



1 Herstellung von Fotosatzschriften in der staatlichen Schriftgießerei *Typoart* in der DDR.

DIE SCHRIFT UNSERER ZEIT

Eine historische Betrachtung von Typografie
und Schriftgestaltung als Manifestation
kultureller Weltanschauungen verschiedener
gestalterischer Strömungen und Epochen

Jens Schnitzler

INHALT

10	INDEX
18	EINLEITUNG
26	VORBEMERKUNGEN
28	ZUSAMMENHANG VON SCHRIFTGESTALTUNG, ZEITGEIST UND WELTANSCHAUUNG
32	DIE SCHRIFT UNSERER ZEIT – FÜR FOTOMONTAGE GEEIGNET
33	ZWISCHEN SCHRIFTGESTALTUNG UND SCHRIFTANWENDUNG
35	SCHRIFT ALS SYMBOL
38	ÜBERGEORDNETE UND WIEDERKEHRENDE MOTIVE
<hr/>	
46	DIE SCHRIFT UNSERER ZEIT
49	RÖMISCHE KAISERZEIT
52	GOTIK
56	RENAISSANCE UND HUMANISMUS
68	AUFKLÄRUNG UND KLASSIZISMUS
77	ROMANTIK, HISTORISMUS, REALISMUS UND HEIMATSTIL
82	KÜNSTLERISCHE GEGENSTRÖMUNGEN
90	MODERNISMUS UND FUNKTIONALISMUS
113	HERRSCHAFT DES NATIONALSOZIALISMUS IN DEUTSCHLAND
119	FORTGESCHRITTENER MODERNISMUS
143	POSTMODERNISMUS
176	GEGENWART UND META-MODERNISMUS
194	QUELLENVERZEICHNIS
198	ABBILDUNGSVERZEICHNIS
202	COLOPHON

THE TYPE OF TODAY
AND TOMORROW

FUTURA

LIGHT · BOOK · OBLIQUE LIGHT · MEDIUM
OBLIQUE MEDIUM · DEMIBOLD · BOLD
OBLIQUE BOLD · MEDIUM CONDENSED
BOLD CONDENSED · AND DISPLAY

THE BAUER TYPE FOUNDRY

235 EAST 45TH STREET · NEW YORK · VANDERBILT 6-1263

- 2 Schriftmuster der *Futura* beauftragt durch das New Yorker Vertriebsbüro der Bauerschen Gießerei.

»JEDER ZEIT HAT
IHRE EIGENEN
OPTISCHEN
FORMEN UND
ENTSPRECHEND
EINE EIGENE
TYPOGRAPHIE.«

Konrad Friedrich Bauer

FUTURA

die Schrift unserer Zeit
BEGLEITE
das Bild unserer Zeit



3 Anzeige der *Futura* von Paul Renner, 1927

Fraktur
(Fette Fraktur)

Rotunda
(San Marco)

Textura
(Wilhelm Klingspor Gotisch)

**Venezianische
Renaissance-Antiqua**
(Jenson)

**Französische
Renaissance-Antiqua**
(Garamond)

**Vorklassizistische
Antiqua**
(Caslon)

**Klassizistische
Antiqua**
(Didot)

Clarendon

(Clarendon)

Egyptienne

(Memphis)

Ältere Grotesk

(Akzidenz Grotesk)

Amerikanische Grotesk

(Interstate)

Konstruierte Grotesk

(Futura)

Jüngere Grotesk

(Gill Sans)

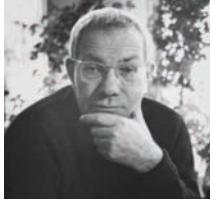
Humanistische Grotesk

(Meta)

Gebrochene Grotesk

(Tannenberg)

INDEX: SCHULEN, STRÖMUNGEN, STILE, PERSONLICHKEITEN UND SCHRIFTARTEN

1.-4. Jahrhundert Römische Kaiserzeit → 49	1754 Baskerville <i>John Baskerville</i>	1878–1956 Paul Renner → 103	
12.-15. Jahrhundert Gotik → 52	1764–1836 Firmin Didot → 68	1880–1920 Art Nouveau Arts & Crafts Jugendstil → 86	
14.-16. Jahrhundert Renaissance Humanismus → 56	1790 Bodoni <i>Giambattista Bodoni</i>	1882–1940 Eric Gill → 85	1900–1969 Beatrice Warde → 107
1420–1480 Nicolas Jenson → 57	1799 Didot <i>Firmin Didot</i>	1883–1969 Walter Gropius → 99	1901 Behrensschrift <i>Peter Behrens</i>
1480–1533 Geoffroy Tory → 57	19. Jahrhundert Heimatstil Historismus Realismus Romantik → 77	1890 De Vinne <i>Gustav F. Schröder</i>	1901 Copperplate Gothic <i>Frederic W. Goudy</i>
1496 Bembo <i>Francesco Griffio</i>	1800 Walbaum <i>Justus Walbaum</i>	1890 Golden Type <i>William Morris</i> → 85	1902–1974 Jan Tschichold → 102
1499–1561 Claude Garamond → 61	1834–1896 William Morris → 85	1896 Akzidenz Grotesk <i>unbekannt</i> → 102	1903 Franklin Gothic <i>Moris Fuller Benton</i>
17. Jahrhundert Barock Rokoko → 68	1845 Clarendon <i>Benjamin Fox</i>	1896 Cheltenham <i>Bertram Goodhue</i> <i>Ingalls Kimball</i> <i>Morris Fuller Benton</i>	1906 Century Old Style <i>Moris Fuller Benton</i>
1666–1714 Philippe Grandjean → 64	1865–1902 Otto Eckmann → 86	1899 Engravers <i>Robert Wiebking</i>	1907 Behrens Antiqua <i>Peter Behrens</i>
18. Jahrhundert Aufklärung Klassizismus → 68	1868–1940 Peter Behrens → 90	20. Jahrhundert Funktionalismus Modernismus → 90	1907 Clearface <i>Morris Fuller Benton</i>
1706–1775 John Baskerville → 68		1900 Century Expanded <i>Linn Boyd Benton</i> <i>Morris Fuller Benton</i>	1908 News Gothic <i>Morris Fuller Benton</i>
1725 Caslon <i>William Caslon</i>	1872–1944 Edward Johnston → 91	1900 Eckmann <i>Otto Eckmann</i>	
1740–1815 Giambattista Bodoni → 68	1876–1954 Rudolf Koch → 102		1908–1994 Max Bill → 106
1745 Romain du Roi <i>Philippe Grandjean & ein Komitee des Königs Louis XIV</i> → 64			1909 Neue Moderne Grotesk <i>Ludwig Wagner</i>

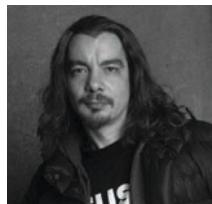
1912 Belladonna <i>Hildegard Henning</i>		1929 Nobel <i>Sjoerd de Roos</i>	1935 Albertus <i>Berthold Wolpe</i>
1913 Plantin <i>Christophe Plantin</i>		1930 Bank Gothic <i>Morris Fuller Benton</i>	1936 Garamond #3 <i>Morris Fuller Benton</i> <i>Claude Garamond</i>
1914 Behrens Mediäval <i>Peter Behrens</i>	1922–1991 Otto »Otl« Aicher → 128	1930 Gill Sans <i>Eric Gill</i> → 107	1937 Bernhard Modern <i>Lucian Bernhard</i>
1914 Souvenir <i>Morris Fuller Benton</i>	1924 Century Schoolbook <i>Morris Fuller Benton</i>	1930 Joanna <i>Eric Gill</i>	1937 Elizabeth <i>Elizabeth Friedländer</i>
1914–1996 Paul Rand → 128	1925 Muriel Cooper	1930 Marathon <i>Rudolf Koch</i>	1937 Peignot <i>Adolphe Mouron</i> <i>Cassandre</i>
1915 Centaur <i>Bruce Rogers</i>	1925 Universal <i>Herbert Bayer</i>	1930 Perpetua <i>Eric Gill</i>	1938 Bell Gothic <i>Chauncey H. Griffith</i>
1915 Goudy Old Style <i>Frederic W. Goudy</i>	1926 DIN <i>Ludwig Goller</i>	1930er Futurismus	1938 Reporter <i>Carlos Winkow</i>
1916 Colwell Handletter <i>Elizabeth Colwell</i>	1926 Wilhelm Klingspor Gotisch <i>Rudolf Koch</i>	1930er–1940er Nationalismus → 113	1940 Sheila Levrant de Bretteville
1916 Johnston <i>Edward Johnston</i>	1927 Futura <i>Paul Renner</i> → 103	1951 Times New Roman <i>Stanley Morison</i> <i>Victor Lardent</i>	1941 Wolfgang Weingart → 136
1919–1933 Bauhaus → 97	1927 Kabel <i>Rudolf Koch</i>	1951 Transit <i>Jan Tschichold</i>	1942 Brush Script <i>Robert E. Smith</i>
1920 Ballé Initials <i>Maria Ballé</i>	1928 Kombinationsschrift <i>Josef Albers</i> → 102		1945 Katherine McCoy
1920 Cooper Black <i>Oswald B. Cooper</i>	1928 Plak <i>Paul Renner</i>	1951–2014 Massimo Vignelli → 132	
1920–1995 Aldo Novarese → 125	1928 Willem Crouwel	1934 Rockwell <i>Frank Hinman</i> <i>Pierpont</i>	1947 Erik Spiekermann → 168
1922 Erbar <i>Jakob Erbar</i>	1928–2015 Adrian Frutiger → 188	1934 Tannenberg <i>Erich Meyer</i>	
	1929 Metro <i>William Addison</i> <i>Dwiggins</i>		



1948
April Greiman
→ 146



1954
Susan Kare



1957
Neville Brody
→ 155

1964
Sabon
Jan Tschichold

1948
Paula Scher

1954
Univers
Adrian Frutiger
→ 120

1959
Carol Twombly

1965
Life
W. Bilz
Francesco Simонcini

1948
Trade Gothic
Jackson Burke

1955
Choc
Roger Excoffon

1960
Irma Boom

1965
OCR-A
American Type Founders

1950
Palatino
Hermann Zapf

1955
Courier
Howard 'Bud' Kettler
Adrian Frutiger

1960er–1970er
Swiss Punk
→ 136

1966
Akzidenz Grotesk
Günter Gerhard Lange

1951
Banco
Roger Excoffon

1955
Francois Rappo
→ 183

1960er–1990er
International Style
→ 125

1966
Forma
Aldo Novarese

1951
Rhapsodie
Ilse Schüle

1956
Letter Gothic
Roger Roberson

1961
Linda van Deursen

1966
Jonathan Barnbrook
→ 172

1953
Mistral
Roger Excoffon

1957
David Carson
→ 159



1967
Erik van Blokland
→ 180

1953–1968
Ulmer Schule
→ 129

1957
Helvetica
Max Miedinger
Eduard Hoffmann
→ 120

1961
Zuzana Ličko
→ 149

1968
Avant Garde
Herb Lubalin

1954
Aldus
Hermann Zapf



1962
Antique Olive
Roger Excoffon

1968
OCR-B
Adrian Frutiger

1954
Diotima
Gudrun Zapf von Hesse

1962
Barry Deck
→ 155

1968
Syntax
Hands Eduard Meier

1954
Montan
Anna Maria Schildbach

1957
Jeff Keedy
→ 154

1962
Eurostile
Aldo Novarese

1969
Andrea Tinnes
→ 163

1954
Optima
Hermann Zapf

1963
Marian Bantjes

1969
Human Alphabet
Anthon Beeke

1970 Bernase Roman <i>Ronné Bonder</i> <i>Tom Carnase</i>	1978 Frankfurter <i>Alan Meeks</i>	1986 Hiroshige <i>Cynthia Hollands-worth Batty</i>	1990 Beowulf <i>Erik van Blokland</i> <i>Just van Rossum</i>
1970 Bolt <i>Ronné Bonder</i> <i>Tom Carnase</i>	1978 Galliard <i>Robert Granjon</i> <i>Matthew Carter</i>	1986 Matrix <i>Zuzana Ličko</i>	1990 Industria <i>Neville Brody</i>
1970 Tobias Frere-Jones → 156	1980 Caslon Graphique <i>Leslie Usherwood</i>	1987 Charter <i>Matthew Carter</i>	1990 Minion <i>Robert Slimbach</i>
1970er Punk → 143	1980 Icone <i>Adrian Frutiger</i>	1987 Remer <i>Gerrit Noordzij</i>	1990 Officina <i>Erik Spiekermann</i>
1970er–1990er Dekonstruktivismus	1980er–1990er Grunge → 143	1987 Stone Family <i>Sumner Stone</i>	1990 Template Gothic <i>Barry Deck</i>
1970er–1990er Postmodernismus	1981 Kris Sowersby → 180	1987 Swift <i>Gerard Unger</i>	1991 Hands <i>Erik van Blokland</i> <i>Just van Rossum</i>
1973 Ludovic Balland	1982 Modern 216 <i>Edward Benguiat</i>	1988 Avenir <i>Adrian Frutiger</i>	1991 Meta <i>Erik Spiekermann</i> → 168
	1982 Trinité <i>Bram de Does</i>	1988 Proforma <i>Petr van Blokland</i>	1991 Scala <i>Martin Majoor</i>
	1983 AMS Euler <i>Hermann Zapf</i> <i>Donald Knuth</i>	1988 Rotis <i>Otl Aicher</i> → 168	1991 Trixie <i>Erik van Blokland</i>
1973 Peter Biľák	1983 Chicago <i>Susan Kare</i>	1988 Today Sans <i>Volker Küster</i>	1992 Blur <i>Neville Brody</i>
1974 American Typewriter <i>Joel Kaden</i> <i>Tony Stan</i>	1984 Formata <i>Bernd Möllenstädt</i>	1989 Corporate ASE <i>Kurt Weidemann</i>	1992 Lexicon <i>Bram de Does</i>
1974 Tiffany <i>Edward Benguiat</i>	1985 Lucida <i>Kris Holmes</i> <i>Charles Bigelow</i>	1989 Trajan <i>Carol Twombly</i>	1992 Myriad <i>Carol Twombly</i> <i>Robert Slimbach</i>
1975 Marconi <i>Hermann Zapf</i>	1986 Amerigo <i>Gerard Unger</i>	1989 Keedy Sans <i>Jeffery Keedy</i>	1992 Quadraat <i>Fred Smeijers</i>
1977 Frutiger <i>Adrian Frutiger</i>	1986 Arcadia <i>Neville Brody</i>	1990 Adobe Caslon <i>Carol Twombly</i> <i>William Caslon</i>	1992 Remedy <i>Frank Heine</i>

1993 Interstate <i>Tobias Frere-Jones</i>	1999 Clifford Eighteen <i>Akira Kobayashi</i>	2011 Suisse <i>Dennis Moya</i> <i>Ludmila Bredikhina</i>	2016 Charon <i>Matthieu Visentin</i>
1994 Autotrace <i>Neville Brody</i>	2000 Gotham <i>Tobias Frere-Jones</i>	2012 Stanley <i>Ludovic Balland</i> → 185	2016 gc16 <i>Mads Wildgaard</i>
1994 Adobe Jenson <i>Robert Slimbach</i>	2000er–heute Meta-Modernismus → 176	2013 Bluu <i>Akiem Helmling</i> <i>Bas Jacobs</i> <i>Sami Kortemäki</i>	2016 Pensem <i>Nils Thomsen</i>
1994 Big Caslon <i>Matthew Carter</i>	2001 Lucida Grande <i>Kris Holmes</i> <i>Charles Bigelow</i>	2013 Damien <i>Lukas Schneider</i>	2016 Practice <i>Jean François Rappo</i>
1994 Comic Sans MS <i>Vincent Connare</i>	2001 Warnock Pro Regular <i>Robert Slimbach</i>	2013 Leitura Two <i>Dino dos Santos</i>	2016 Rando <i>Maurice Göldner</i>
1994 Hoefler Text <i>Jonathan Hoefler</i>	2002 Fedra <i>Peter Bilák</i>	2013 Ogg <i>Greg Gazdowicz</i> <i>Lucas Sharp</i>	2016 Rosart <i>Katharina Köhler</i>
1994 Thesis <i>Lucas de Groot</i>	2002 Neutraface <i>Christian Schwartz</i>	2013 Quixo <i>Frank Griefhammer</i>	2017 Chariots of Fire <i>Eino Korkala</i>
1995 Base <i>Zuzana Líćko</i>	2002 Prokyon <i>Erhard Kaiser</i> → 190	2014 Burgess <i>Anthony Burrill</i> <i>Benjamin Critton</i>	2017 Ivar <i>Göran Söderström</i>
1995 Dax <i>Hans Reichel</i>	2003 Amplitude <i>Christian Schwarz</i>	2014 TheAntiquaB <i>Lucas de Groot</i>	2017 Morion <i>David Einwaller</i>
1995 House Gothic 23 <i>Tal Leming</i> <i>Allen Mercer</i>	2004 Auto <i>Jean-Baptiste Morizot</i>	2014 Traulha <i>Yoann Minet</i>	2017 Nemesis <i>Baptiste Bernazeau</i>
1996 Info <i>Erik Spiekermann</i>	2004 Magma <i>Sumner Stone</i>	2015 Eksell <i>Göran Söderström</i> <i>Olle Eksell</i>	2017 Reckless <i>Martin Vácha</i>
1996 Mrs Eaves <i>Zuzana Líćko</i>	2008 Malabar <i>Dan Reynolds</i>	2015 Noe Text <i>Florian Schick</i> <i>Lauri Toikka</i>	2017 Sanomat <i>Paul Barnes</i>
1997 Fleischmann <i>Erhard Kaiser</i>	2009 Wremena <i>Roman Gornitsky</i>	2016 Tacite <i>Pauline Le Pape</i>	2017 Spectral <i>Ilya Ruderman</i> <i>Jean-Baptiste Levée</i> <i>Yury Ostromentsky</i>
1998 Arnhem <i>Fred Smeijers</i>	2011 Genath <i>Jean François Rappo</i>	2016 Canela <i>Miguel Reyes</i>	2017 Apoc <i>Matthieu Salvaggio</i>
1998 Zapfino <i>Hermann Zapf</i>			

»THE FINEST POSTERS
ARE RECORDS OF
THE DAILY LIFE AND
INTERESTS OF THE AGE.
FROM THESE DOCUMENTS
THE FUTURE HISTORIAN
MAY DERIVE THE FULLEST
INFORMATION CONCERNING
OUR VOCATIONS,
OUR AMUSEMENTS,
AND OUR MORALS.«

Joseph Thatcher Clarke



- 4 »Die zeitgemäße Schrift – Studienhefte für Schrift und Formgestaltung«, Juli 1929, Heft 9. Dieses Magazin war eine in Berlin und Leipzig von Heintze & Blanckertz vierteljährlich verlegte Designzeitschrift. Herausgeber waren Franz Leberecht und Paul Heinrich Richter. Nachdem 1926 das Schriftmuseum Rudolf Blanckertz gegründet wurde, entschloss sich Blanckertz dafür, ein Podium für zeitgemäßes Design zu schaffen und gründete 1928 die Zeitschrift als eine der ersten Designzeitschriften überhaupt. Diese widmete sich vor allem den traditionellen Strömungen mit Veröffentlichung von Arbeiten von Rudolf Koch oder Friedrich Heinrichsen. Vereinzelt schrieben für die Zeitschrift aber auch Modernisten wie Paul Renner, Edward Johnston und Hermann Zapf. Die Zeitschrift wurde mit der Nummer 64, 1945 kriegsbedingt eingestellt und nach 1945 nicht fortgesetzt.

