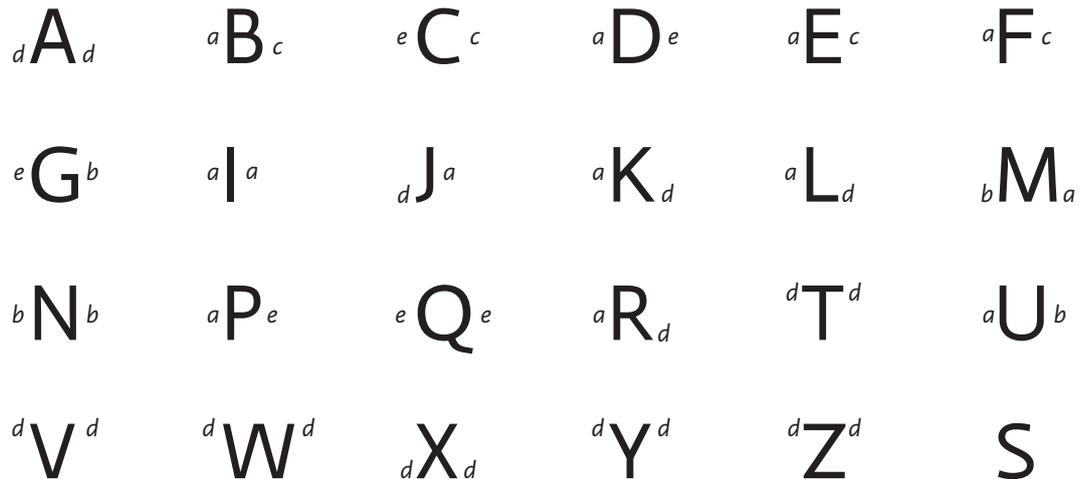
Jedem Schnitt der **ACTOR** sind die passenden Kapitälchen beigelegt. Diese sind mit 3% gegenüber der x-Höhe der Gemeinen leicht vergrößert, da sie bei gleicher x-Höhe zu klein erscheinen würden. Die einzelnen Zeichen wurden zuerst auf das entsprechende Maß herunterskaliert, dann wurde die Strichstärke optisch angeglichen. So liegt sie am Ende zwischen den Strichstärken der Gemeinen und der Versalien. Die optische Breite der Kapitälchen wurde der der Versalien angeglichen, damit sie im Zusammenspiel mit den umgebenden Buchstaben nicht zu schmal wirken. Richtigerweise wurde bei allen Kapitälchen-Schnitten das ß durch ein ss ersetzt.



EINE OPTION WÄRE DIE ANPASSUNG EINIGER ZEICHEN AUF DIE GRÖSSE DER KAPITÄLCHEN, DAMIT DIESE NICHT SO HERAUS STEHEN, WENN MAN SIE IM KAPITÄLCHENSATZ BENÖTIGT! BEIM **et** IST DAS BEREITS GESCHEHEN.

HAMBURGEFONSITIV **et** HAMBURGEFONSITIV

*HAMBURGEFONSITIV **et** HAMBURGEFONSITIV*



H, O sind Standards

a wie H

b etwas weniger wie a

c etwas mehr als die Hälfte von a

d kleinster Abstand

e genauso wie O

S, muß zwischen den

Standards angepaßt werden

Grafik nach **Walter Tracy**
»Letters of Credit«

British Library Cataloguing
in Publication Data, 1986

ISBN 0-86092-085-2

Metric für die Versalien

Die Metric bei der ACTOR

Neben den Proportionen der Zeichen selber, ist die Zurichtung, also der Abstand der einzelnen Figuren zueinander, sehr wichtig für das Erscheinungsbild einer Schrift. Entscheidet er doch über den Grauwert und die Erkennbarkeit der Einzelformen. Das Spacing der gesamten Schrift läßt sich zwar vom Anwender später noch verändern, dies muß sogar in Abhängigkeit der Punktgrößen geschehen, ist die Schrift jedoch mangelhaft zugerichtet, so wird der Text immer fleckig aussehen. Für die Bestimmung der Abstände gibt es keine Formel, nur Anhaltspunkte. Die wichtigste Regel lautet: Der Innenraum eines Buchstabens muß vergleichbar groß sein, wie der ihn umgebende Raum. Berücksichtigt man dies, so sind viele Schriften heute zu eng zugerichtet. Vermutlich geschieht das aus ökonomischen Gründen, damit mehr Text in die Kolumnen paßt. Im Klartext heißt das: je fetter ein Schnitt wird, desto enger werden die Abstände und umgekehrt bei leichten Schnitten.

Als grober Richtwert für den Abstand zwischen zwei H kann man ein Viertel des Abstandes zwischen den beiden senkrechten Strichen des

H annehmen. Man beginnt mit dem H, dieses viermal nebeneinander ausgeglichen ergibt Abstand *a*. Als nächstes folgt das O, welches den Abstand *e* ergibt. Dazu platziert man ein O zwischen zwei Paare von H und gleicht man die Abstände gut aus. Der Abstand zwischen H und O wird gemessen. Abzüglich des Abstandes, der dem H gehört, erhält man den Wert für O und alle anderen runden Versalien. Dann müssen noch zwei O in dieser Reihenfolge angeglichen werden, HHOHH, um den erhaltenen Wert zu kontrollieren. Nun kann man noch einmal alle Werte optisch kontrollieren. Wenn das geschehen ist, kann man die restlichen Versalien nach dem oben abgebildeten Schema einstellen. Zusätzlich kommen hier noch alle den Versalien verwandten Zeichen hinzu: \$, ¥, £ und das €.

Bei den Minuskeln fängt man mit dem n an. Hier ist ebenfalls der Abstand der senkrechten Striche zu messen und die Hälfte dieses Wertes als Richtwert zu nehmen. Bei serifenlosen Schriften ist dieser Wert kleiner anzunehmen. Dann paßt man die Abstände an. Die acht senkrechten Striche müssen harmonisch nebeneinander stehen. Der nächste Schritt ist das o, welches in Kombination mit dem n gete-

b_e c_c d_a e_f h_b g_a
 i_b j_a k_d l_a m_b p_e
 q_a r_d u_e v_d w_d x_d
 y_d a s f t z

n, o sind Standards
 a wie n
 b wie die rechte Seite vom n
 c etwas mehr wie linke Seite vom n
 d kleinster Abstand
 e genauso wie o
 f etwas weniger wie o

a, s, f, t, z müssen zwischen
 den Standards angepaßt werden

Metric für die Minuskeln

stet wird: nnonn, nnonon, nnoonn. Sind die Abstände gut, dann kann man die restlichen Gemeinen nach dem obigen Schema einstellen. Alle Interpunktionen müssen, genauso wie die Ziffern, gegen diese Kombination eingestellt werden. Die Interpunktionen können mit einem sensiblen Abstand zum benachbarten Buchstaben behandelt werden.

Ähnlich ist bei der Italic zu verfahren. Dort ist jedoch zu beachten, daß man die Abstände, der Neigung wegen, immer am vertikalen Mittelpunkt des Zeichens einstellt. Die meisten Kursiven laufen jedoch in Anlehnung an die Handschrift etwas enger, als die Aufrechte. Das ist jedoch Geschmackssache.

Die fetten Schnitte werden nach dem gleichen Schema angepasst. Bei den Kapitälchen sind die Kapitälchen selber etwas großzügiger zu behandeln, als ihre entsprechenden Versalien.

Wichtig zu wissen ist eigentlich, daß das nur grobe Richtwerte sind und am Schluß, wie so oft im Schriftdesign, das Auge die letzte alles entscheidende Instanz ist.

ACTOR-Ein Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit wurde komplett in der **ACTOR** gesetzt. Es ist das erste Mal, daß die Schrift in dieser Form zum Einsatz kommt. Es wurde zwar schon ein Buch-Cover mit einer früheren Version gedruckt, allerdings war diese noch stark verbesserungswürdig. Wie ist die **ACTOR** eigentlich einzuschätzen und hat sie Vorbilder, oder ist sie gar nur ein Abbild einer anderen Schrift? Ich denke, sie steht für sich alleine. Direkte Konkurrenz bei Schrift sollte es nicht geben. Es liegt vielmehr an der Sensibilität des Anwenders, ob er diese oder jene Schrift verwendet.

Sie ist eine recht robuste serifenlose Linear-Antiqua mit einer aussichtsreichen Idee, die Strichstärken zu erweitern, sowohl bei der aufrechten, als auch bei der kursiven Variante dieser kleinen Schriftfamilie. Sie steht in ihrer Form den Schriften von Luc(as) de Groot nahe und in der Kursiven sind sicherlich Ideen der Scala von Martin Majoor vertreten, was der **ACTOR** aber letztendlich in ihrer freundlichen Ausstrahlung nur zu Gute kommt.

Eine Schrift aus acht Schnitten, reicht das, um auf einem sehr großem Markt zu bestehen? Diese Frage wird sich wohl jeder stellen, der eine Schrift schafft und diese auch gerne verwendet sehen möchte. Aber was braucht eine Schrift um erfolgreich zu sein?

Ich denke, daß es nicht die Anzahl der Schnitte ist, die eine Schrift erfolgreich macht. Dafür kommen auch gute Schriften, quasi als Gegenbeweis, auf den Markt, die ersteinmal nur die »einfache Garnitur« aufweisen. Eine Regular, eine Bold, eine Italic und vielleicht noch Caps. Jüngstes und sehr schönes Beispiel dafür, ist die Dolly von Underware, eine sehr charmante Schrift, die sich auch im Textsatz nicht so leicht die Butter vom Brot nehmen läßt. Man sollte vielmehr an den Anwender denken, der diese Unmengen an Schnitten beherrschen muß.