EINLEITUNG

Der Ausgangspunkt für die Recherche, die zu diesem Buch führte, war ein Schriftgestaltungsseminar bei Prof. Jovica Veljović an der HAW Hamburg. Im Prozess des Schriftentwurfs versuchte ich meine eigenen ästhetischen Präferenzen zu reflektieren. Das führte zu der Frage, wie meine persönlichen gestalterischen Interessen und somit letztendlich meine formal-ästhetischen Entscheidungen – bewusst oder unbewusst – geprägt werden durch verschiedene kulturelle Einflüsse und historische Vorbilder. Davon ausgehend recherchierte ich nach gestalterischen Strömungen und Haltungen, in deren kulturellem Erbe wir heute stehen, und danach, welche gestalterischen Konsequenzen die jeweiligen Verfechter dieser Strömungen aus ihren weltanschaulichen Idealen schlussfolgerten. Bei der Betrachtung der Positionen und ihrer Vertreter traten unter ihnen viele Verbindungen zu Tage: sei es durch gegensätzliche Haltungen und bewusster Abgrenzung voneinander, durch Rückbesinnung auf eine vorangegangene typografische Epoche oder eben natürlich durch Lehre und Weitergabe gestalterischer und gesellschaftlicher Ideale von Generation zu Generation.

Das Ziel dieser Untersuchung ist es, durch ein Verständnis für die historischen Zusammenhänge, Folgendes herauszufinden oder zumindest zur Debatte zu stellen: In welchen designhistorischen Kontexten bewegen sich Typografie und Schriftgestaltung heute? Was können wir aus den gestalterischen Ideologien und Dogmen der Vergangenheit für den heutigen Designdialog lernen? Und welche Gestaltung ist heute angemessen, konsequent und richtig?

Der Schriftgestalter und -theoretiker Fred Smeijers schreibt in seinem Buch *Counterpunch*: »What history can do is help us to feel connected with the things that we do and are interested in. [...] Because without such knowledge [of history] you float, without direction.«¹ Die Herstellung beschriebener Verbindung und die Überwindung dieses ziellosen Schwebens sind die Absicht des Buchs.

¹ Smeijers
Counterpunch, 162

Zur Schriftgeschichte gibt es bereits reichlich Literatur. Zu jeder nachfolgend genannten Person, jeder Schrift, jeder Entwicklung und jedem Umstand kann wahrscheinlich schon nach kurzer Suche eine Menge an weiteren Informationen gefunden werden. Der Text beabsichtigt nicht, jedes historische Detail zu beleuchten, sondern will die größeren Zusammenhänge aufzeigen und hebt ein paar Ereignisse exemplarisch hervor, die verdeutlichen sollen, dass Mikro- und Makrotypografie schon immer auch als Symbol und Ausdrucksmittel von Zeitgeist, Ideologie und Weltanschauung dienten. Vieles bleibt unerwähnt und unvollständig und die informierte Leserschaft wird bestimmt einige Namen, wie Aldus Manutius und Francesco Griffo, vermissen. Und auch die Berücksichtigung der in der Geschichtsschreibung chronisch negierten und ausgeblendeten weiblichen Akteurinnen wird in der nachfolgenden historischen Betrachtung leider bisher sträflich vernachlässigt. So kommen Carol Twombly, Susan Kare, Marian Bantjes, Sheila Levant de Bretteville, Paula Scher, Muriel Cooper, Irma Boom, Linda van Deursen und Gudrun Zapf von Hesse bisher leider noch nicht vor. Ein Fehler, der sich aus meiner relativ unkritischen und unreflektierten Arbeitsweise ergab und welchen ich bei einer zukünftigen Überarbeitung des Textes beheben will. Dieser Text ist also nicht als abgeschlossen zu verstehen. Manche Informationslöcher werde ich im Sinne der Kompaktheit in Kauf nehmen, andere müssen allerdings noch beseitigt werden.

Die Recherche erweckte den Eindruck, dass die bestehende Literatur zur Schriftgeschichte zwar oftmals auch den Zusammenhang zu politisch-kulturell-weltanschaulichen Vorstellungen erwähnt, allerdings beiläufig, nur selten in der Betrachtung über eine Strömung oder Epoche hinaus und so gut wie nie in Relation zum heutigen Designdiskurs. Neben vielen weiteren Büchern und Artikeln hat mir folgende Literatur besonders bei der Entwicklung dieses Textes geholfen: *Texte zur Typografie* von Isabel Naegele und Petra Eisele, *Read+Play* von Jean Ulysses Voelker, *Mit Schrift denken* von Ellen Lupton, *The Triumph of Typography* herausgegeben von Henk Hoeks und Ewan Lentjes, *Anarchie der Zeichen* von Rick Poynor, *ÜberSchrift* von Erik Spiekerman.

mann, *Max Bill kontra Jan Tschichold* von Hans Rudolf Bosshard, *Buchstabengeschichte(n)* von Max Bollwage und *Counterpunch* von Fred Smeijers.

ZUR INHALTLICHEN STRUKTUR

Das Buch unterteilt sich in Einleitung (in welcher wir uns gerade befinden), Vortexte und Haupttext. Die Vortexte dienen dem Zweck grundlegende Fragen zu beantworten, Prämissen und Definitionen aufzustellen, die ich für den nachfolgenden Haupttext dienlich halte, und bereits auf wiederkehrende Motive in der Schriftgeschichte hinzuweisen.

Der nachfolgende Haupttext zeigt eine (mehr oder weniger) chronologische, historische Übersicht des Zusammenspiels von Schrift und Weltanschauung und stellt dar, wie unterschiedliche Strömungen sich zur Präsentation ihrer individuellen Identität und Geisteshaltung formal-ästhetisch voneinander abgrenzen.

Der Text beginnt in der Antike, die als Wiege der lateinischen Schrift eine besondere geschichtliche Rolle einnimmt und auch später noch häufiger Gestalterinnen als Fixpunkt der Rückbesinnung diente. Es folgt ein Sprung bis kurz vor die Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg, der Moment in dem die *Schriftgestaltung*, wie sie hier in Abgrenzung zum kalligrafischen *Schriftschreiben* verstanden wird, eigentlich erst aufkam und zwar in den Werken der frühen Stempelschneider, wie Nicolas Jenson. Von hieran verfolgt der Text dann eine relativ lineare Darstellung der historischen Entwicklungen bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ab der Jahrhundertwende und dem beginnenden Modernismus verdichten sich die betrachteten Ereignisse, wodurch eine streng chronologische Abfolge nicht mehr einzuhalten ist. Entsprechend wird der Erzählstrang fragmentarischer und sprunghafter. Der Text endet mit der Betrachtung gegenwärtiger Entwicklungen als Resultat der vorangegangenen Historie.

Der Haupttext wird begleitet von Marginalien, welche verschiedene Informationen enthalten: Erläuterungen zu technischen und wirtschaftlichen Entwicklungen, die einen starken Einfluss auf die Gestaltung ihrer Zeit

ausübten, kurze Informationen zu erwähnten Personen und Strömungen und darüber hinaus ergänzende Kommentare von verschiedenen Schriftexperten.

Viele dargestellte Datierungen, wie zum Beispiel in der Überschrift »Gotik (12.–15. Jahrhundert)«, sind unter Umständen Auslegungssache, da sich die Quellen hier oft nicht ganz einig sind. Sie dienen also mehr der Vermittlung einer relativen zeitlichen Verortung genannter Geschehnisse, Personen und Werke, als einer präzisen Definition. Für das Verständnisses des Textes ist es glücklicherweise nicht entscheidend, ob man die römische Kaiserzeit ein Jahrhundert früher oder später ansetzt, oder ob der *Swiss Style* fünf Jahre früher begonnen hat, oder ob man die Schriften nach dem schwer nachvollziehbaren Entwurfsbeginn oder dem leichter prüfbaren Zeitpunkt der Veröffentlichung datiert. Natürlich freue ich mich in Bezug auf alle meine Angaben trotzdem sehr darüber auf mögliche Falschangaben und Missverständnisse hingewiesen zu werden.

Des Weiteren sei noch angemerkt, dass in diesem Buch das generische Femininum zum Einsatz kommt, was bedeutet, dass in der Regel für unbestimmte Personengruppen die weibliche grammatischen Endung verwendet wird.

ÜBER DIE VERWENDETE SCHRIFT

Bei der im Buch verwendeten Schrift handelt es sich um einen eigenen, bisher noch unveröffentlichten Entwurf. Begonnen wurde sie 2017 im Schriftgestaltungsseminar von Prof. Veljović an der HAW Hamburg. Die Schriftfamilie ist inspiriert von diversen Schriftarten aus der Klasse der Barock-Antiqua-Schriften: Diese Schriftklasse verbindet die kalligrafischen Charakteristika der vorhergegangenen Renaissance-Antiqua mit der schematischen Konstruktion der nachfolgenden klassizistischen Antiqua. Nach der Klassifizierung von Robert Bringhurst fällt sie wahrscheinlich in die Kategorie »neohumanist/lyrical modernist«. Die Schrift untersucht die Stärken einer Übergangsantiqua mit großer Form- und Zeichenvielfalt und hinterfragt damit das Paradigma design-geschichtlicher Phasen der formalen Vereinheitlichung, Universalisierung, Rationalisierung und Vereinfachung, wie die des Klassizismus und des Modernismus. Einige meiner vielen Referenzen sind *Romain du Roi*, *Janson*, *Baskerville*, *Caslon*, *Aldus*, *Times*, *Sabon*, *Bembo*, *Galliard*, *De Vinne* und verschiedene zeitgenössische Schriften, wie beispielsweise die *Ogg* von Lucas Sharp und die *Till* von Pauline Le Pape.

CALarts
GRaPHIC DESIGN
FaCULTY PRESENTATION

CALarts
GRAPHIC DESIGN
PROGRAM

THURsDAY
1pm
in the bijou
JANUARY 18th

19 96

Jeff keedy

CALARTS
GRAPHIC
design

CURRENT
faculty
& past

PrOGRAM

'ReVIEW' OF A
SLIDE LECTURE **DIRECTOR**

"OUT OF THE 80's-

DESIGN ISSUES &
NEW TRENDS IN

THE USA' GIVEN

AT

FUSE

CONFERENCE
in LONDON, NOVEMBER of 1994

Edward
Fella
design
gil
ber
paper

CaLIFORNIA INSTITUTE
OF THE ARTS

91355

SCHOOL
OF
ART

(805)
255-1050
VALENCIA came
McBeean PKWY



U.S.
POSTAGE

PAID

non-profit ORG.

VALENCIA Calif.

permit
no.18

5 Plakat zum Vortrag von Jeff Keedy an der US-amerikanischen Hochschule CalArts, gestaltet von Edward Fella, 1996

**»DESIGN IS A MATTER OF
ANALYSIS AND RATIONAL
ORDER, NOT OF ART.«**

Wim Crouwel

VORBEMERKUNGEN

Die folgenden, einleitenden Vorbemerkungen sind dem historischen Überblick im Hauptteil vorangestellt und klären grundlegende Voraussetzungen, Zusammenhänge und Bedeutungen. Hier wird zuerst die Verknüpfung zwischen Schrift und Weltanschauung aufgezeigt, dann erläutert, warum auch die technischen und ökonomischen Einflüsse auf die Schriftgestaltung und Typografie nicht außen vor gelassen werden können, anschließend geklärt, welche Gewichtungen den zwei unterschiedlichen Bereichen der Schriftgestaltung und der Schriftanwendung, also der Typografie, in der Thesis beigemessen wird, und zuletzt werden wiederkehrende, übergeordnete Motive vorgestellt, die mit der Historie der Schriftentwicklung verwoben zu sein scheinen: Eine durch die philosophische Aufklärung geprägte Denkweise, Religiosität und Architektur.

ZUSAMMENHANG VON SCHRIFTGESTALTUNG, ZEITGEIST UND WELTANSCHAUUNG

Es gibt immer Trends und Strömungen in der Gestaltung von Schriften, die an die Zeit und ihre jeweiligen sozialen, politischen, kulturellen und technischen Gegebenheiten gebunden sind.¹ An vielen dieser Strömungen lässt sich das Zusammenspiel von Weltanschauung, Mode und visuell-formalen Erscheinungsformen erkennen. So seien laut Johannes Bergerhausen, Phillip Pape und Robert Paulmann viele Schriftsysteme entstanden, um sich bewusst politisch abzusetzen: Das Alphabet wurde im geschichtlichen Verlauf immer wieder zum Mittel der Demonstration von Unabhängigkeit und eigener Identität. Die Entstehung der karolingischen Minuskel hatte beispielsweise einen politischen Hintergrund, denn ihre Verwendung wurde von Karl dem Großen (742–814) zur Standardisierung der Kommunikation und somit zur Stärkung und Organisation seines westeuropäischen Reichs verordnet.² Auch die Renaissance-Antiqua entstand als abgrenzendes Identifikationssymbol eines politischen Weltverständnisses. Weitere offensichtliche Beispiele hierfür liefern der Klassizismus und die Romantik, wie in den jeweiligen Abschnitten aufgezeigt wird. Diese Entwicklung setzte sich auch in der jüngeren Vergangenheit fort, wie die Abschaffung der arabischen Schrift in der Türkei (1928) unter Kemal Atatürk und der Wechsel ehemaliger Ostblockstaaten vom arabischen zum kyrillischen und später nochmal zum lateinischen Schriftsystem zeigen.³

Die »Entwicklungsgeschichte der Schrift [ist] in gewissem Sinne eine ›Graphologie‹ der vergangenen Kulturen«, schreibt Adrian Frutiger.⁴ Auch die Emotionalität, mit welcher typografische Dispute im 20. Jahrhundert ausgetragen wurden, lässt sich nur damit erklären, dass

1 Naegele, Eisele,
Ludwig
Neue Schriften.
New Typefaces, 23

2 Voelker, Glaab
Read+Play, 121
3 ebd. 121

4 Frutiger
*Der Mensch und
seine Zeichen*, 166

* Wie wir Schrift wahrnehmen, welche Werte und Assoziationen wir mit ihnen als Anwender und Nutzer verknüpfen, ist wohl weniger von der Intention des Schriftgestalters bestimmt, als von gezielter und intensiver Vermarktung dieser Schrift durch vertreibende Schriftenhäuser. Diese Schriftenhäuser befinden sich in einer Zuliefererposition für die

Werbegestaltung. Sie sind aus wirtschaftlichem Interesse an der Förderung neuer visueller Moden, Stile und Geschmäcker interessiert. Gleichzeitig profitieren sie als Auftraggeber für Schriften auf Grund des technologischen Fortschritts von den sinkenden Aufwänden und Kosten innerhalb der Schriftproduktion.

hier höhere Werte verteidigt wurden, jenseits der einfachen Drucksache. So schreibt Jean Ulysses Voelker in »Read+Play«, dass »Vertreter des Historismus [...] Jan Tschichold wegen seiner Neuen Typografie vermutlich am liebsten gesteinigt und die Bauhaus Protagonisten [...] Gestaltern wie David Carson typographische Verbrechen vorgeworfen [hätten], hätten sie zu Lebzeiten das von ihm gestaltete US-Magazin Raygun in Händen gehalten.¹ In *The Politics of Style* erklärt es Philip B. Meggs so: »clashes between design factions represent nothing more than a struggle for the heart and soul of a culture². In der Geschichte der Schriftgestaltung fühlten sich Traditionalisten und konservative Dogmatiker durch neue Technologien immer angegriffen, insbesondere wenn diese Technologien zur Respektlosigkeit gegenüber den alten Regeln und Konventionen ermutigten, schreibt Fred Smeijers in *Counterpunch* und bestätigt damit, dass gestalterische und moralische Wahrheitsansprüche Hand in Hand gehen.³

Auf manche Leserin mag ein Zusammenhang zwischen Weltanschauung und Schriftgestaltung möglicherweise trotzdem befremdlich wirken. Schriftwahl sei doch eine reine Frage von Mode und Geschmack ohne eine tiefere Aussage. Diese Wahrnehmung steht möglicherweise im Zusammenhang mit der zunehmenden Demokratisierung der Schriftgestaltung und -anwendung, welche die Praxis und die Erzeugnisse banalisiert, und mit dem medien-kulturellen Übergang von der »Graphosphäre« in die »Videosphäre«, wie es Régis Debray in »Socialism: A Life-Cycle« beschreibt.⁴ Dabei stellt die Graphosphäre einen Zeitraum von Gutenberg bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts dar, in welchem der Text in Buch und Zeitung das maßgebliche gesellschaftliche Informationsmedium darstellte. Diese wurde abgelöst von der gegenwärtigen »Videosphäre«, dem Zeitalter des Bildes. Das mediale Bild dominiert im Fernseher und im Internet und hat das Buch und damit die Bedeutung der Schrift und ihrer Form von ihrem Thron gestoßen.

¹ Voelker, Glaab
Read+Play, 83

² Meggs
The Politics of Style, in: Bierut, Drenttel, Heller, Holland: *Looking Closer 2*, 55

³ Smeijers
Counterpunch, 180

⁴ Debray *Socialism: A Life-Cycle*

wussten Designer und dem »ordinären Arbeiter« ohne »intellektuelle Sensibilität«, der lediglich seine Rolle als Werkzeug in der industriellen Maschinerie erfülle.¹ Die heutige Gestalterin würde sich wohl eher in letzterer Kategorie wiederfinden.

Doch nachwievor spielt Schrift eine wichtige Rolle in der visuellen Kommunikation und selbst kurzlebige Moden ohne politische Ansprüche sind Indikatoren für Vorgänge im kulturellen und gesellschaftlichen Innenleben. Und auch ohne dass Schriftgestalterinnen und Typografinnen vorher ein idealistisches Manifest verfassen, kann die Wahl der Form eine inhärente philosophische oder politische Haltung kommunizieren.

Otl Aicher schreibt 1988 Schriften seien hochpolitisch und die Typografin ein »*homo politicus*«. »schon die frage, ob flattersatz oder blocksatz, wird [der typografin], im kleinkosmos, eine essentielle aussage sein, ob er ein anhänger von ordnungsprinzipien oder freiheitsprinzipien ist. nur wer für ›law and order‹ eintritt, bevorzugt die mittelachse. und wer die mittelachse wählt, ist, ob bewusst oder unbewusst, ein mann der ›ordnung‹, der symmetrischen gleichschaltung. [sic]«²

Selbst wenn eine Typografin nur dem Zeitgeist und seinen Moden folgen wolle, so Aicher, handele sie trotzdem politisch. Sie könne entweder »Informationen manipulieren, verschönern« oder aber »auf ihren Aussagewert pochen« und »verhindern, dass wir getäuscht oder abgelenkt werden«. Die meisten nichtgesprochenen Informationen kämen über das Vehikel des Drucks zu uns, also könne entweder ein »Optimum an Mitteilung [...] oder ein Optimum an Auftritt und Erscheinung« verfolgt werden. Dies mache die Tätigkeit der Typografin politisch.³

Kommerzielle Modephänomene können auch in Form einer gefälligen, domestizierten, kritik-befreiten und für den populären Konsum aufbereiteten Variante eines radikaleren Ideals auftreten. In etwa so, wie die britische Pop-Girlgroup *Spice Girls* (1994–2012) als kommerzielles und politisch-entschärftes Plagiat der punkigen *Riot Grrrl*-Bewegung (Anfang der 1990er) erschien, werden im Grafikdesign – häufig mit einer Kombination von Ignoranz und nostalgischer Verklärung – vergangene Stile imitiert, wobei ursprüngliche politische Relevanz und gesellschaftlicher Kontext auf der Strecke bleiben.

¹ Gill
An Essay On Typography, 11–13

² Aicher
Typografie, in:
Eisele, Naegele:
Texte zur Typografie,
178–179

³ Voelker, Glaab
Read+Play, 31

Als Beispiel für diese Stil-Nachahmung lässt sich das beliebte Kopieren funktionalistischer und konstruktivistischer Ästhetiken anführen. In diesem Zusammenhang wurden die 1980er- und 90er-Jahre von zeitgenössischen Kritikern der postmodernen Gestaltung zum »Age of Plunder«, einem Zeitalter des Plünderns, erklärt.¹ Die Kritik bezog sich auf die formale Imitation modernistischer Gestaltung aus den 20er-Jahren. Diese Art von Design sei für die Experten nur eine Pseudo-Moderne gewesen, die sich parasitär von der Moderne ernähre, um Prestige und Stil zu erheischen und damit Kunden und Preise zu gewinnen, ohne die ihr zugrunde liegende Politik und Philosophie zu reflektieren. Rick Poynor zitiert dazu den Kulturkritiker Jon Savage, der »eine enge Verbindung zwischen einer historischen Formgebung und einem konservativen Blickwinkel erkannte [und behauptete] die Pseudo-Moderne würde zum vorherrschenden in der Reagan-Ära geprägten Konservativismus beitragen«.²

Dieses Verständnis des kurzweiligen, gestalterischen Trends als Teil einer größeren gesellschaftlichen Entwicklung tauchte auch schon 1966 in Konrad Friedrich Bauers Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung *Schrift unserer Zeit* auf. Über Mode und die Zukunft der Schrift erklärte er: »Wir haben keine Ursache, das Wort ›Mode‹ geringschätzig zu verwenden. Was wir Mode nennen, ist [...] ein kleiner, mitunter flatterhafter Schritt in der Wellenbewegung, die sich in großen Kurven des Stilwandels dartut. Stilwandel ist Umgestaltung, Bewegung aus eigenem Recht und so nötig, wie der Wechsel der Jahreszeiten und der Generationen. Das Neue ist da und muß da sein, weil es neu ist. Es läßt irgendeinen Teil unserer Umwelt mit neuen Augen, mit neuer, lebendiger Anteilnahme betrachten, und es legitimiert damit sein Dasein in ausreichender Weise.«³

Im nachfolgenden Text werden verschiedene Begriffe wie Mode, Zeitgeist, Philosophie, Dogma, Ideologie und Weltanschauung als unterschiedliche Steigerungsformen voneinander angesehen, die sich mehr oder weniger auf einer Linie aufreihen, die sie in ihrem Maß an Radikalität bemisst.

¹ Poynor
Anarchie der Zeichen, 79–80

² ebd. 79–80

³ Eisele, Naegele
Texte zur Typografie, 148

DIE SCHRIFT UNSERER ZEIT – FÜR FOTOMONTAGE GEEIGNET

Die Geschichte der Typografie ist auch die Geschichte der Kommunikations- und Produktionsmethoden, schreibt Jean Ulysses Voelker.¹ Die zugrundeliegenden Techniken, wie Bleisatz, Lithografie oder Fotosatz, die über die Jahrhunderte entwickelt wurden, gaben mit ihren Möglichkeiten und Restriktionen den Gestalterinnen ihren Spielraum vor. So spannend die möglichen Zusammenhänge von Schrift und Ideologie sein mögen, soll nicht verleugnet werden, dass »Schriftarten und Typografie nie in einem Vakuum gestaltet werden«, wie es Steven Heller und A. M. Cassandre in ihrem Essay *The Meanings of Type* formulieren. Auch wenn sich soziale und politische Einflüsse in der Gestaltung bemerkbar machten, so überwogen doch größtenteils praktische und kommerzielle Motivationen.² In der Typografie gibt es »immer Trends und Strömungen, die an die Zeit, die sozialen, politischen, kulturellen und [aber auch an die] technischen Gegebenheiten gebunden sind« merkt auch der Gestalter André Baldinger an.³ Um Gestaltungsprozesse und -werke nicht als rein idealistisch, von allen banalen Restriktionen, Einflüssen und Absichten losgelöst zu erklären, sollen die maßgeblichen Faktoren Ökonomie und Technik nicht ausgeklammert werden. Aus diesem Grund wird der Text punktuell mit Anmerkungen diesbezüglich ergänzt und kontextualisiert.

¹ Voelker, Glaab
Read+Play, 3
² Heller, Cassandre
*The Meanings
of Type*
³ Naegle, Eisele,
Ludwig
Neue Schriften.
New Typefaces, 23

* Die technischen Möglichkeiten haben auch immer die gestalterischen Formen beeinflusst. Sie stellen immer gleichzeitig Limitierung und Herausforderung dar. Blickt man auf das späte 19. und das späte 20. Jahrhundert kann auch der Eindruck entstehen, dass vieles nur gestaltet wurde, weil die Technik es erlaubte. Gleichzeitig treibe der immer größer werdende Textbedarf der Menschen die Techniker zur Erfindung immer schnellerer Satz- und Reproduktionsmitteln, so Adrian Frutiger [*Frutiger: Der Mensch und seine Zeichen*, 197]. »Die Geschichte der Schrift ist eine Geschichte der technischen Einschränkungen« schreibt Erik Spiekermann [*Spiekermann: ÜberSchrift*, 125] und Jean Ulysses Voelker stimmt zu, dass die »Geschichte der Typografie [...] auch die Geschichte der Kommunikations- und Produktionsmethoden« gewesen sei. [*Voelker, Glaab: Read+Play*, 3]

ZWISCHEN SCHRIFTGESTALTUNG UND SCHRIFTANWENDUNG

In diesem Buch liegt der Fokus auf der Betrachtung der Zusammenhänge zwischen Weltanschauung und Schriftgestaltung, diese ist aber nicht unter Ausschluss der Arbeitsbereiche der Schriftanwendung, der Typografie und des Grafikdesigns, möglich. Dies ist vorrangig auf zweierlei Gründe zurückzuführen: Erstens existiert Schrift erst durch die Anwendung wirklich und sobald angewendet, ist die Schriftform nur noch eine unter vielen Komponenten in der Gesamtgestaltung.¹ Zweitens waren oder sind viele der nachfolgend aufgeführten Personen gleichzeitig sowohl Schriftgestalterinnen als auch Schriftanwenderinnen. Schriftentwurf und Typografie stammen hier aus dem gleichen Geist. Sie begründen und ergänzen sich gegenseitig.

Eine Trennung der Felder scheint also wenig sinnvoll. Trotzdem die Gewichtung auf die Schriftgestaltung zu legen, dient dem Versuch herauszufinden, inwiefern die Schriftform selbst etwas über Zeitgeist und Ideale verrät und innerhalb welchen Rahmens sie zum typografischen Gesamtausdruck in der Kommunikation einer Haltung beitragen kann. Die nachfolgend herangezogenen Ansichten stammen von Personen mit ganz unterschiedlichen Perspektiven und Arbeitsfeldern. Manche waren sowohl mit Schriftgestaltung, Typografie und Druckproduktion vertraut, andere wiederum waren oder sind auf eine Nische spezialisiert, was auch daran liegt, dass sich in den letzten Jahrhunderten Arbeitsprozesse und Zuständigkeiten von Entwurf und Produktion laufend verändert haben. Die Details dieses Prozesswandels sind allerdings ein neues Thema, weshalb hier nicht weiter darauf eingegangen wird.

Die Lücke, die sich zwischen der Gestaltung und der Verwendung einer Schrift auftun kann, verkompliziert die Betrachtung der visuellen Ausdrucksformen einer Weltanschauung. Auf der einen Seite dieser Lücke befinden sich die Anwenderinnen, wie Grafikdesignerinnen und Typografinnen. Hier sei beispielsweise der Typograf Wolfgang Weingart genannt: Er verwendete vor-

¹ Bilák
Conceptual Type?

zugsweise die *Helvetica*, gemäß der strengen Schweizer Schule in der er unterrichtet wurde und die ihre eigene Dogmatik in sich trägt. Allerdings brach Weingart mit ihren Konventionen durch einen experimentellen, freien Satz. Seine gestalterische Gegenthese erfolgte über den typografischen Umgang mit der vorhandenen Schrift und benötigte keine neuen Schriften. Eine vergleichbare Diskrepanz zwischen der ursprünglichen Intention und der Anwendung einer Schrift beschreibt der Schriftgestalter Peter Biľak hinsichtlich seiner Schrift *Fedra*: Über diese Schrift (eine »en protestantisierte Univers«¹) schreibt Biľak, dass er sie ursprünglich im Auftrag für ein Versicherungsunternehmen entwarf, stark bestimmt durch die Anforderungen des Auftraggebers, welcher die Fedra aber letztendlich doch nicht als Hausschrift übernahm. Stattdessen veröffentlichte sie Biľak daraufhin als erweiterte Schriftfamilie und konnte in den folgenden Jahren eine interessante Beobachtung machen. Die *Fedra* fand Anwendung in den unterschiedlichsten Bereichen: auf Häuserfassaden, in Kinderbüchern, in Bibeln, sogar im Erscheinungsbild einer terroristischen Organisation, aber scheinbar nie in einem einzigen Versicherungsunternehmen.² Daraus schlussfolgerte Biľak: »There is probably no other discipline where the difference between the intention of the author and intention of the user can be so great.«³ Die Entwicklung der symbolischen Bedeutung einer Schrift kann sich also durchaus der Schriftgestalterin entziehen.

¹ Lupton
Mit Schrift Denken, U2

² Biľak
Conceptual Type?

³ ebd.

SCHRIFT ALS SYMBOL

Ein grundlegendes Konzept für die Betrachtung des Zusammenhangs von Schrift und Weltanschauung ist das, was sich allgemein als »narrative Gestaltung« oder speziell mit »Schrift als Symbol« beschreiben lässt. Es ist heutzutage eine weit verbreitete Erkenntnis, dass Gestaltung selbst ein Medium darstellt, welches durch die Betrachterin decodiert und verstanden werden kann, unabhängig von den Informationen, die beispielsweise durch eine vorhandene textliche Ebene vermittelt werden. Das gilt auch für die Gestalt einer Schriftform. Andres Janser formuliert es diesbezüglich in seinem Essay »Mehr Schrift!« wie folgt: »Schrift leistet [...] zwei ganz unterschiedliche Dinge: Sie dient als Text, der Inhalte transportiert; sie ist aber auch visuelles Zeichen mit einer autonomen ästhetischen Funktion.«¹ In der Praxis bedeutet dies, dass uns selbst ein Text Informationen preisgibt, dessen Sprache uns nicht geläufig ist. Vorausgesetzt wir können den kulturell bedingten visuellen Code entschlüsseln, lässt sich die Gestaltung für uns in einen Kontext einordnen – und unter Umständen lässt sich durch die Form der Geschmack, der Zeitgeist oder sogar die politische Haltung der Absenderin erkennen.

Die uns heute geläufigen Schriften sind häufig formale Manifestationen gesellschaftlicher Umstände ihrer Entstehungszeit und Zeugnisse künstlerischer, philosophischer oder politischer Überzeugungen der Gestalterin. In seinem Essay *The Politics of Style* erklärt Philip B. Meggs: »[Form] becomes part of the message: it can declare a generation, an attitude, or even a lifestyle.«² Die Typografie transportiert Bedeutungsinhalte. Die Verwendung einer bestimmten Art von Buchstaben kann Hipness, Autorität, Verspieltheit oder Macht vermitteln.³ Durch die richtige und angemessene Wahl von Schrift und Form, wirft die Typografin »Licht auf einen Text, um Erkenntnis und Energie zu erzeugen«, wie Robert Bringhurst es formuliert. So kann die zusätzliche, formal-ästhetische Informationsebene unterstützend zur inhaltlichen Informationsebene beitragen.⁴

¹ Janser
Mehr Schrift!, in:
Frische Schriften/ Fresh Type, 3

² Meggs
The Politics of Style, in: Bierut, Drenttel, Heller, Holland: *Looking Closer* 2, 55

³ Righthand
Postmodernisms New Typography

⁴ Bringhurst
The Elements of Typographic Style, 98

Michael Rock behandelt die Aussagekraft der Form in seinem einflussreichen Essay *Fuck Content*: Beatrice Wardes Metapher des »kristallenen Kelches« sei die bis zur Ermüdung wiederholte Verklärung der Annahme, es könne eine inhaltslose, neutrale Form geben. In den Augen der Vertreter dieser Vorstellung seien alle, die noch Verzierung und Schmuck bevorzugten, ahnungslos und primitiv. »Agitatoren auf beiden Seiten des ideologischen Spektrums griffen die Debatte um die Maxime der Neutralität auf: Minimalisten kürten es zu ihrem Manifest, Maximalisten verunglimpften es als ästhetischen Faschismus.¹ Rock fährt fort, man müsse nur an Piet Zwarts Katalog für *Nederlandsche Kabelfabriek* denken oder an die Reiseposter von A.M. Cassandre oder Herbert Matter oder die New-Wave-Arbeiten von Wolfgang Weingart, April Greiman und Dan Friedman oder die punkige Gestaltung von Jamie Reid – in all diesen Beispielen habe die Manipulation der Form eine essentielle, sogar »transformative Bedeutung«, in dem Sinne, dass die Gestaltung einen Großteil zur Gesamt-aussage beiträgt.² Nur die Bedeutung der Form würde es ermöglichen, überhaupt über den Gehalt einer Schriftart zu diskutieren oder darüber wie die Typografie eines Surf-Magazins (gemeint ist wahrscheinlich das von David Carson gestaltete Magazin *Beach Culture*) plötzlich für den Designdialog relevant werden kann.³ So wie einen Spielfilm weniger ausmachen würde, was er behandelt, als mehr wie er es behandelt, so trüge auch Gestaltung bereits ihren eigenen Inhalt in sich.⁴

Rock verdeutlicht: Form ist Information, Form ist Kommunikationszeichen, Form trägt Bedeutung. Diese Bedeutung ist allerdings fluide. Sie ist nicht fixiert, universell oder naturgegeben, sondern befindet sich, in Abhängigkeit zur Kultur, in einem fortlaufendem Wandel der Neu- und Umbelegung. Ein prominentes, weil extremes Beispiel hierfür ist der Umgang der Nazis mit der Fraktur, die bis 1941 als die nationale Volksschrift galt, um dann abrupt mittels »Führererlass« als »Judenletter« verboten und durch die Antiqua ersetzt zu werden. Es handelte sich also um den Versuch, eine gesellschaftliche Neukonnotation gebrochener Schrift zu verordnen.

Die Wandlungsfähigkeit symbolischer Bedeutungen kann weiter an Hand des radikalen gestalterischen Wandels Jan Tschicholds nachvollzogen werden, der in

¹ Rock
Fuck Content

² ebd.

³ ebd.

⁴ ebd.

Alvin Lustig
(1915–1955),
Buchgestalter,
Grafikdesigner,
Schriftgestalter

den 1940er-Jahren die von ihm selbst in den Zwanzigern mitbegründete »Neue Typografie« als inhärent faschistisch und fehlgeleitet angriff. Dies wiederum führte zu einer Gegenreaktion der ehemaligen Anhänger Tschicholds, die ihn von nun an als Verräter ansahen, wie ihn beispielsweise der amerikanische Grafikdesigner *Alvin Lustig* charakterisierte¹:

Ästhetische Vorstellungen und Bedeutungen, selbst die eigentliche Möglichkeit Zeichen überhaupt nur zu erkennen, stehen in starker Zeit- und Kontextbezogenheit. Während es für eine Mehrheit heute schwierig ist, die Fraktur mit ihren komplexen Formen und ihrer ungewohnten Konstruktion flüssig zu lesen, war sie in Deutschland vor dem zweiten Weltkrieg die dominante Schriftform. Baskerville, eine Übergangs-Antiqua des Barock, die 1757 noch als hässlich und unleserlich abgelehnt wurde, gilt mittlerweile als eine der gebrauchsfähigsten Schriften für langen Textsatz.²

Bedeutungsstarke, kulturell dominante Symbole waren immer schon Gegenstand der Ablehnung und Abgrenzung für neue Gestaltergenerationen. So lehnten beispielsweise die Postmodernistinnen die omnipräsenen Schriften *Helvetica* und *Times* ab, die sie als Teil des sogenannten International Style mit Konservativismus und globalisiertem Kapitalismus assoziierten. Ihre neue Schriftgestaltung der frühen digitalen Ära war skurril, persönlich und uneingeschränkt subjektiv. Für sie verkündete die Stimme der modernistischen Typografie keine sozialistische Utopie mehr, stattdessen wurde sie als autoritär, einschränkend, leblos und zu »corporate« verschmäht.³ Keine der bestehenden Schriften gäbe ihm die Stimme, die er für seine Typografie benötigen würde, beschrieb der amerikanische Designer Jeff Keedy damals die Situation. »They just don't relate to my experiences in my life. They are about somebody else's experiences, which don't belong to me.⁴ Sein Kollege Barry Deck argumentierte im Sinne von Michael Rock, dass Schriftgestaltung und Typografie den Mythos der typografischen Transparenz austauschen müssten, gegen eine realistische Einstellung gegenüber einer Form, die über inhärente Bedeutung verfügt.⁵

¹ Heller, Cassandre
*The Meanings
of Type*

² Poynor
*Type and Deconstruction in the
Digital Era*, in:
*Typography Now:
The Next Wave*, 8

³ ebd. 8

⁴ ebd. 8

⁵ ebd. 8

ÜBERGEORDNETE UND WIEDERKEHRENDE MOTIVE

AUFLÄRUNG UND MODERNE

Die Hauptmotive der europäischen Design- und Schriftgestaltungsgeschichte – seit dem gutenbergischen Buchdruck und dem Beginn der Renaissance im 15. Jahrhundert bis heute – sind die Aufklärung und die philosophische Moderne. Im theoretischen Unterbau fast jeder nennenswerten gestalterischen Strömung Europas lässt sich eine Referenz zu aufklärerischen Idealen erkennen, selbst bei Strömungen, die sich ihrerzeit diametral entgegenstanden. In diesem Sinn erklärte Jürgen Habermas die philosophische Moderne als weiterhin fortlaufendes Projekt mit Zielen, vergleichbar mit denen der Aufklärung: die Verwendung von Wissenschaft, Moral und Kunst zur Bereicherung des alltäglichen Lebens.¹ Nur verfolgten verschiedene Gestaltungsströmungen diese Ziele auf unterschiedliche Weise und mit eigenen Heilsversprechen.

In den folgenden Jahrhunderten nach Gutenberg entwickelte sich der Buchdruck zu einer treibenden Kraft des Wandels. Auf Grund neuer Informations- und Kommunikationsformen, die der Buchdruck ermöglichte, wurde das gedruckte Wort ein mächtiges Instrument in der Emanzipation einer wachsenden Leserschaft innerhalb vieler verschiedener Teile der Gesellschaft. Die Druckschrift veränderte Europas Kommunikationsstrukturen, prägte die wissenschaftliche Revolution und ermöglichte mit dem »universellen Zugang zum Wort Gottes« die protestantische Reformation.² Die Rückbesinnung auf dieses aufklärerische Erbe der Schrift ermutigte Akteure der Typografiegeschichte regelmäßig zur »Schaffung eines Bewusstseins für typografische Qualität«. So zum Beispiel Giambattista Bodoni, der als Klassizist daraus eine Ablehnung jeglichen Ornaments schlussfolgerte oder durch William Morris, für den im Gegensatz ein romantisch-ornamentales Seitenbild daraus resultierte.³ Dabei hatten beide gemein, dass sie

¹ Cordoba
Designing Books and Modern Typography

² Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography,
27, 53

³ Bosshard
Max Bill Kontra Jan Tschichold, 8

sich restaurativ jeweils auf eine vermeintlich bessere Zeit mit reduzierterer Gestaltung besannen, um chaotischen zeitgenössischen Formen etwas entgegensem zu können. Allerdings siedelte Bodoni sein Idealbild in der Antike an und Morris suchte es im Mittelalter.