Das setzt schon eine gehörige Portion typografisches und gestalterisches Potential voraus, um da den Überblick zu behalten, und sich nicht in einem wahllosen Durcheinander an Schnitten zu verlieren. Reichte früher eine Bold und eine Kursive als Auszeichnung aus, so empfiehlt Linotype den Benutzern der Univers-Next den Sprung über zwei Strichstärken, um eine ausreichend auszeichnende Wirkung zu erhalten. Der Gestalter ist also gezwungen umzudenken. Warum gibt es zum Beispiel von der Fago von Ole Schäfer eine Condensed, sowie eine Extended mit Tabellziffern, Caps und je einem Expert-Zeichensatz, aber keine Light?

Ich möchte nicht falsch verstanden werden, die Fago ist eine gute Schrift, die zum richtigen Zeitpunkt kam, aber es entsteht der Eindruck,

daß sich der Entwerfer zu sehr in den Möglichkeiten der Technologie vergessen und darüber den Anwender aus den Augen verloren hat.

Viele Schnitte können durchaus einen Sinn machen, denkt man an die Schriften von Bram de Does, die aber alle für einen Zweck, eine Funktion entworfen wurden.

Diese Funktion, vielmehr die Funktion der Schnitte innerhalb der Schriftfamilie **ACTOR** ist jedoch gegeben. **Die Fette zeichnet ebenso gut und deutlich aus, wie die Kursive.** Die Bold ist kräftig genug, um auch für Headlines verwendet zu werden und die Kursive ist prägnant genug um auch längere Passagen zu überstehen, ohne langweilig zu wirken. Trotzdem wird die **ACTOR** erweitert werden müssen. Schaut man sich den Ultralight-Schnitt weiter vorne an, so sieht man, daß zumindest die Kursive genug Potential hat, auch eine geringe Strichstärke zu vertragen. *Der Ausbau kann also nicht nur nach oben, sonder auch nach unten erfolgen. Eine weitere Option wäre die Anpassung auf die Erfordernisse von Fremdsprachen. Die Schrift müßte also um Akzentbuchstaben erweitert werden. Ebenfalls wäre eine Adaption in ein echtes Open-Type Format sinnvoll. Bis jetzt ist die Schrift nur als solches codiert, ohne jedoch die Funktionalität zu nutzen.*

Die **ACTOR** muss jetzt erst einmal in Anwendungen zeigen, daß sie Qualität hat.

Actor Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆŒabcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 pqrstuvwxyzfißÄÅÇÉÑÖÜÀÃÕÂÊÁËÈÌÎÏÓÔÒÚÛÙÛŒŒØ
 œæøáàâãäåçéèêëîïîñóòôöõúûüÿÿ1234567890&@.,;:!?
 {}[/][\]§¶£€¥\$ç†‡*#«»"'''",_---%%+<=>~^`'^~...°"°
 •®©™ ≠±≤≥≈...÷^~

Actor Regular Italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆŒabcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 pqrstuvwxyzfißÄÅÇÉÑÖÜÀÃÕÂÊÁËÈÌÎÏÓÔÒÚÛÙÛŒŒØ
 œæøáàâãäåçéèêëîïîñóòôöõúûüÿÿ1234567890e@.,;:!?
 {}[/][\]§¶£€¥\$ç†‡*#«»"'''",_---%%+<=>~^`'^~...°
 ≠±≤≥≈...^~

Actor Regular Caps

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆŒABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 PQRSTUVWXYZFIFLSSÄÅÇÉÑÖÜÀÃÕÂÊÁËÈÌÎÏÓÔÒÚÛÙÛŒŒØ
 ŒŒØÁÀÂÃÄÅÇÉÈÊËËÌÎÎÑÓÒÔÖÕÚÛÛÛÿÿ1234567890e@.,;:!?
 {}[/][\]§¶£€¥\$ç†‡*#«»"'''",_---%%+<=>~^`'^~...°
 ≠±≤≥≈...^~

Actor Regular Italic Caps

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÆŒABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 PQRSTUVWXYZFIFLSSÄÅÇÉÑÖÜÀÃÕÂÊÁËÈÌÎÏÓÔÒÚÛÙÛŒŒØ
 ŒŒØÁÀÂÃÄÅÇÉÈÊËËÌÎÎÑÓÒÔÖÕÚÛÛÛÿÿ1234567890e@.,;:!?
 {}[/][\]§¶£€¥\$ç†‡*#«»"'''",_---%%+<=>~^`'^~...°
 ≠±≤≥≈...^~