In *The Triumph of Typography* schreibt Ewan Lentjes, dass die Begeisterung für das geschriebene Wort und seine argumentative Logik schon immer im Zentrum der Typografie gestanden habe und auch den Kern des humanistischen Denkens darstelle. Laut Lentjes gab dieser Geist den Impuls für die sukzessive Emanzipation von der »ewigen göttlichen Ordnung« und säte den Samen für die kontinuierliche Modernisierung Europas, ein Prozess der Kultivierung und Befreiung von unerwünschten Autoritätsstrukturen. Der Humanismus tauchte zuerst im Kontext religiöser Konflikte auf, als ein Appell an Toleranz und Meinungsfreiheit. Durch die Denker der Aufklärung wurde er im 17. und 18. Jahrhundert zu einem universellen Ideal ausgearbeitet: Freiheit des menschlichen Subjekts, einschließlich des Versprechens der Gleichberechtigung und der Pflicht zur gesellschaftlichen Solidarität. Vor dem Hintergrund der sozialen Kämpfe des 19. Jahrhunderts bezog man das humanistische Freiheitsideal auf eine Gesellschaft, die alle sozialen Schichten fördere und diszipliniere. Im Nachkriegskontext des 20. Jahrhunderts lag die Bedeutung des Humanismus hauptsächlich auf universellen Bürgerrechten: das Recht zur Selbstverwirklichung und zur freien Meinungsbildung als Fundament einer toleranten Gesellschaft.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und auch insbesondere nach dem Schock des ersten Weltkriegs begann eine kulturelle Elite den industriellen Fortschritt und die resultierende Entwurzelung der Massen, die in die Städte strömten, mit Sorge zu betrachten. Die Arts-and-Crafts-Bewegung und das Bauhaus sind zwei Initiativen, die von dieser Sorge geprägt waren. Dieses »zivilisatorische Fieber« sei auch in Stanley Morisons *First Principles of Typography* von 1929 zu sehen. Es sei die Aufgabe der Gesellschaft dem Menschen die Sorge um Frieden, Gerechtigkeit und Eigentum in der Gemeinschaft beizubringen, schreibt Morison, und in diesem

¹ Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography, 20

Sinne sei es »die Essenz der Typografie und die Natur des gedruckten Buchs, dass sie zum Nutzen der Allgemeinheit handeln«.¹

RELIGIOSITAT

Ein bemerkenswerter und regelmäßig auftauchender Einfluss auf einzelne Schriftgestalter ist die Religiosität. Dieser Einfluss drückt sich, soweit die Recherche diese Aussage zulässt, immer in einer konservativ-monistischen Gestaltungshaltung aus. So war beispielsweise einer der bedeutendsten deutschen Schriftreformer in der Zeit vor und zwischen den Weltkriegen, der Kalligraph Rudolf Koch, »betont christlich«, wie der Grafikdesigner Max Bollwage es in seinem Buch *Schriftgeschichte(n)* hervorhebt.² Sein Zeitgenosse Jan Tschichold warf Koch eine reaktionäre Haltung vor und verurteilte seine Schriften (u.a. die *Marathon*) abwertend als »typografischer Heimatstil«. Diese Art von Schriften entspringe »einer sentimental Flucht ins unwiederbringlich Vergangene«.³ Beim Heimatstil handelte es sich um einen an der Romantik orientierten Stil des späten 19. Jahrhunderts und auch Koch zelebrierte traditionelle Formensprachen. Viele seiner gebrochenen Schriften, wie die Kochschrift und die Wilhelm Klingspor Gotisch waren stark beeinflusst von handgeschrieben Manuskripten und gotischen Buchstabenformen.^{3/4} Tschicholds Missbilligung war darüber hinaus möglicherweise auch auf politische Differenzen zurückzuführen, denn Koch war bekanntermaßen ideologisch nationalistisch. In seinem Aufsatz *Der Deutsche*, der 1933 im *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik* erschien, schrieb er, dass er bereits als Junge danach strebte ein echter Deutscher zu werden, alles Fremde hasste und dies mit zunehmendem Alter als wahre Loyalität gegenüber seinem Vaterland verstand.⁵

Mindestens so betont christlich wie Koch war Eric Gill, der mit seiner Schrift Gill Sans die populärste britische Schrift des 20. Jahrhunderts entwarf. Gill war »ein fanatischer römisch-katholischer Konvertit, der sogar zeitweise einen Keuschheitsgürtel anlegte« und seinem gestalterischen Idol William Morris vorwarf, dass dieser als Atheist einen »fatalen Fehler damit mache, Gott nicht gerecht zu werden«.⁶

¹ Bollwage
Buchstaben-
geschichte(n), 102

² Bosshard
Max Bill Kontra
Jan Tschichold,
100

³ Purvis
A Visual History
of Typefaces and
Graphic Styles
Vol. 2, 19

⁴ Meggs
Meggs' History of
Graphic Design,
173

⁵ Cinamon
Rudolf Koch:
Letterer, Type
Designer, Teacher,
125

⁶ MacCarthy
William Morris –
beauty and
anarchy in the UK

Auch in der Gegenwart spielt dieser Einfluss scheinbar noch eine Rolle: Einer der bekanntesten heute tätigen Grafikdesigner, Michael Bierut, geht davon aus, dass seine eigene katholische Erziehung eine gute Vorbereitung auf seine Beschäftigung im Büro des modernistischen Puristen Massimo Vignelli gewesen sei. Im Essay »Thirteen Ways of Looking at a Typeface« beschreibt er Vignellis prägende Sicht auf Typografie: Die gleichzeitige Anwendung vieler verschiedener Schriften sei freizügig, schlampig, unrein, trashig und kulturgefährdend, wohingegen er den Einsatz einer reduzierten Schrift-Palette als monogam, monotheistisch, rein und mit dem Ausdruck »one world, one typeface« veranschaulicht.¹ Ästhetischer Geschmack und religiös geprägte Wertzuschreibungen scheinen in Bieruts Rückblick untrennbar miteinander verflochten.

Die Schweizer Gestaltung der 1960er-Jahre und ihre repräsentativen Schriften *Helvetica* und *Univers* verkörpern bekanntermaßen einen protestantischen Geist: pragmatisch, technisch, asketisch. Als Peter Biľák 2011 beauftragt wurde, eine »entprotestantisierte Univers« zu kreieren, entwickelte er die *Fedra Sans*²: humanistischer, mit erkennbaren kalligrafischen Anleihen und weniger rigiden Formen.

¹ Bierut
*13 Ways of
Looking at a
Typeface*

² Lupton
*Mit Schrift
Denken*, U2

Ein weiterer interessanter Zusammenhang, auf den die Autorinnen typografischer Fachliteratur gerne verweisen, ist die Parallelie zwischen Schriftgestaltung und Architektur. Baustile sind wahrscheinlich schon auf Grund ihrer physischen Präsenz ein wortwörtlich anschauliches Beispiel zur Demonstration visueller Indikatoren für den kulturellen Ausdruck einer Gesellschaft. So stelle, nach Architekt und Schriftgestalter Peter Behrens, die Schrift neben der Architektur »eines der sprechendsten Ausdrucksmitel jeder Stil-Epoche« dar und gäbe »wohl das am meisten charakteristische Bild einer Zeit und das strengste Zeugnis für die geistige Entwicklungs-Stufe [sic] eines Volkes«.¹ Schrift- und Architekturformen würden gerne miteinander verglichen werden, bemerkt auch Adrian Frutiger in seinem Buch *Der Mensch und seine Zeichen*. Das »Geistige, das Intellektuell-Tragende jeder Epoche« käme sowohl im Schriftstil »der kalligraphierten und später gedruckten Bücher als auch im Baustil zum Ausdruck«.²

Ein prägnantes Beispiel für diese Parallelie zeigt der Renaissancestil mit seiner Imitation des griechisch-römischen Stils sowohl in der Bau- als auch in der Schriftform, insbesondere durch die Wiedereinführung der römischen Kapitalschrift in das lateinische Alphabet.³

Auch nach dem »umwälzenden Formereignis der Renaissance können Ähnlichkeiten zwischen Bau- und Schriftstilen weiterverfolgt werden«. Das lateinische Alphabet sei allerdings seither in seiner Grundkonstruktion so gefestigt, dass nur noch die äußere Erscheinung, »sozusagen die ›Bekleidung‹ der Schrift« einem Wandel unterworfen sei. Weitere Beispiele für die enge Verwandtschaft zwischen Architektur und Schrift böten »die verfeinerte Bauart des 18. Jahrhunderts mit der klassizistischen Antiqua oder [der] Jugendstil der in Bau und Schrift zu identischer Erscheinung gelangte«.⁴ Die Ästhetik, die aus dem Geschmack und den Ideen einer Zeit hervorgeht, scheint sich also in Architektur und Schrift gleichermaßen niederzuschlagen.

¹ Behrens
Von der Entwicklung der Schrift, in:
Eisele, Naegele;
Texte zur Typografie,
38–39

² Frutiger
Der Mensch und seine Zeichen, 166

³ ebd. 167

⁴ ebd. 167

»BAUWERKE UND
BÜCHER STELLEN EINE
KAUM ÜBERBIETBARE
ÜBERTRAGUNG VON
KONZEPTIONELLEM IN
DIE WIRKLICHKEIT DAR.
ES SIND SETZUNGEN,
DIE METAPHYSIK, DENKEN
UND DENKMODELLE
UNHINTERGEHBAR
VERKÖRPERN.«

Walter Pamminger

Bücherwurm Ypern B
Donau Godesberg D
Japan / München S
Schweden Tagebuch ß
Wupper

EFGHJKLMN
STUVWXYZ
degħħimno pqrssu wa' oħiex sch

L 2133 Zürich - Waldhaus Dolder



7 Architektur des Heimatstils: Das Waldhaus und Grand Hotel Dolder in Zürich, Hauptwerk des Architekten und »Heimatstilexperten« Jacques Gros, 1895

DIE SCHRIFT UNSERER ZEIT

»Type is a microcosmic representation of culture«, so Paul McNeil in seinem Buch *The Visual History of Type*. Die Evolution der Schrift sei eine bemerkenswert genaue Repräsentation des kulturellen Wandels und der gegenseitigen Einflüsse von Technologie und Ideologie in visueller Form, vom Mittelalter durch die Moderne bis heute, »wherever we are now«.¹ Erik Spiekermann bestätigt, dass kulturelle Unterschiede schon immer Ausdruck darin gefunden hätten, wie Leute schrieben. So entwickelten, als es sich beim Schreiben noch um eine exklusivere Tätigkeit handelte, die europäischen höfischen Kanzleischreiber komplizierte representative Schreibformen. Im Zuge der zunehmenden Alphabetisierung der Massen hätten sich beim Schreiben auch die formalen Prioritäten verschoben und eine persönliche, pragmatische und schnellere Schreibform sei entwickelt worden.² Laut Spiekermann sei Typografie »ein prima Indikator für das, was in einer Gesellschaft geschieht – mindestens so gut wie das Styling von Mobiltelefonen und Autokühlern«.³ Auch Michael Rock ist der Auffassung, das »Form selbst [...] indexikalisch« sei und zwar als Produkt einer intimen, physischen Verbundenheit des Gestalters zu seiner Arbeit. Deshalb sei es »unumgänglich, dass unsere Arbeit unseren Stempel trägt«. Gestalterische Entscheidungen und Vorgehensweisen seien unmittelbarer Ausdruck persönlicher Interessen und Neigungen, »Zeugnis einer Philosophie, einer ästhetischen Position, sie sind Argument und Kritik«.⁴

Die politische Dimension der Gestaltung reiche weit über ökonomische Aspekte hinaus, schreibt Philip B. Meggs in *The Politics of Style*. Nicht nur seien Personen mit starken ästhetischen oder philosophischen Standpunkten häufig intolerant gegenüber anderen Positionen, die Konflikte zwischen verschiedenen gestalterischen Gruppierungen stellten darüber hinaus nicht weniger als einen »Kampf um das Herz und die Seele einer Kultur« dar. Zusammen mit Musik, Theater und Kunst, sei Design eine Manifestation von Werten, Belangen und Träumen einer Zeit und eines Ortes.⁵ In jeder historisch gewachsenen Schriftform, so schreibt Silja Bilz, spiegelten sich sowohl Architektur als auch technische und kulturelle Errungenschaften wider, die eng verknüpft mit dem menschlichen Geist des jeweiligen

1 McNeil
The Visual History of Type

2 Spiekermann
Überschrift, 31

3 ebd. 71

4 Rock
Fuck Content

5 Meggs
The Politics of Style, in: Bierut, Drenttel, Heller, Holland: *Looking Closer 2*, 54–55

Zeitalters erschienen und einen sinnlich-ästhetischen Einblick der damaligen Zeit vermittelten.¹ Auch nach der Meinung von Fred Smeijers »ziehen recht abrupte Änderungen in der sozialen und kulturellen Struktur [...] Veränderungen in der Form und dem Gebrauch von Schrift nach sich«. So etwa »die Reform der geschriebenen Schrift durch Karl den Großen, der Aufstieg der Serifenlosen in industrialisierten Kulturen, die Verordnung der Nationalsozialisten zur Buchstabenform oder die Verbreitung der kyrillischen Schrift im Zuge der Ausweitung des russischen Kommunismus.«² Dadurch, dass in der Schriftgestaltung auch immer ein persönlicher Geschmack zum Ausdruck kommt, »der geprägt ist durch das Umfeld, die eigene Kultur, Bildung und Kontexte«, ist das Lesen einer Schrift neben einer körperlichen, visuellen auch immer eine kulturelle Erfahrung.³

Auf den Zusammenhang zwischen Gestaltungs- und Denkweisen geht auch Robert Bringhursts Hinweis ein, man solle »typografische Dispute an die höheren Gerichte der Sprache und des Denkens« verweisen, denn (Druck-)Schrift sei idealisiertes Schreiben und seine Funktion sei die Aufzeichnung einer idealisierten Sprache.⁴ Der Stil der Zeit entwickele sich aus dem Geist der Zeit, aus dem Denken und Fühlen der schöpferischen Menschen dieser Zeit, schreibt Max Bollwage. In unterschiedlichen Gestaltungsbereichen und an unterschiedlichen Orten würden sich parallel formal ähnliche Erscheinungsformen auftun, wie etwa ein kollektiver Drang dem vorherrschenden etwas entgegenzustellen.⁵ Schriftgestalter Kris Sowersby schreibt, dass Schriftarten von den Prioritäten und Bestrebungen einer Kultur erzählen. Woraus er einen stetigen Bedarf neuer Schriftarten schlussfolgert, denn wir lebten nicht mehr in der Welt unserer Vorfahren und Giambattista Bodonis Weltanschauungen seien nicht unbedingt die unsrigen.⁶ Dem entgegen stünden die dogmatisch-reaktionären Traditionalisten, so Fred Smeijers. Sie fühlten sich angegriffen durch den Erneuerungsdrang und durch neue technische Entwicklungen, die zur Missachtung ihrer altehrwürdigen Gesetze ermuntern.⁷

¹ Eisele, Naegele
Texte zur Typografie, 196

² ebd. 207

³ Båtevik, Rappo
Subtile Expression in Typography

⁴ Bringhurst
The Elements of Typographic Style, 180

⁴⁹

⁵ Bollwage
Buchstaben- geschichte(n), 201

⁶ Sowersby
Why We Need New Typefaces

⁷ Smeijers
Counterpunch, 180

ROMISCHE KAISERZEIT

1.-4. JAHRHUNDERT

Die Kultur der römischen Antike ist die Wiege des lateinischen Alphabets. Die Inschriften der Kaiser des ersten und zweiten Jahrhunderts sind Ausgangspunkt und formaler Höhepunkt der westlich-lateinischen Schriftkultur.¹ Die antiken Buchstabenformen, wie solche der typografiegeschichtlich häufig referenzierten *Trajansäule*, waren definiert durch die drei archimedischen Grundformen: Kreis, Quadrat und Dreieck. Wie diese, so zeuge auch das Pantheon in Rom bis heute von einer Konstruktion auf streng geometrischer Grundlage, so Max Bollwage. Es handele sich um eine »Entstehung von Architektur und Schrift aus einem Geist«.²

Peter Behrens veranschaulichte in »Von der Entwicklung der Schrift« an Hand der Typografie der römischen Antike die narrative Qualität der Schriftform: »Eine in Stein gemeißelte antike Schrift auf den Quadern römischer Denkmäler erscheint uns, auch ohne daß wir den Sinn der Worte zu Verstande führen, oft als eine letzte künstlerische Notwendigkeit zur vollständigen Abrundung eines ganzen Kunstwerkes. Sie wirkt wie ein kostbares Ornament, symbolisch, auf einem bevorzugtem Platze. Die Anordnung der Querbalken zu den steilen Grundstrichen, die Verbindung durch regelmäßige Bögen, die füllenden Striche, die trennenden Punkte, alles gruppiert sich, wie feingegliederte Architektur. Und lesen wir den Inhalt der Worte, so spricht er in dieser Gestalt zu uns, so klar und würdevoll, wie wohl einst schön gebaute Sätze und Wendungen aus dem Munde römischer Redner überzeugt haben mögen. [...]«³

Die Antike diente im nachfolgenden Verlauf der abendländische Kulturgeschichte regelmäßig als Referenz, Vorbild und Projektionsfläche, sowohl für konservative als auch für progressive gestalterische Strömungen und Weltanschauungen.

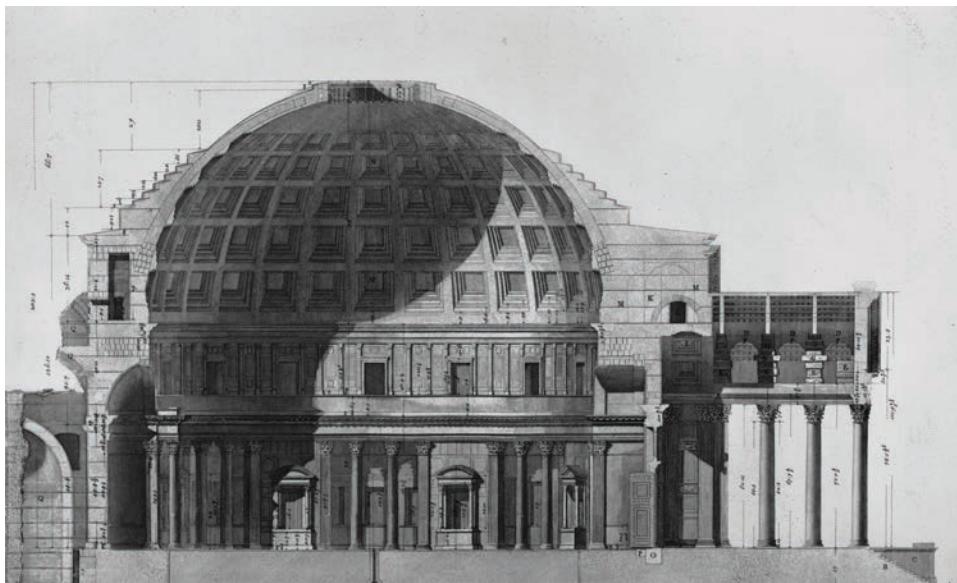
1 Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 21

2 ebd. 21

3 Behrens
*Von der
Entwicklung der
Schrift*, in: Eisele,
Naegele: *Texte zur
Typografie*, 38–39

VSPOPVLVSQVERON
SARI DIVINERVAE F
QAVGGERM DACIC
TRIBPOTXVIHMPVI
RANDVMQVANTAEALT
CVSTAN^T IBVS SIT

- 8 Inschrift auf der römischen Trajanssäule. Die Trajanssäule ist eine Ehrensäule, die 112 n. Chr. für den römischen Kaiser Trajan (98–117 n. Chr.) auf dem Forum in Rom errichtet wurde.



9 Skizze des Pantheon (erbaut 114 n.Chr.–128 n.Chr.) vom italienischen Architekten Francesco Piranesi, 1790

Schriftgestaltung im heutigen Sinne tauchte in Europa erst in der Renaissance mit dem Gutenbergschen Buchdruck und den Stempelschneiderinnen um 1450 auf. Deshalb springen wir bis kurz vor diesen nächsten entscheidenden Punkt in der Typografiegeschichte: Zur Gotik.

In der Gotik, die sich vom 12. bis ins 15. Jahrhundert erstreckte, wurden Architektur und Schrift von einer intellektuell-geistigen Einstellung dominiert, »welche die Kathedrale sowie die geheiligte Schrift nicht mehr als reine Gebrauchs-Objekte wertete«. Beides, Gebäude und Schrift, waren Zugänge zu höheren Sphären. Hier spielten der Mensch und »Zweckmäßigkeit des Baus beziehungsweise Lesbarkeit der Schrift« untergeordnete Rollen, stattdessen standen ein »vergeistigtes, feierlich gegliedertes Raumempfinden und ein stark ornamentales Schriftbild [...] im Vordergrund«.¹ Zudem ließ sich um diese Zeit bereits eine räumliche Trennung zweier verschiedener Schriften beziehungsweise Schreibstile ausmachen, deren symbolische Aufladung bis heute nachwirkt: Im deutschsprachigen Raum – vor allem in liturgischen Texten – dominierte die strenge gotische Textura, in Südeuropa behauptete sich hingegen die weichere Rotunda.² Letztere trug schon deutliche Ähnlichkeit mit der aus ihr hervorgehenden Antiqua in sich.

¹ Frutiger
Der Mensch und seine Zeichen, 167

² Voelker, Glaab
Read+Play, 9

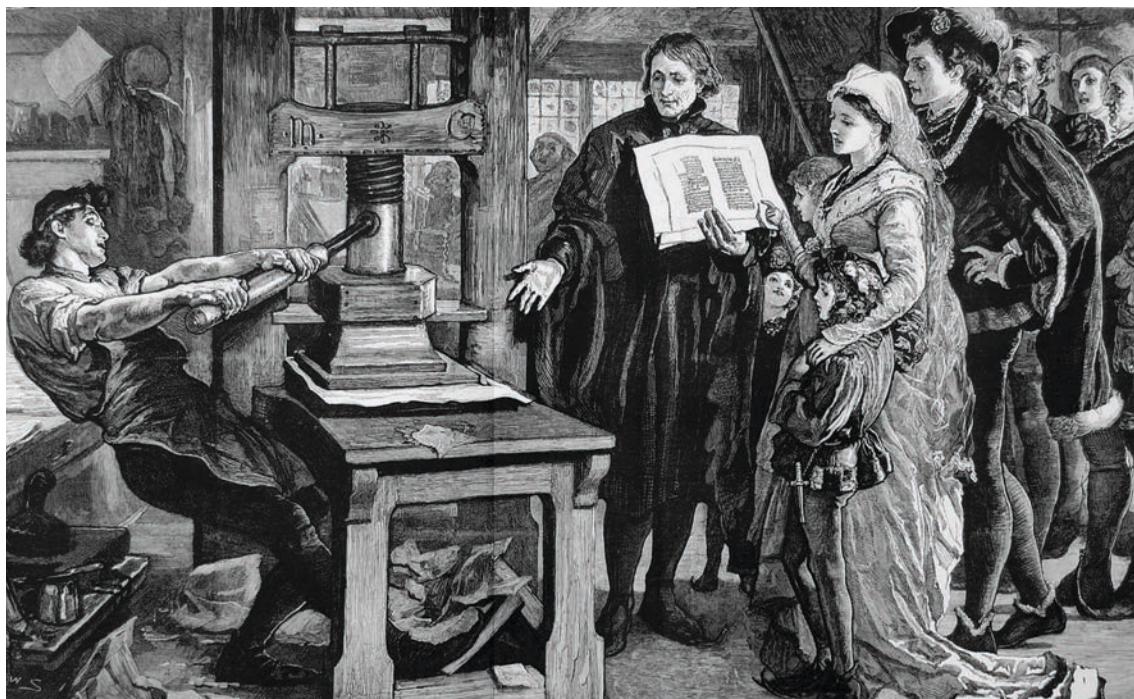


10 Gemälde einer gotischen Kathedrale von
Pieter Neefs I. und David Teniers II., 1599–1656

sermo natus hos qui in te credidere in-
tolleruerat. Quod tuum ab igne non pre-
parare eretumari statim ab ergo radio
solis calefactum tabescerat: ut nocturnum
omnibus esset quoniam dixit preuenire so-
lem ad benedictionem tuam: et ad orientem
lucis te adorare. Ingeratur enim fides can-
quam hibernalis glacies tabesceret: et di-
spiceret tamen aqua supuaria. **XVII**

Onus sunt cum iudicia tua do-
minus: iniquitabilis recta tua:
propter hoc indisiplinatae esse erauerunt.
Dum enim pluvia habet inquinum posse do-
minantur nationi sicut vincti tene-
bras et lumen noctis compedita inclusi
sub radio fugitiui perire prudentie ia-
cerunt: et dum puer se latet in obsecruis
praeceps turbulento obliniosus velamen-
to diffigit sura paucentes horrende: et cum
admiracione nimis perturbari. Neque
enim que continebat illos speluncam sine
timore custodiens: quoniam sonus decaen-
dens perturbabat illos: et plene riles
illis apparentes paucorum illis prestatibat.
Et igitur quidem nulla vis poterat illis
lumen ptre: ne siderum limpide flam-
me illuminare poterat illam iam noctem
horrendam. Apparuit autem illis sub-
itanus ignis: amore plenus: et timore
peccati illius que non videbatur facies
estimabatur terroris esse quoniam non videban-
tur: et in agere artus apostoli erant de-
ratis: et sapientie et glorie corripio cum
contumelia. Illi enim qui perturbabant
timores et perturbationes se regalente ab
anima languente: his cum desistit: pleni
timore languebant. Nam si nichil eos
ex mortis perturbabat: non sit anima-
rium: et scriptum sibilante remon-
tremebudi pibant: et aeternam quoniam nulla
ratione quis effugere posset negantur
se videre. Cum sit enim amida sequentia:

dat testimonium condemnationi. Semper enim presumit seua: perturbata conscientia. Nichil enim est timor nisi presumptio misericordie adiutorium: perdit cogitationis auxilium. Et dum ab initio minor est expectatione: maiore copiarum scientiarum eius causa: de qua tornacum prestat. Illi autem qui in potestate venire nocte-er ab iniunis et ab altissimis inferis supponentur eundem somnum dormientem: aliquando multorum reagitabunt timore: aliquando ait detrahatur traditio. Subiaceat enim illis: et inspicias timor superuenient. Deinde si quis ex illis deciditur: custodietam i' carcere sine fero reclusus. Si tamen rusticus erat aut pastor aut agri labor operarius portucatus esset: i' effugibile sustinebat necessitatem. Una enim ratione trebrazum omnes erat colligant. Hinc spiritus libilas aut inter spissos arborum ramos aut sonus struens: aut via aquae decurritis immixtus: aut sonus validus papiratae praecursum: aut ludicrum a' aliis: nucleus inuisus: aut mugienti validus a bestiis: vox: aut resonans de altissimis montibus echo. Deficientes facilius illos primorem. Omnis enim orbis terrarum limpido illuminatae lumine: et non impeditis operibus continebatur. Solis autem illis supposita erat grauius nox: magno trebrazum que super ventura illis erat. Ipsi ergo sibi etiam grauiores temebus. **VIII**
Sandis autem nis maxima traxit lux: et horum quidem uocem immixta audiabant: sed figuram non videbant. Et quia noui et ipsi per eadem passi erat magnificabant: et qui ante lesi erat quia non ledebatur gratias agebant: et ut esse differentia domini perebant. Propter quod inque ardenti columnam



12 William Caxton zeigt König Edward IV. Druckproben, 1877. Dieses Bild »The Caxton Celebration« entstand anlässlich des 400. Jahrestags des ersten gedruckten Buchs in England. Ebenfalls dargestellt ist die Druckpresse. Als Erfinder dieser Presse und damit des modernen Buchdrucks in Europa gilt Johannes Gensfleisch, genannt Gutenberg. Seine Verwendung beweglicher Lettern ab 1450 revolutionierte die herkömmliche Methode der Buchproduktion und löste in Europa eine Medienrevolution aus.

RENAISSANCE UND HUMANISMUS

14.–16. JAHRHUNDERT

Von Italien über West- und Mitteleuropa verbreitete sich im 14. Jahrhundert der Humanismus, dessen Denkweise die europäische Moderne bis heute prägt. In dieser revolutionären Strömung war nicht länger die dogmatische Autorität der Kirche, sondern der menschliche Verstand das höchste Gut. Die antike griechische und römische Kultur, Architektur, Kunst und Geisteshaltung wurden wiederentdeckt, neu interpretiert und der vorherrschenden christlichen Tradition hinzugefügt. Das Studium des Erbes der Antike diente als neue Quelle für moralische Werte, intellektuelle Entwicklung und ästhetische Ideale.¹ Durch den Humanismus und seine Begeisterung für den Geist der klassischen Antike entwickelte sich im 14. und 15. Jahrhundert die Kultur der Renaissance, in der galt: Das Antike ist das Neue.² In diesem Sinne waren die modernen italienischen Humanisten besonders interessiert an kultureller Erneuerung und Veränderung. Ihre Gelehrten und Schreiberinnen lehnten den bisherigen, überholten Schreibstil der gotischen Frakturschrift mit seinen schweren gebrochenen Lettern ab, wandten sich der »*Lettera Antica*« zu und entwickelten von nun an einen neuen Stil, der die neue Mentalität widerspiegelte.^{3/4}

Dieser Trend sollte sich im Nachhinein als einer der gravierendsten Schritte in der Entwicklungsgeschichte der lateinischen Schrift herausstellen. Unser heutiges Alphabet mit seiner Kombination von Groß- und Kleinbuchstaben entstand. Zuvor waren das Versal-Alphabet und das Minuskel-Alphabet zwei unterschiedliche Schriften. Ersteres richtete sich nach der antiken *Capitals*. Letzteres war die *Humanistica*, die humanistische, kalligrafische Schreibweise des lateinischen Alphabets, die seit Mitte des 14. Jahrhunderts in Gebrauch war.

¹ Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography,
42–43

² Bollwage
Buchstabengeschichte(n), 127

³ Smeijers
Counterpunch, 45

⁴ Lupton
Mit Schrift Denken, 15

ST Venedig beerbte in vielerlei Hinsicht das oströmische Reich, dessen Teil es gewesen war und das kontinuierlich seit der Antike bestanden hatte, bis 1453.

* Der auf Gutenbergs Erfahrung basierende *Handbleisatz* war die vorherrschende Drucktechnik vom 15. bis ins 19. Jahrhundert. Während die von Gutenberg verwendeten

Drucktypen formal noch die Handschrift der klösterlichen Schreibstuben imitierten, entwarf Jenson eine »von den Handschriften schon ziemlich unabhängige und mehr den Erfordernissen des Stempelschnitts folgende Antiqua«. Ihr Modell »beeinflusste noch im 19. und 20. Jahrhundert die Schriftentwerfer«. {→Bollwage: *Buchstabengeschichte(n)*, 134}

Zuerst wurde die *Capitalis* zur Auszeichnung von Initia-
len verwendet, um der Gestaltung eine antike Anmutung
zu geben. Von da an integrierte sie sich zunehmend und
die zwei verschiedenen Schreibweisen verschmolzen
zur neuen, bikameralen *Antiqua*.¹

Ob allerdings unser daraus hervorgegangenes heutiges Alphabet auf einem Trugschluss basierte oder nicht, scheint in der aktuellen Schrifttheorie unentschieden: Während viele Expertinnen die damalige Situation so darstellen, dass die von der Antike faszinierten Humanistinnen irrtümlicherweise die überlieferten spätkarolingischen Minuskeln als Schreibschrift der Römer identifizierten und diese deshalb mit der römischen Capitalis kombinierten, um zu ihrem neuen Stil zu gelangen², schreibt Fred Smeijers in *Counterpunch*, dass davon ausgegangen werden müsste, dass die zeitgenössischen Schriftgelehrten sehr wohl bestens über den Ursprung ihrer Quellen im Bilde waren.³ Aber vor allem stellte die neue norditalienische Schriftvariante, die humanistische Minuskel, einen Gegenentwurf zur Ästhetik der gotischen Minuskel dar, der die weitere Schriftentwicklung nachhaltig beeinflusste.

Nicolas Jenson
(1420–1480),
Stempelschneider,
Typograf,
Kalligraf,
Drucker, Verleger

Geoffroy Tory
(1480–1533)
Humanist,
Graveur,
Buchdrucker,
Gelehrter

¹ Beinert
Schriftgeschichte

² Voelker, Glaab
Read+Play, 9

³ Smeijers
Counterpunch, 45

⁴ Lupton
*Mit Schrift
Denken*, 15

⁵ Britannica
Geoffroy Tory

Einer der humanistischen Vorreiter war Nicolas Jenson, ein gebürtiger Franzose, der in Deutschland die Druckkunst erlernt hatte. Er gründete um das Jahr 1469 eine Druckerei in Venedig, in der er Schriftarten entwickelte, die Eigenschaften der gotischen Schrift, die ihm aus Mitteleuropa geläufig waren, und die neuen, runden, leichteren Formen italienischen Geschmacks mischten. Die von ihm geschnittenen Schriften, wie die nach ihm benannte *Jenson*, gehören zu den ersten und, laut der US-amerikanischen Grafikdesign-Autorin Ellen Lupton, »immer noch besten Antiqua-Schriften«.⁴

Eine weitere nennenswerte Persönlichkeit war Geoffroy Tory. Er studierte an der Philosophischen Fakultät im französischen Bourges, dem damaligen Zentrum der humanistischen Kultur. Er spielte eine führende Rolle in der Popularisierung der Antiqua (gegenüber den vorherrschenden gebrochenen Schriften) und der Etablierung von Akzenten, Apostrophen, dem Cedilla und Interpunktionszeichen.⁵ Ein aus heutiger Sicht amüsantes Beispiel für die Interpretation humanisti-

* Aldus Manutius (1449–1515, Stempelschneider, Schrift-
venezianischer Buch-
drucker, Typograf und Verleger
antiker Texte) und Francesco
Griffo (1450–1518, Schriftgießer,
entwerfer, Buchdrucker) sind
ebenfalls wichtige Akteure
der venezianischen Renaissance.



13 »Urteil des Paris«, ca. 1510-20. Im Klassizismus erfuhr die antike römische und griechische Kultur und Mythologie erneut künstlerisches Interesse und gesellschaftliche Bedeutung.



14 Porträt des Königs Franz I.
von Jean Clouet, 1527

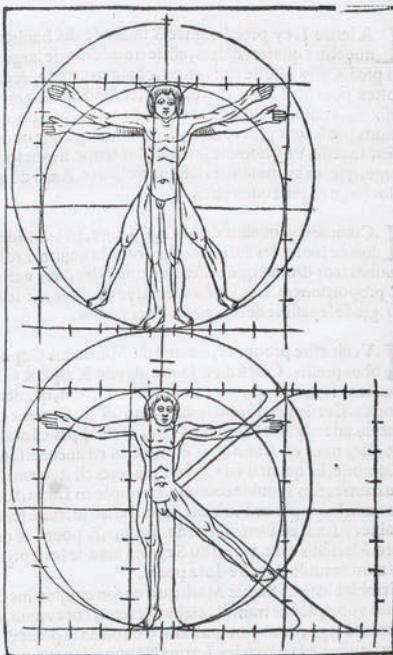
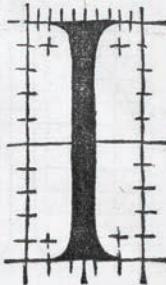
LE TIERS LIVRE.

De le I, toutes les autres lettres, cōme iay dit, prez
nēt & ont cōancemāt a estre faictes & escriptes.
Cest alcauoir, ou en estant garde en sa droite ligne, ou
en estant reflecte & courbe, ou en estat brise. Et luy seul
entre toutes les lettres garde sa droite ligne perpendi-
culaire, a limitation du corps humain, qui luy etat sus
ses pieds tout droit la repreſete. En luy ourrāt les bras
& iambes peu ou plus monſtre la dite briseure, comme
il peut estre facilement entendu en la fequentte figure q
iay faict apres celle que vng myen ſeigneur & bō amy
Iehan Perreal, autrement dikt Iehan de Paris. Varlet
de chambre & excellent Paintre des Roys, Charles hui
tiefme, Loys douziefme, & Frācois Premier dece nō,
ma communiquée & baillée moult bien pourtraicté de la
main,

I.V.L.
M.C.D.
Q.X.
Lettres
fermant a
nombres

Pource que a lais-
de de Dieue fu-
is venu a propos de
dire comment nostre
dit I, eſt louant mis
en nōbre, il me ſem-
ble nestre inutile dire
auſſi quelles autres
l̄es ſont prises pour
nombre, tant en La-
tin qu'en Francois.

Donques ie dis
qu'il ya huit let-
tres qui feruent a nō-
bre, Cest a ſcavoir,
Deux vocales. I. &.
V. Deus. Semiuoca-
les. L. &. M. Trois
Mutes. C. D. &. Q.
Et vne double Con-
fone. X. Le i. ſeul eſt
mis pour vng, Quāt
il eſt double, Il en
vault deux. Quant il
eſt triple, Il fait trois,
Et quant il eſt qua-
druple, Il ſignifie
quatre. Et notez qu'il
ne ſe multiplie plus
oultre avec ſoymeſ-
mes. Il ſe multiplie
avec les autres dites



- 15 Seite des Buchs *Champfleury* von Geoffroy Tory, 1529. Das Werk Champfleury erschien 1529 in Paris auf Französisch und ist eine Abhandlung über Fragen des Buchdruckes und der französischen Sprache. Torys Werk ist ein Zeugnis der Frührenaissance in Frankreich. Der vorherrschende Humanismus in dieser Zeit hatte das Bestreben, die lateinischen Buchstaben einzuführen und im Menschen das Maß aller Dinge zu sehen. Diese Betrachtungsweise spiegelt sich auch in den Lettern von Tory wider. Zudem lassen sich in seinem Werk sowohl antike, als auch italienische Einflüsse finden.

GARAMOND

TYPOGRAPHY LINOTYPE

6 Point with Italic and Small Caps

MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A TOOL THAT
MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A TOOL THAT IS JUST GOOD
Modern man cannot be served by a tool that is just good enough
or a little better than pretty good. The good tool must do all
that man can demand today and it must be able to meet his gre
MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A TOOL THAT
Modern man cannot be served by a tool that is just good enough

A B C D E F G
H I J K L M N
O P Q R S T U
V W X Y Z & ab
c d e f g h i j k l
m n o p q r s t u
v w x y z \$ 1 2 3

Swash Characters
A B C D E G L M
N P R T Y &

10 Point with Italic and Small Caps

MODERN MAN CANNOT BE SERVED MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A TOOL
Modern man cannot be served by a tool that is just good enough or a little better than pretty good. The good tool must do all that
MODERN MAN CANNOT BE SERVED
Modern man cannot be served by a tool that is just good enough

11 Point with Italic and Small Caps

MODERN MAN CANNOT BE SERV MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A
Modern man cannot be served by a tool
MODERN MAN CANNOT BE SERV
Modern man cannot be served by a tool

12 Point with Italic and Small Caps

MODERN MAN CANNOT BE SE MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY
Modern man cannot be served by a
MODERN MAN CANNOT BE SE
Modern man cannot be served by a

14 Point with Italic and Small Caps

MODERN MAN CANNOT BE MODERN MAN CANNOT BE SERVE
Modern man cannot be served by
MODERN MAN cannot be serve

18 Point

MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A TOOL THAT IS JUST GOOD EN
Modern man cannot be served by a tool that is just good enough or a little better than pr

18 Point Italic

MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A TOOL THAT IS JUST GOOD EN
Modern man cannot be served by a tool that is just good enough or a little better than p

24 Point

MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A TOOL T
Modern man cannot be served by a tool that is just good en

24 Point Italic
MODERN MAN CANNOT *be served by a tool that is just*

30 Point

MODERN MAN CANNOT BE SERVED BY A T
Modern man cannot be served by a tool that is just goo

30 Point Italic
MODERN MAN CANNOT *be served by a tool that*

36 Point

MODERN MAN *cannot be served by a*

16 Garamond von Claude Garamond, 1540. Abgebildet ist das Schriftmuster einer Garamond Interpretation von Linotype von 1926.

scher Ideale in der Schriftgestaltung ist Geoffroy Torys Theorie über die Proportionierung von Buchstabenformen. Tory glaubte, die idealen Verhältnisse in der Form des menschlichen Körpers gefunden zu haben und veröffentlichte 1529 eine Reihe von Diagrammen, welche die Anatomie der Buchstaben mit der des Menschen verglich. Dazu schrieb er über den Buchstaben A: »Der Querstrich bedeckt das Zeugungsorgan des Mannes, um zu zeigen, dass es Bescheidenheit und Keuschheit braucht, um das Wesen gut geformter Buchstaben zu erkennen.«¹ Ein Jahr darauf, 1530, ernannte ihn François I., König von Frankreich, zum »Imprimeur du Roi«, zum königlichen Buchdrucker. In Torys konzeptioneller Herleitung der Buchstabenformen aus der menschlichen Anatomie spiegelt sich die humanistische Auffassung der Erklärbarkeit der Welt und der feste Glaube an Kausalitäten und Naturgesetze wider.

Claude Garamond
(1499–1561),
Schriftgießer,
Typograf,
Stempelschneider,
Verleger

François I. beauftragte 1540 auch den Schriftgestalter Claude Garamond mit der Gestaltung einer Schrift, die uns heute unter eben seinem Namen bekannt ist. Die *Garamond* war ihrerzeit ein gutes Beispiel dafür, dass Schriftarten zu repräsentativen Symbolen bestimmter Philosophien, Ideologien, Institutionen und Nationen heranwachsen und mit diesen befürwortet oder abgelehnt werden können. Seine Schrift entwickelte sich nämlich zum Erkennungszeichen der französischen Aufklärung und diente als erste standardisierte, proprietäre Hausschrift zur Verwendung in allen offiziellen staatlichen Papieren Frankreichs. Im Gegensatz dazu lehnte zur selben Zeit der deutsche König Maximilian die lateinische Antiqua ab und bevorzugte stattdessen gebrochene Schriften.²

Entsprechend des humanistischen Aufklärungsideals wurde die Schrift zu dieser Zeit »entsakralisiert«, indem sie von Druckereien zur starken Verbreitung nichtreligiöser Literatur benutzt wurde. Dies trug dazu bei, dass sich diese neuen lateinischen Schrifttypen kulturell schnell etablierten und »seitdem als Grundstruktur unseres abendländischen Schriftausdrucks die Jahrhunderte überlebt haben«.³ Die Herstellung von Schrift, der Druck, die kommerzielle Welt und die Kultur als ganzes waren eng verzahnt. Die Schriftschneiderinnen des 16. Jahrhunderts waren aktive Teilnehmerinnen im

¹ Lupton
*Mit Schrift
Denken*, 16–17

² Heller, Cassandre
*The Meanings
of Type*

³ Frutiger
*Der Mensch und
seine Zeichen*, 167

BA Es wäre interessant zu wissen, aus welcher Überzeugung heraus der deutsche König Maximilian zur Verwendung der gebrochenen Schrift

neigte. Wofür standen damals in Deutschland die gebrochenen Schriften und weshalb wurde die Antiqua scheinbar abgelehnt?

kulturell-politischen und religiösen Leben. Einer der besten unter ihnen, Pierre Haultin, war sowohl Stempelschneider, Drucker, Verleger als auch überzeugter Protestant. Damit gehörte er in Frankreich zu einer verbotenen Sekte. Fred Smeijers spekuliert darüber, dass die ständige Gefahr der Verfolgung Haultin möglicherweise dazu anregte, entsprechend des protestantischen Pragmatismus, sich mit der Suche nach der akzeptablen Mindestgröße von Schrift auseinanderzusetzen. Die Gestaltung einer kleinen und effiziente Type diente ihm wiederum zur Produktion leicht transportabler Taschenbibeln als Gegenentwurf zu den ausladenden repräsentativen Bibeln der Katholiken, die es bisher gegeben hatte!¹

Der Buchdruck ebnete den Weg für die wissenschaftliche Revolution des 17. Jahrhunderts. Zudem trieb er die Alphabetisierung voran, die mit der Verbreitung der heiligen Schrift in verschiedenen Sprachen zu der Entwicklung einer wachsenden Populäركultur führte. Der Markt für bezahlbare Texte und Schriftstücke wuchs und damit einher ging die bemerkenswerte Erfindung des gedruckten politischen Pamphlets. Diese legte im frühen 16. Jahrhundert den Grundstein für die Bildung einer kritischen öffentlichen Meinung.² Das Medium Buch gewann zunehmend an Bedeutung. Ende des 16. Jahrhunderts war es üblich, dass das gedruckte und gelesene Wort als primäre Bildungs- und Informationsquelle maßgeblich zur persönlichen Weltanschauung beitrug.³

17. JAHRHUNDERT

Im Deutschland des 17. Jahrhunderts war laut Max Bollwage »für die Entwicklung der Antiqua nichts zu erwarten«.⁴ Einerseits hatte der Dreißigjährige Krieg das Land zerstört, ausgeblutet und Wunden hinterlassen, die auch nach Jahrzehnten nicht verheilt waren, andererseits hatte die protestantische Reformation der lateinischen Sprache und Schrift – dies war die Antiqua-Form – als Ausdruck der katholischen Fremdmacht den Kampf angesagt. Deutsche Protestanten setzten stattdessen ihre Texte mit Überzeugung in gebrochenen Schriften.⁵ Dieser Bedeutungswandel der Antiqua ist exemplarisch

¹ Smeijers
Counterpunch,
67–68

² Hoeks, Lentjes
*The Triumph of
Typography*, 23

³ ebd. 40

⁴ Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 139

⁵ ebd. 139



17 Ein Renaissance-Palast in Venedig: Palazzo Grimani di San Luca, 1556

für die Fluidität des symbolischen Aussagewerts von Schriften im Wandel der Zeit. Während in der Renaissance Intellektualität und Fortschrittlichkeit mit der Antiqua assoziiert wurden, galt sie im protestantischen Deutschland zwei Jahrhunderte später, geprägt durch die katholische Kirche, als repressiv-konservativ.

Im 17. und 18. Jahrhundert waren Standardisierung, Uniformisierung und stilistische Verfeinerung die übergeordneten Motive der Schriftentwicklung.¹ Bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts konnten die meisten Schriftarten auf handschriftliche Formen zurückgeführt werden.² Aber im Zeitalter der wissenschaftlichen und philosophischen Aufklärung, entsprechend der damaligen Vorstellung von der Berechenbarkeit aller Erscheinungen, beschloss man mit wissenschaftlicher Gründlichkeit eine durch und durch exakte Schrift zu konstruieren. Der Sonnenkönig Ludwig XIV beauftragte im Jahr 1693 ein Komitee damit, Lettern nach einem feinen Raster auszurichten. Im Unterschied zu Geoffroy Torys Diagrammen, die als Holzschnitte hergestellt wurden, benutzte man für die gerasterte Abbildung der *Romain du Roi*, des Alphabet des Königs, die Gravur.³ Die Konstruktion nach mathematischen Prinzipien führte zur Wiedereinführung von schriftgestalterischen Fehlern, die schon lange zuvor »die mit den Augen denkenden« Stempelschneiderinnen der Renaissance gelernt hatten zu vermeiden.⁴ »Das ganze Alphabet [der Romain du Roi] sah so steif und abgezirkelt aus wie eine französische Gartenanlage dieser Zeit« beschreibt Max Bollwage die gerasterten Vorlagen der *Romain du Roi*.⁵ Die tatsächlichen Drucktypen wurden durch den Stempelschneider Philippe Grandjean vor dieser mathematisch geplanten Leblosigkeit und dem Mangel an Berücksichtigung optischer Korrekturen allerdings bewahrt, indem er seinem eigenen Verstand folgte und beim Schneiden von den Konstruktionsvorlagen abwich.⁶

Philippe
Grandjean
(1666–1714),
Schriftgraveur

1 Hoeks, Lentjes
*The Triumph of
Typography*, 24

2 ebd. 89–91

3 Lupton
*Mit Schrift
Denken*, 17

4 Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 141

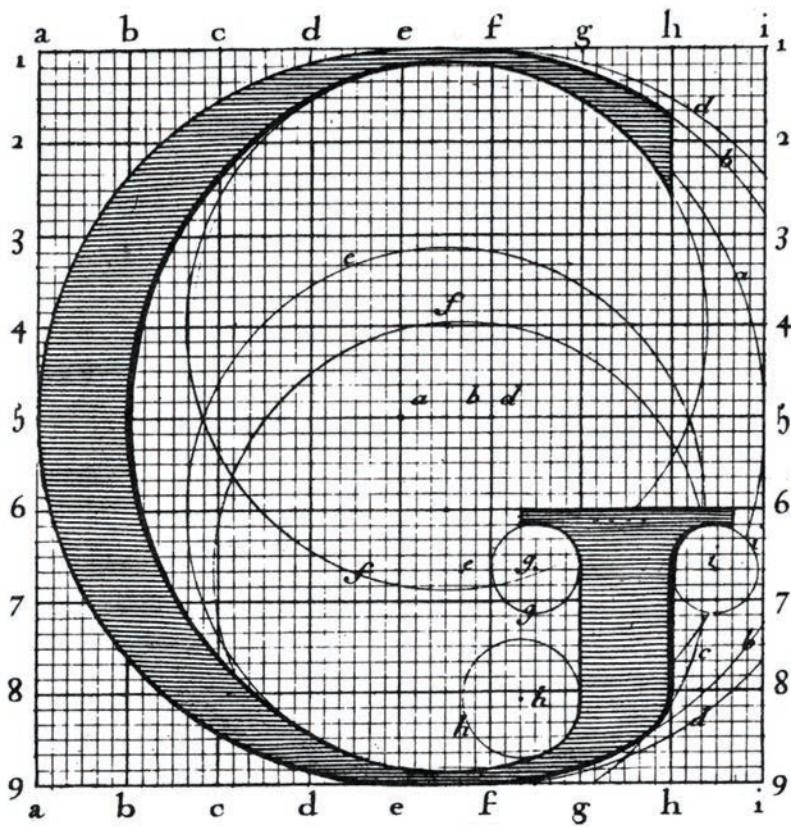
5 Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 141

6 Hoeks, Lentjes
*The Triumph of
Typography*, 24

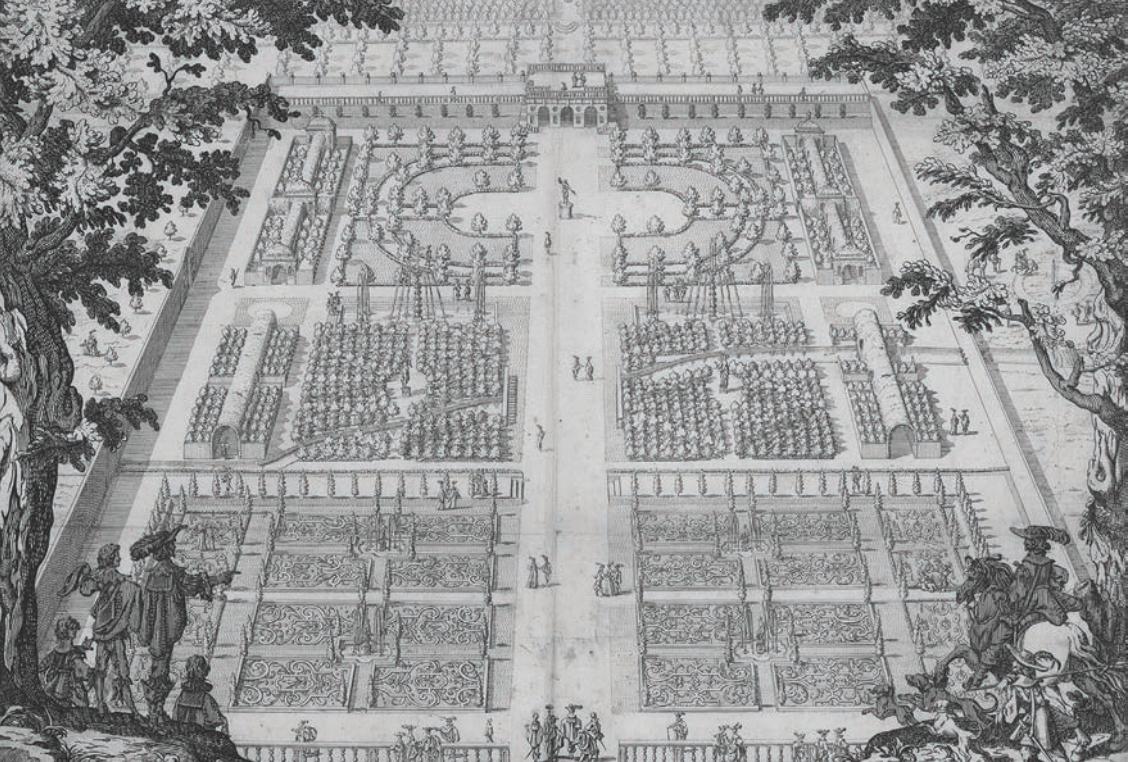
KN Die *Romain du Roi* wurde als Schrift für eine umfangreiche Enzyklopädie entwickelt. Man wollte alles Wissen festhalten, für den Fall, dass es zu einer großen Katastrophe käme. So sollte auch die Schrift nachvollziehbar sein und wurde deshalb konstruiert. Dazu vergleiche man auch die Masterarbeit von Ian Party. Einen großen Einfluss auf das Aussehen der Schrift hatte auch

die Qualität von verbesserten Schreibfedern und besserer Drucktechnik.

* »Die Schriftart *Romain du Roi* wurde nicht von einem Typografen entworfen, sondern von einem Komitee, das sich aus zwei Priestern, einem Buchhalter und einem Ingenieur zusammensetzte«, so Robert Bringhurst. [→Lupton: *Mit Schrift Denken*, 17]



18 Konstruktionsplan der *Romain du Roi*, 1692, Kupferstich



19 Ein streng strukturierter französischer Garten:
»The Garden of Wilton House« von Isaac de Caus, ca. 1640



20 Inszenierung des absoluten Herrschers im Staatsporträt Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud um 1700. Die selbstbewusste Pose des mit allen Insignien seiner Macht dargestellten französischen Königs versinnbildlicht seinen durch göttlichen Auftrag legitimierten Herrschaftsanspruch. Das Ölgemälde wurde zum Vorbild für die Porträts absolutistischer Herrscher ganz Europas.

AUFLÄRUNG UND KLASSIZISMUS

18. JAHRHUNDERT

Barock (etwa 1575–1770), Rokoko (etwa 1720–1780), Klassizismus (etwa 1770–1840)

Giambattista Bodoni (1740–1813), Stempelschneider, Buchdrucker, Typograf, Verleger

Firmin Didot (1764–1836), Typograph, Schriftsteller

John Baskerville (1706–1775), Typograf, Schreibmeister, Drucker

Nach den üppigen und überschwänglichen Epochen des Barock und Rokoko kehrte im Klassizismus die Faszination für ein Bild der Antike zurück, welches man an der vermeintlichen Erhabenheit und Schnörkellosigkeit antiker Bauwerke und Skulpturen festmachte. Es erweckte »im rokoko-gewohnten Betrachter das Verlangen nach Strenge und Schlichtheit in der Kunst [...], aber auch nach feierlichem Pathos.«¹ Die herausragenden Schriftgestalter und Typografen des Klassizismus, wie Giambattista Bodoni, Firmin Didot und ihr Vorgänger John Baskerville, verbannten den Schmuck der vorangegangenen Epochen aus der Schrift und von der gedruckten Seite. Die Verwendung von Initialen, schmückenden Anfangsbuchstaben, wurde abgelehnt und das Ornament wurde auf ein Minimum reduziert.^{2/3}

Das klassizistische Ideal war Klarheit. In der Schriftgestaltung drückte sich dies aus durch scharfe Drucktypen mit hohem Strichstärkenkontrast und zentrierten, dunklen Textblöcken, umgeben von großzügigem, undekoriertem Weißraum.

Giambattista Bodoni erschuf seine berühmte klassizistische Antiqua »aus dem Geist der Nation und des Jahrhunderts heraus«, wie er es mit einer Einstellung formulierte, die das Stilempfinden des Klassizismus charakterisierte. Er erklärte, »dass in den schönen Wissenschaften wie in der Philosophie der Geschmack der Kenner sich mehr und mehr dem Einfachen, Herben zugewandt hat und eine Schönheit ohne jedes Ornament, das ja doch nur entliehen wäre, jeder anderen vorzieht.«⁴

¹ Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 145

² Hoeks, Lentjes
*The Triumph
of Typography*,
89–91

³ Bosshard
*Max Bill Kontra
Jan Tschichold*, 7

⁴ Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 148

* Viele Entwicklungen werden im hiesigen Text im Sinne der Kompaktheit nur angeschnitten oder sogar ignoriert. Häufig sind es die Zeiten und Stile »dazwischen«, wie der Rokoko, die übersprungen werden, während historische Abschnitte, die sich einer formalen Qualitätssteigerung durch Rückbesinnung verschrieben hatten – vor allem auf Werte der Antike – heute positiver belegt zu sein scheinen und hier ausführlicher behandelt werden.

* »[John Baskervilles] Ziel war es, *Caslon* zu übertreffen, indem er scharf gestochene Lettern mit noch stärkerem Kontrast zwischen fetten und dünnen Elementen entwickelte. Während Caslons Buchstaben breite Verwendung fanden, wurden die Werke Baskervilles zu seiner Zeit als amateurhaft und zu extrem angesehen,« schreibt Ellen Lupton. [→Lupton: *Mit Schrift Denken*, 16]

Firmin Didots Gestaltung der klaren Formen des Alphabets reflektierte die Ideale der Aufklärung und war Symbol für Objektivität und Rationalität! Auch die sozio-ökonomischen Umstände, in denen sich diese Gestalter befanden, begünstigten die Umsetzung ihrer herausragenden und kompromisslosen Innovationen. Bodoni stand im Dienste des Herzogs von Parma und musste sich nicht mit der Rentabilität seines Schaffens auseinandersetzen. Didot war als Mitglied der prominentesten französischen Druckerfamilie des 18. Jahrhunderts ebenfalls überaus privilegiert positioniert. Die Vorherrschaft der klassizistischen Typografie hielt an bis zu Beginn des folgenden Jahrhunderts, als die industrielle Revolution in die Prozesse von Schriftgestaltung und -anwendung Einzug hielt und eine Explosion an neuen Schriftarten auslöste.²

¹ Naegele, Eisele,
Ludwig
Neue Schriften.
New Typefaces,
135

² Hoeks, Lentjes
The Triumph of
Typography,
89–91

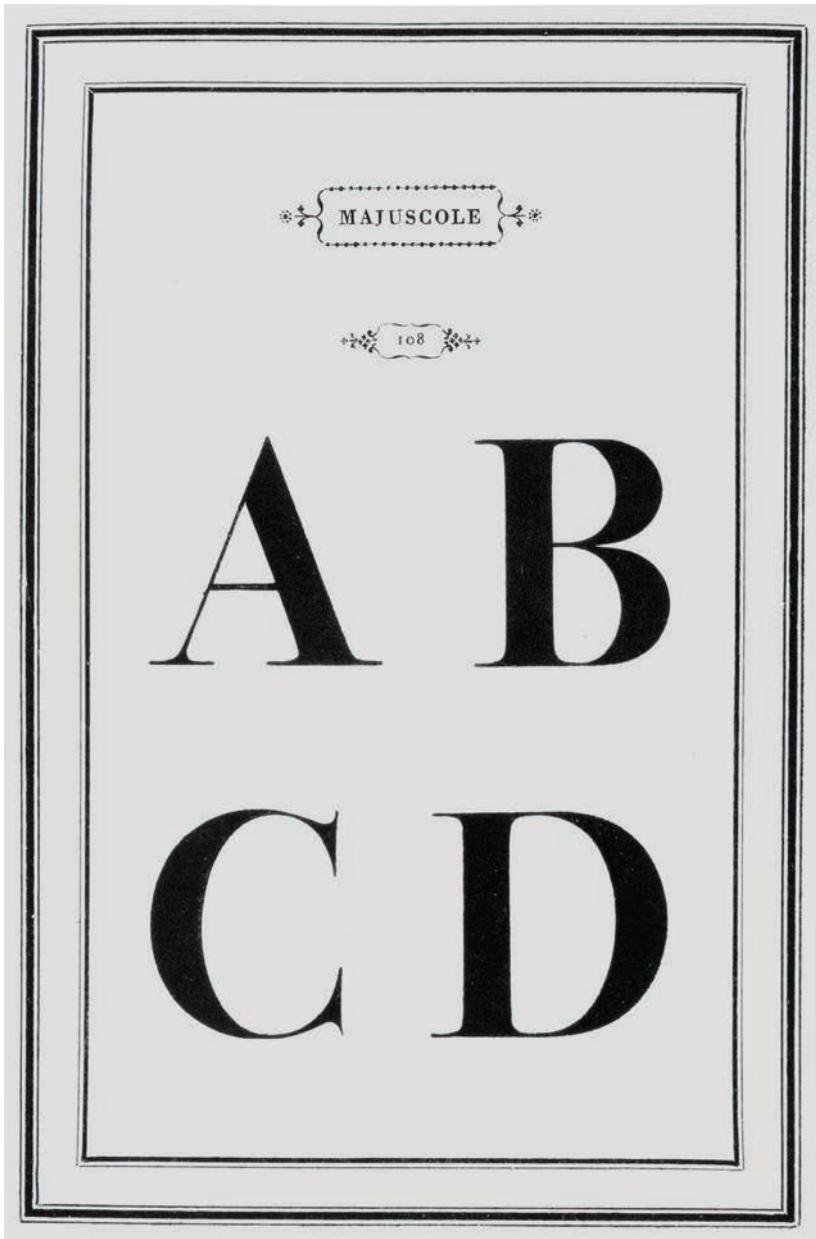
* Zum Kupferstich: Präziser Kupferstich ermöglichte Dinge, die bisher nicht möglich gewesen waren und somit die Gestaltung von Schriften wie Bodoni und Didot. Sie waren ihrerzeit die schönsten verfügbaren Schriften, besonders geschätzt auf Grund ihrer perfekten Handwerkstechnik.
[→Naegele, Eisele, Ludwig: *Neue Schriften. New Typefaces, 134–135*]

* Die stilprägende Gestaltung der klassizistischen Typografen wurde ihnen durch ihre *wohlsituierter ökonomischen Umstände* ermöglicht. Der Druck der offenen, kontraststarken Letterformen benötigte Papier – ohnehin ein teures Gut – besonders hoher Qualität. Hinzu kam eine Typografie ohne finanzielle Kompromisse: Üppiger Zeilenabstand und großzügiger Weißraum machten die Werke durch und durch zu Luxusgütern. [→Hoeks, Lentjes: *The Triumph of Typography, 71*]

pt. ABCDEFGHIJKLMNOPQR
XYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
\$1234567890 &.,-;:?!“

ot. ABCDEFGHIJKLMNOP
TUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
\$1234567890 &.,-;:?!“

21 Schriftmuster der *Baskerville* von John Baskerville, 1754



- 22 Giambattista Bodoni veröffentlichte 1788 sein Meisterwerk *Manuale Tipografico*. Ein Buch das 291 Schriften und diverse Ornamente und Rahmen enthielt. 1818, fünf Jahre nach seinem Tod, veröffentlichte seine Ehefrau Margherita Dall'Aglio eine zweite Auflage, welche 373 Schriftarten enthielt. Bodoni war stark beeinflusst von seinen Vorgängern Fournier und Firmin Didot.

A B C D E
F G H I J K
L M N O P
Q R S T U
V W X Y Z
N O I R

- 23 Die Schriftfamilie *Didot* ist eine typografie-historische Quelle, die dokumentiert, wie sich das Konzept von Schriftarten durch die Epoche der Aufklärung veränderte. Die berühmte Familie Didot diente der französischen Krone für fast zwei Jahrhunderte als Schriftschneider und Drucker.



- 24 Das Kapitol (United States Capitol) in Washington D.C. wurde von 1793 bis 1823 erbaut und ist ein klassizistisches Bauwerk. Es dient als Sitz des Kongresses und in ihm finden Sitzungen des Senats und des Repräsentantenhauses statt.

* Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann ein kommerzieller Druck in der Schriftgestaltung ersichtlich zu werden. Der Aufstieg der Reklameschriften mit endlosen Formvariationen hatte begonnen. Sie hatten nur beschränkte Gemeinsamkeiten mit Schriften für kontinuierliches Lesen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen Schriftgießereien ältere Matrizen wiederzuverwenden und belebten frühere Formen erneut, wodurch der Begriff »old style« geprägt wurde. Mit der Mechanisierung der Schriftproduktion und maschineller Schriftsatz- und Drucktechnik zogen die Auswirkungen dieser Entwicklungen weite Kreise. Die Schrift-Revivals, die sich meist an Modellen der ersten 150 Jahre des Drucks mit bewegbaren Lettern orientierten, waren nicht nur für die Nutzung in schlichter Lektüre entworfen, sondern wurden darüber hinaus für die Anwendung in kommerziellen Werbedrucksachen ausgearbeitet und entwickelt. Durch Verfetten und Vergrößern wurde versucht Textschriften zu Displayschriften aufzublasen, mit unbefriedigendem Resultat. Die Auffassung davon, was eine Schriftart ausmacht, begann sich zu verändern. [→ Smeijers: *Counterpunch*, 172–173]

Die industrielle Produktion veränderte den Markt und führte dazu, dass miteinander konkurrierende Produkte beworben werden mussten. Die steigende Anzahl an Werbedrucksachen und die Popularität von Plakatwerbung in den Städten wirkte sich positiv auf den typografischen Kanon aus. [→ Hoeks, Lentjes: *The Triumph of Typography*, 72] Die vorhandenen Schriften der Buchtypografie konnten den neuen Bedürfnissen der Werbung nicht gerecht werden. [→ Voelker, Glaab: *Read+Play*, 15] Bisher war es die Aufgabe der Typografie gewesen, der Leserin die richtige Richtung zu weisen, aber von nun an war das reichhaltige und kompetitive Angebot an Lesematerial vor allem damit beschäftigt die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen, anstatt sie zu führen. Auffallende, fette Lettern wurden in das Schriftsatzmaterial eingeführt, Buchstaben für Reklametafeln mit extremen Proportionen wurden entwickelt, mit Tiefeneffekten und exzentrischer Dekoration. [→ Hoeks, Lentjes: *The Triumph of Typography*, 72]

Hierzu gesellten sich die serifelosen Grotesk-Schriften, mit ihren platzsparenden Formen, und die Egyptienne-Schriften, mit gleichbleibender Strichstärke bis in die Serifen. [→ Voelker, Glaab: *Read+Play*, 15]

Schriften mit invertiertem Strichstärkenkontrast (»reversed-contrast«) wurden gestaltet, um durch eine Herausforderung des Gewohnten und Erwarteten, bewusst die Aufmerksamkeit des Lesers zu gewinnen. Striche, die in klassischen Buchstabenmodellen dick waren, wurden dünn und umgekehrt. Ein »billiger Trick«, um sonderbare Lettern zu erhalten, die selbst in einer zunehmend an kommerziellen Nachrichten gesättigten Welt noch heraus stachen. [→ Bilak: *Conceptual Type?*]



THE CRYSTAL PALACE IN HYDE PARK FOR GRAND INTERNATIONAL EXHIBITION OF 1851.
Dedicated to the Royal Commissioners.

- 25 »The Great Exhibition« von 1851. Im 19. Jahrhundert fand ein gewaltiger gesellschaftlicher Wandel statt. Vielerorts wurde die Sklaverei abgeschafft und die erste und zweite industrielle Revolution führten zu massiver Urbanisierung und einem Anstieg der wirtschaftlichen Produktion, des Profits und des Wohlstands. Zudem brachte der europäische Imperialismus in dieser Epoche einen Großteil Asiens und Afrikas unter koloniale Herrschaft.

SIXTEEN-LINE PICA ANTIQUE, COMPRESSED.

**BOSE
Fields
£ 250**

ROMANTIK, HISTORISMUS, REALISMUS UND HEIMATSTIL

19. JAHRHUNDERT

Das 19. Jahrhundert brachte gesellschaftlichen und typografischen Wandel mit sich, in einer Form, die nachfolgende Kritikerinnen dazu veranlasste diese Zeit als »die schlimmste Epoche der typografischen Geschichte« zu beurteilen.¹ Dies stand in Verbindung mit der aufkommenden Werbeindustrie und der Demokratisierung und Prekarisierung der Gestaltungs- und Druckproduktionsprozesse durch die Industrialisierung. Es galt: Quantität statt Qualität, Experiment statt Konvention, Extreme statt Harmonie, Dekoration statt Klarheit. Während bis hierher die traditionelle Künstlerin dafür zuständig war Schönheit einzufangen und Hässlichkeit zu vermeiden, veränderte sich dieses Bild im Historismus des 19. Jahrhunderts – mit neuen technischen Möglichkeiten, neuen Einsatzgebieten der Typografie und der Erfindung des Kitsch – schlagartig.^{2/3}

Die konstruierten klassizistischen Formen Bodonis und Didots hatten sich von der typografischen Tradition der Stempelschneiderinnen entfernt und öffneten die Tore zu einer Welt, in der die formalen Elemente und Faktoren des Buchstabens – Serifen, Striche, Breite, Höhe – zum Experiment freigegeben waren. »Auf der Suche nach rationaler und erhabener Schönheit schufen Bodoni und Didot ein Monster: den abstrakten und entmenschlichten Zugang zur Gestaltung eines Schriftsatzes« schreibt Ellen Lupton.⁴

VE In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde allerdings ein seitdem nicht mehr erreichtes Maß an technischer Gestaltungsqualität erreicht, sowohl in der Buchproduktion, Prägungen und Bindungen als auch im Stempelschnitt. Typografisch waren die meisten Bücher zwar eher langweilig, aber handwerklich perfekt.

* Ursprünglich bestand die *kommerzielle Werbung* primär aus Typografie. Wie konnten diese Texte auf sich aufmerksam machen? Die ersten Werbeplakate stellten die Eigenschaften der Buchtypografie dafür auf den Kopf. Die Grenzen der traditionellen Typografie wurden herausgefordert. Das typografische Vokabular wurde erweitert: »bold, ultra bold, bigger than big«. Serifen wurden gespalten, gebrochen, geschnitten oder ganz entfernt. Buchstaben sprudelten über mit Dekorationen, Abbildungen und floralen Elementen. [→Hoeks, Lentjes: *The Triumph of Typography*, 309]

1 Spiekermann
Überschrift, 173

2 Bil'ak
Conceptual Type?

3 Bollwage
Buchstaben- geschichte(n), 98

4 Lupton
Mit Schrift Denken, 27

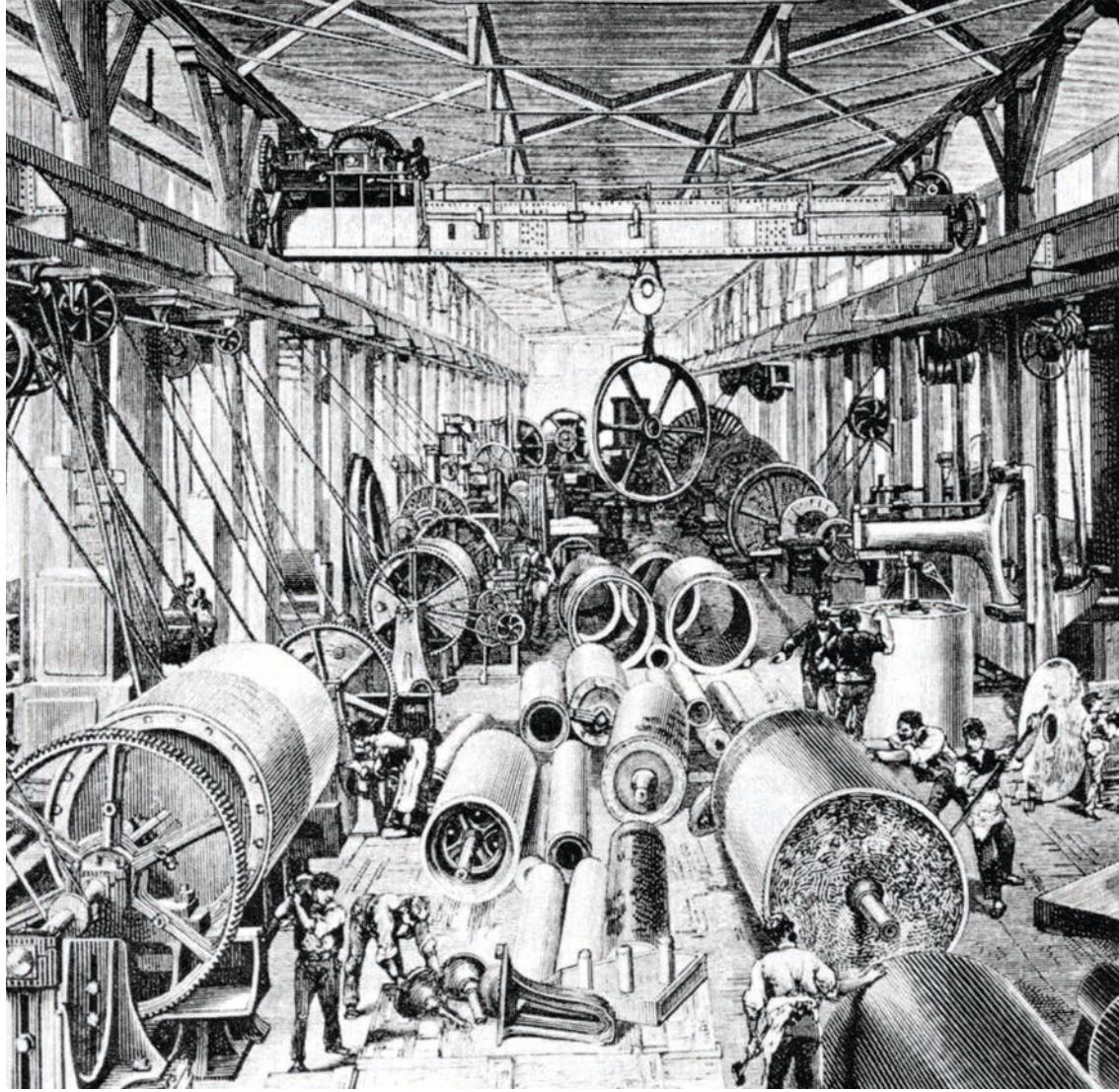
Die Veränderung der technischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen – Industrialisierung, Werbung und Massenkonsum – führten im 19. Jahrhundert dazu, dass nichts mehr heilig war an der Schrift.

Die explosionsartig aufkommende Werbung war eine neue Form der Kommunikation, welche neuer Typografie bedurfte. Neue Lettern wurden entworfen, indem man die anatomischen Elemente der Buchstaben verzerrte, verfremde, mit Schatten und Dekor versah. Serifen übernahmen eigenständige architektonisch-dekorative Funktionen. Die Suche nach dem einen perfekt proportionierten Alphabet wurde zugunsten einer Typografie aufgegeben, welche die Buchstaben als Teil eines elastischen Systems verschiedener Werte begriff: Schnitt, Betonung, Strich, Querbalken, Serifen, Winkel, Kurven, Ober- und Unterlängen.¹

Unter wirtschaftlichem Druck sank die Produktions- und Entwurfsqualität, stattdessen wurde es zur Priorität die neuen formalen Möglichkeiten zu demonstrativ auszureißen. Begeisterte Anhängerinnen des Historismus feierten die stilistische Ungebundenheit und sahen sich, vermeintlich befreit von produktionstechnischen Einschränkungen, im Vorteil gegenüber den vergangenen Epochen: »Wir sind gerade dadurch, dass kein eigener Stil uns beherrscht, dass wir aber alle Stilgattungen mit Geist und Verständnis zu beherrschen vermögen, in der glücklichen Lage, für jeden Inhalt die angemessene Form zu suchen und anzuwenden.«²

¹ Lupton
Mit Schrift Denken, 21

² Bollwage
Buchstaben- geschichte(n), 151



27 Montagehalle der Maschinenfabrik Escher Wyss in Zürich in der Neumühle, 1875

- * Zum Pantografen: Traditionell war Typografie und Schriftgestaltung die Domäne einer kleinen Elite von hochspezialisierten Handwerkern. Im 19. Jahrhundert wurde dieser Bereich unter anderem durch die Einführung des Pantografen radikal verändert und demokratisiert. Dieses Gerät zur Herstellung von großen Holzdruckbuchstaben ermöglichte die Anfertigung aller möglichen Buchstabenvariationen, was zu einem explosionsartigen Anwuchs neuer Schriften führte. [→ Hoeks, Lentjes: *The Triumph of Typography*, 259]
- * Die Lithografie (Steindruck, 1798–1930) ist ein Flachdruckverfahren, das 1798 von Alois Senefelder erfunden wurde und bis 1930 geläufig war, bis es vom Offsetdruck abgelöst wurde. Die Lithografie ermöglichte die Herstellung großer, auffälliger Drucksachen in Farbe, die so zuvor mit Buchdruck oder Kupferstich nicht möglich gewesen waren. Sie begünstigte einerseits künstlerische Originalität und Virtuosität, aber auch die Wucherung üppiger und wilder Schriften. Mit der Lithografie »waren für den Druck von auffälligen und individuellen Geschäfts- und Werbedrucksachen keine teuren neuen Bleilettern und keine aufwendigen Kupferstiche mehr nötig. Alles war möglich geworden. Die üppigsten und wildesten Schriften konnten auf diese Weise gezeichnet und gedruckt werden. Die Disziplinierung durch den Stempelschneider war weggefallen; ein Zustand, dem heutigen vergleichbar«, schreibt Max Bollwage in »Buchstabengeschichte(n)«. [→ Bollwage: *Buchstabengeschichte(n)*, 188–189]

Die Holzlettern waren prädestiniert für Abnutzungerscheinungen durch die hohen Belastungen im Druckprozess. 1887 ließ der Amerikaner William Hamilton Page seine Holzschriften patentieren, welche sich alle durch den gleichen Ansatz auszeichnen: stumpfe Kanten, wenig Kontrast und weiche Konturen. Durch diese formalen Eigenschaften fiel der Verschleiß deutlich weniger auf, als es bei einer feinen, scharfkantigen Bodoni der Fall gewesen wäre. [→ Spiekermann: *ÜberSchrift*, 89]

Nun war es möglich die Limitierungen der Buchtypografie zu überschreiten und die Letterform war nicht mehr an die Form des Stempels gebunden. Dies ermöglichte es, Schrift als illustratives Bild zu behandeln. [→ Hoeks, Lentjes: *The Triumph of Typography*, 309]

Specimens of Wood Type manufactured by The Hamilton Mfg. Co.

LIBERTY GOTHIC EXTRA CONDENSED

No. 757—Class N

Five Line, 6c per Letter

Theatrical Performance

No. 757—Class N

Six Line, 6c per Letter

Modern Gothics Shown

No. 757—Class N

Eight Line, 8c per Letter

MANUFACTURER

No. 757—Class N

Ten Line, 10c per Letter

GRAND TYPE

No. 757—Class N

Twelve Line, 12c per Letter

RANCHERS

No. 757—Class N

Fifteen Line, 14c per Letter

GRINDER

The design shown on this page can be supplied in any size desired, and in any assortment of characters. For prices in all sizes and for table of fonts, see page 3 of this circular.

All prominent dealers in printers' supplies handle the Wood Type and Composing Room Furniture, manufactured by The Hamilton Mfg. Co., in Wood and Pressed Steel Construction.

28 Schriftmuster der *Liberty Gothic Extra Condensed* des US-amerikanischen Holzschriftenherstellers Hamilton, 1901

KÜNSTLERISCHE GEGENSTROMUNGEN

ZWEITE HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS BIS 1920

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich Strömungen, welche die desaströsen gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit – vor allem in Zusammenhang mit der fortschreitenden Industrialisierung – kritisierten und eine Rückbesinnung auf vorindustrielle Werte, einen »Fortschritt durch Rückgriff«, vertraten.¹ Ulysses Voelker schreibt, dass einige Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts beispielhaft demonstriert hätten, wie gesellschaftliche Prozesse und Typografie zusammenwirken.² So hätte die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts die Politik, Kultur und Wirtschaft der Industrienationen nachhaltig verändert. Zu dieser Zeit seien künstlerische Bewegungen entstanden, die sich von Traditionen emanzipierten und mit neuen lebendigen Formen neue Werte postulierten.

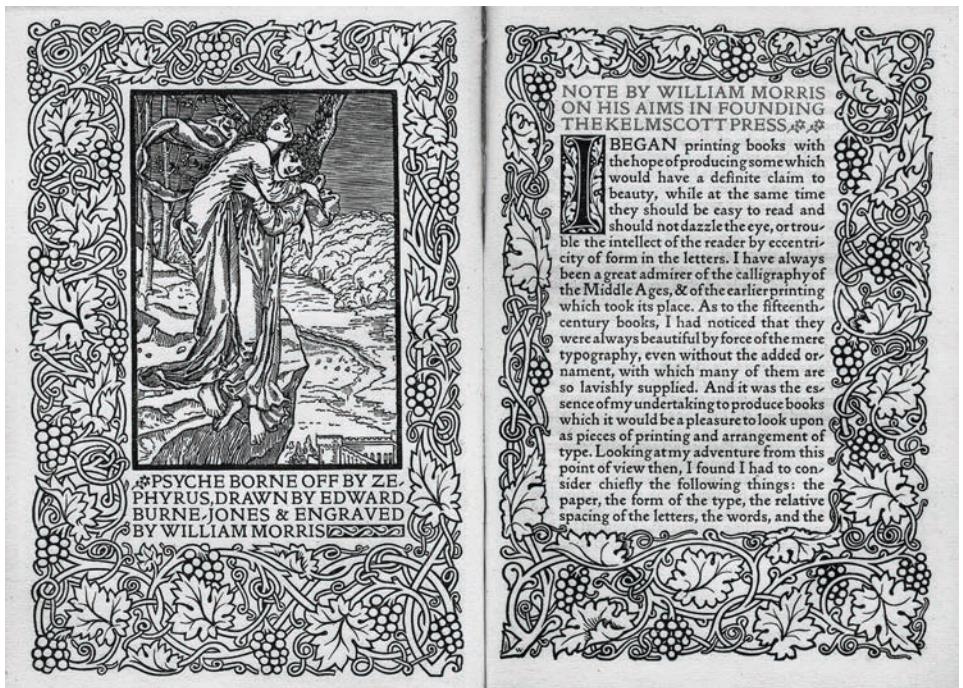
Die verschiedenen Ausprägungen – Arts-and-Crafts in England, später um die Jahrhundertwende dann Art Nouveau in Frankreich, Jugendstil in Deutschland, Stile Liberty in Italien und Wiener Secession in Österreich – markierten keine politische Revolution, vereinten aber soziale Umbrüche, welche die visuelle Sprache veränderten und neue moralische und ästhetische Werte hervorbrachten. Sie übten einen Einfluss auf die Typografie innerhalb Europas zwischen den frühen 1890ern bis zum ersten Weltkrieg aus. Designer wie Georges Auriol, Eugene Grasset, Peter Behrens und Otto Eckmann füllten die Schriftmusterbücher mit kurvigen Alphabeten mit exzentrischem kalligrafischen Hochmut. Der Rückkehr zur Natur spielte eine wichtige Rolle. Bisherige visuelle Tabus – einschließlich eines »erstaunlichen Maßes an Nacktheit«, wie Steven Heller und A. M. Cassandre schreiben³ – stießen konservative Abbildungsweisen und Wertvorstellungen zur Seite. In gewundenen Ornamenten und Schriftarten wurde diese Erotik in vergleichbarer Weise aufgegriffen.⁴

¹ Bollwage
Buchstaben-
geschichte(n), 101

² Voelker, Glaab
Read+Play, 23

³ Heller, Cassandre
The Meanings
of Type

⁴ ebd.



- 29 »Note by William Morris«, 1898. Morris notierte in diesem Buch seine Zielsetzung in Bezug auf die Gründung der Druckerei Kelmscott Press. Es enthält eine Beschreibung der Druckerei und eine Liste der dort gedruckten Bücher. Hermann Zapf schrieb später über Morris: »Aus dem wohlabgestimmten Zusammenspiel von Schrift, Papier und Illustration ergab sich jene vollendete Schönheit, welche die Kelmscott-Bücher neben den bedeutsamsten Druck-Erzeugnissen seit Johann Gutenbergs Bibel auszeichnet.«

the Greek sculpture
to their own massive
as the Greek plastic
& capable civilised
so the magnified s
athers, so the Rom
elpture, shrine, an
gnificent engineer
this kind of from

Die restaurative britische Arts-and-Crafts-Bewegung, die britische Vorgängerin des deutschen Jugendstil, entwickelte sich vor dem Hintergrund des sozialistischen Kampfs gegen die rücksichtslose Industrialisierung durch den Kapitalismus. Sie lehnte die schlechte Qualität und die unmenschlichen Arbeitsbedingungen der industriellen Fertigung ab und stand für eine typografische Erneuerung durch eine Rückkehr zu den alten Meistern. Ihre Bemühungen um »die gute Form« und um das Zusammenbringen von Kunst und Alltag wirkten in Deutschland in der Kunstgewerbebewegung, im Deutschen Werkbund und später noch im Bauhaus weiter.^{1/2}

William Morris
(1834–1896),
Maler, Architekt,
Dichter, Drucker,
Kunstgewerbler,
Ingenieur

Eric Gill
(1882–1940),
Bildhauer,
Künstler,
Schriftgestalter

Die bedeutendste Persönlichkeit der Arts-and-Crafts-Bewegung war der »englische Erneuerer des Designs«³ William Morris. Als Gegenentwurf zu den qualitativ minderwertigen Schriften des Historismus entwarf er 1890 die Schrift *Golden Type* und orientierte sich dabei an Entwürfen von William Caslon und Nicolas Jenson, deren Ästhetik von Buchseiten er in ihrer »dunklen und feierlichen Dichte« nachahmen wollte.^{4/5} Morris kritisierte die »Erosion der Handwerkskunst« und die Zerstörung und »Verhässlichung«, welche die ausbeuterische Industrialisierung in England anrichtete. Er veröffentlichte den utopischen Roman *News from Nowhere*, der seine politischen Idealvorstellungen veranschaulichte. Darin schrieb er beispielsweise: »England has become a place of communistic freedom and genuine equality between men, women and children. There is no private property, no money, no divorce courts since laws of sexual ownership have been overthrown. Schools, prisons and central government are obsolete.«

Seine Ansichten und sein gestalterisches Können machten ihn für folgende Generationen zu einem Vorbild, so auch für Eric Gill. Dieser beschrieb Morris als »that most manly of great man, as sensitive and passionate as he was fearless and hot-tempered«.⁶ In einem großen Ziel scheiterte der wohlbetuchte Morris, dessen politische Kritik aus einer wirtschaftlich sehr privilegierten Position kam, allerdings kläglich: Die Vereinbarung von hoher gestalterischer Qualität mit einer preisl-

¹ Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 101

² Hoeks, Lentjes
*The Triumph of
Typography*, 75

³ Lupton
*Mit Schrift
Denken*, 14

⁴ Hoeks, Lentjes
*The Triumph of
Typography*,
97–99

⁵ Lupton
*Mit Schrift
Denken*, 14

⁶ MacCarthy
*William Morris –
beauty and
anarchy in the UK*

ST Das »Kommunistische
Manifest« von Karl Marx
erschien übrigens im Jahr 1848.

chen Erschwinglichkeit für eine breitere Masse in der Buchproduktion. Seine Werke blieben Luxusgüter, sein politischer Wirkradius bescheiden. »Aufgabe der Kunst ist es, dem Arbeiter das wahre Ideal eines erfüllten und vernünftigen Lebens vor Augen zu führen, eines Lebens, in dem die Wahrnehmung und die Erzeugung von Schönheit, jener eigentliche Genuss wirklicher Freude, als für den Menschen ebenso notwendig empfunden werden wird wie sein tägliches Brot.« So wird Morris von Max Bollwage in »Buchstabengeschichte(n)« zitiert. Daraufhin kritisiert Bollwage, dass diese Aussage von jemandem stamme, »der finanziell unabhängig war und sich als Maler und Dichter aus Protest gegen hässliche Industrieprodukte mit der handwerklichen Produktion teurer Möbel, Tapeten, Teppiche und Glasfenster befasste, die kein Fabrikarbeiter je zu Gesicht bekam.«¹

JUGENDSTIL

Nach der wegweisenden englischen Arts-and-Crafts-Bewegung fasste um 1900 in Kontinentaleuropa der Jugendstil Fuß. Diese Bewegung etablierte sich vor allem in Deutschland, Österreich, Frankreich und Belgien unter jeweils anderem Namen. Der avantgardistische Stil, unter anderem vertreten durch Otto Eckmann, war eine Kampfansage an den künstlerischen Historismus und den Klassizismus. Vom Jugendstil-Vertreter Henry van de Velde, der als Maler, Architekt und Theoretiker wirkte, stammt aus dem Jahr 1894 das Zitat: »Was nur einem Einzigen zugute kommt, ist fast schon unnütz, und in der zukünftigen Gesellschaft wird das geachtet sein, was für alle von Nutzen ist.«² In diesen sozialistischen Ambitionen des Jugendstils steckte der Beginn der Moderne des 20. Jahrhunderts.

Otto Eckmann
(1865–1902),
Maler, Grafiker,
Typograf

¹ Bollwage
Buchstabengeschichte(n), 152

² Voelker, Glaab
Read+Play, 23



- 31 Wandervogel-Bewegung, 1896. Als Wandervogel wird eine in Steglitz (heute Berlin) entstandene Bewegung hauptsächlich von Schülern und Studenten bürgerlicher Herkunft bezeichnet, die in einer Phase fortschreitender Industrialisierung der Städte und angeregt durch Ideale der Romantik sich von den engen Vorgaben des schulischen und gesellschaftlichen Umfelds lösten, um in freier Natur eine eigene Lebensart zu entwickeln. Damit stellte der Wandervogel den Beginn der Jugendbewegung dar, die auch für Reformpädagogik, Freikörperkultur und Lebensreformbewegung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wichtige Impulse setzte. Diese frühe Jugendbewegung suchte und fand ihre Freiräume in der Natur: beim Spielen im Wald, beim Tanzen auf der Wiese und beim Wandern in den Bergen.



- 32 Die lebensreformistischen Tänzerinnen und Tänzer Totimo, Suzanne Perrottet, Katja Wulff, Maja Lederer, Betty Baaron Samoa und Rudolf von Laban, am Monte Verità in Ascona, Schweiz, 1914.

NEUE FORMEN



DEKORATIVE ENTWÜRFE FÜR DIE PRAXIS
VON OTTO ECKMANN

MAX SPIELMEYER VERLAG BERLIN

STAMMUTRUPP 1.

33 »Neue Formen: Dekorative Entwürfe für die Praxis« von Otto Eckmann, 1897



34 Schriftmuster der *Eckmann-Schrift* von Otto Eckmann, 1899. Im Jahr 1900 erschien in der Rudhardschen Gießerei mit der Eckmann-Schrift eine Schriftprobe in 16 Graden, die für die Schriftgeschichte ein Novum war und die jungen Ideen der damaligen Zeit einzigartig darstellte. Diese mit dem Pinsel entworfene Schrift enthält Formelemente von Antiqua und auch Fraktur. Trotz ihres dekorativen und ornamentalen Charakters wurde sie anfangs bei der Gestaltung vieler Bücher verwendet. Die floralen Formen waren Eckmann aus seinem malerischen Werk geläufig und er ließ sie in seinen Schriftentwurf einfließen.

MODERNISMUS UND FUNKTIONALISMUS

FRÜHES 20. JAHRHUNDERT

Peter Behrens
(1868–1940),
Architekt, Maler,
Designer,
Typograf, Pionier
des modernen
Industriedesigns,
Mitbegründer
des Deutschen
Werkbundes

Peter Behrens trug maßgeblich zum Bild und Selbstverständnis des modernen Designers bei. Seine Arbeit für die »Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft«, AEG, stellt das wahrscheinlich erste gesamtheitliche Corporate Design dar. In dessen Rahmen entwarf er nicht nur Gebäude, Innenausstattung und Werbung, sondern auch die Hausschrift der AEG.

In Behrens Buch »Von der Entstehung der Schrift« äußerte er seine Vorstellungen zum Zusammenhang von Schrift und gesellschaftlicher Entwicklung: »Eines der sprechendsten Ausdrucksmittel jeder Stil-Epoche ist die Schrift. Sie gibt, nächst der Architektur, wohl das am meisten charakteristische Bild einer Zeit und das strengste Zeugnis für die geistige Entwicklungs-Stufe [sic] eines Volkes. Wie sich in der Architektur ein voller Schein des ganzen Wogens einer Zeit und äußerem Lebens eines Volkes widerspiegelt, so deutet die Schrift Zeichen inneren Wollens, sie verrät von Stolz und Demut, von Zuversicht und Zweifel der Geschlechter.«¹ In einem weiteren Zitat, das von ihm überliefert ist, merkt er an, dass ein »neuer Schriftcharakter [...] sich nur organisch, fast unmerklich aus der Tradition heraus entwickeln [kann], im Einklang mit der Neugestaltung des geistigen und materiellen Stoffes der Zeit.«²

Es lässt sich also davon ausgehen, dass Behrens auch der Konzeption seiner eigenen Schriftentwürfen eine hohe Bedeutung beimaß und dass ihre Formen wohlüberlegt gewesen sein mussten. Dies trug möglicherweise auch zu ihrer Langlebigkeit bei: Im Logo der AEG wurden die behrenschen Buchstaben über 100 Jahre, von 1912 bis 2016, geführt. Über diese AEG-Schrift schreibt der US-amerikanische Historiker und Medientheoretiker Stuart Ewen kritisch, dass sie exemplarisch dafür sei, wie durch modernistisches Corporate Design die »übermächtige, omnipräsente corporate structure« ästhetisiert und glorifiziert und gleichzeitig jede Spur individueller Autonomie innerhalb dieser Struktur beseitigt werde.³

¹ Behrens
*Von der
Entwicklung der
Schrift*, in: Eisele,
Naegle: *Texte zur
Typografie*, 38–39

² Bollwage
Buchstabengeschichte(n), 154

³ Ewen
*All Consuming
Images*,
149, 209, 212

Auch wenn sich die AEG-Schrift visuell noch deutlich von der ein halbes Jahrhundert später entwickelten *Helvetica* unterscheidet, können bereits hier die kapitalistischen Potentiale einer gestalterisch-geistigen Anschauung ausgemacht werden, die begünstigten, dass sich ein ehemals sozialistisch gesinnter Modernismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum kommerziell geprägten *International Style* wandelte, zu dessen Symbol sich die *Helvetica* entwickelte. Dazu aber später mehr.

Edward Johnston
(1872–1944),
Designer, Lehrer
der Kalligrafie

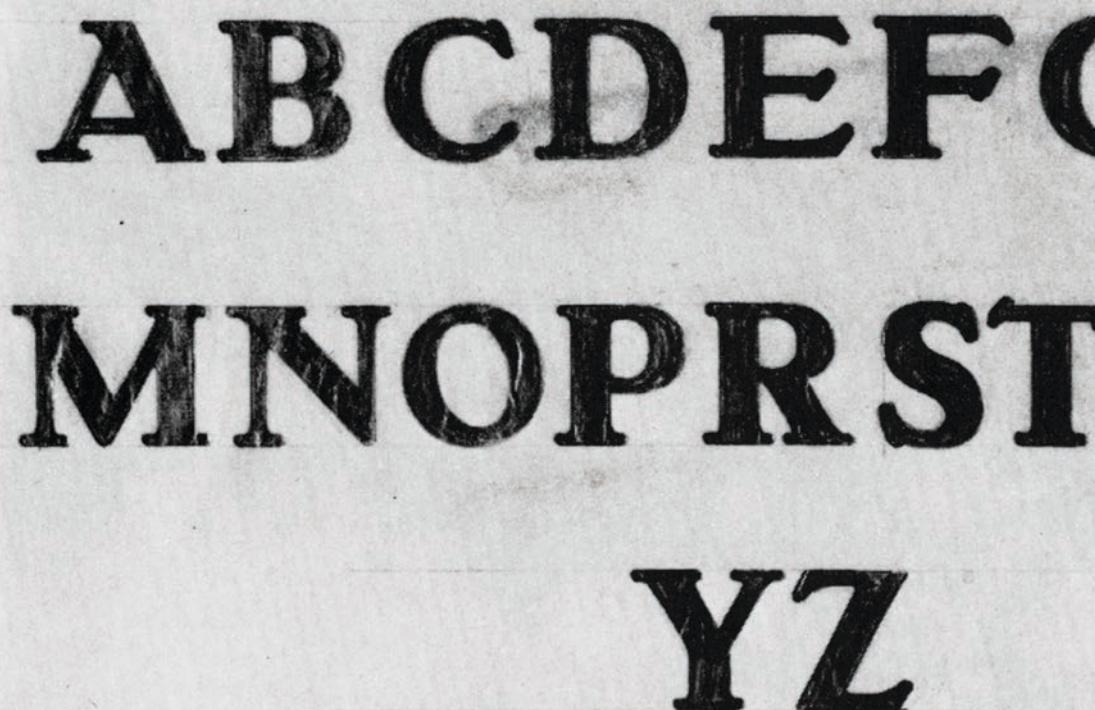
Der Brite Edward Johnston war ebenfalls ein früher Modernist und geistiger Erbe der Arts-and-Crafts-Bewegung. Er teilte die Abneigung gegen die Schriftentwicklung des Historismus, welche von ihm gar als »abstoßend und unmoralisch« empfunden wurde. Zum Ende des 19. Jahrhunderts »warnte [Johnston] vor den ›Gefahren‹ der schriftgestalterischen Übertreibung« und »nahm [...] die Suche nach einem allgemein gültigen, standardisierten Alphabet wieder auf«. Wie Morris besann sich Johnston »auf die Renaissance und das Mittelalter mit ihren reinen, unverfälschten Buchstabenformen«. Revolutionär war das von Johnston mitgeprägte neue Selbstbild des Designers. So blieben die zeitgenössischen »Reformer wie Johnston [...] der Geschichte zwar romantisch verbunden, definierten den Grafiker aber neu als Intellektuellen, der abseits des kommerziellen Mainstreams steht. Der moderne Designreformer war Gesellschaftskritiker, der sich bemühte, Objekte und Bilder zu schaffen, die gegen die herrschenden Gewohnheiten und Praktiken anfochten. Die Johnston nachfolgenden modernistischen Avantgardekünstler wiesen zwar seine historischen Formideale zurück, nahmen aber die Idee des kritischen Außenseiters auf.«¹

Seine Suche nach den idealen Proportionen im Fundus der klassischen Schriftgestaltung drückt auch dieses Zitat aus Johnstons Buch »Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift« von 1910 aus: »Und unsere Aufgabe ist außerdem ziemlich einfach – schöne Buchstaben zu machen und sie gefällig anzurordnen. Um schöne Buchstaben zu machen, ist es nicht nötig, sie von neuem zu entwerfen – sie sind vor langer Zeit ent-

* Zum modernistischen Motiv der Zweckmäßigkeit: Ein radikaler Appell an die Zweckmäßigkeit: »jede Gestaltung, im Sinne unserer heutigen Lebensbedingungen, erfordert größtmögliche wirtschaftlich-

keit [sic]«, schreibt der Modernist Max Bill. (→ *Bosshard: Max Bill Kontra Jan Tschichold*, 24)

¹ Lupton
*Mit Schrift
Denken*, 25



35 Die *AEG-Schrift* von Peter Behrens war zu Beginn des 20.Jahrhunderts die erste »corporate typeface«.



36 AEG-Turbinenfabrik von Peter Behrens, 1909–1910

URSTV

1

KSW&Y

R.₁

R.

KURAI

~~my over looked or given up
duties in ~~the~~~~

Height of Letters = $\frac{1}{4}$
Width of stem = $\frac{1}{7}$ (one seventh of height in inch)
Curves of S slightly less Raised

into more than 1" d projects slightly as
do 9" d projects slightly less

Revised

Good Friday

³⁷ *Johnston Sans* von Edward Johnston, 1913. Die Schrift wurde von der Underground Electric Railways Company of London in Auftrag gegeben.



38 Erster Weltkrieg. Zwei amerikanische Soldaten stürmen einen Bunker, vorbei an zwei gefallenen deutschen Soldaten. Der Erste Weltkrieg wurde von 1914 bis 1918 in Europa, im Nahen Osten, in Afrika, Ostasien und auf den Ozeanen geführt. Etwa 17 Millionen Menschen verloren durch ihn ihr Leben.



39 Bettelnder Kriegsinvalid, Berlin, 1923

DIE SCHÖNE GROTESK

Der Kölner Schreibmeister J. Erbar hat für uns die Aufgabe gelöst die Groteskschrift in künstlerische Form zu bringen + Die Schrift hat bei Fachleuten und Künstlern den größten Beifall gefunden und wir freuen uns, der Buchdruckerwelt in einigen Wochen das umfangreiche Musterheft zustellen zu können + Die Schrift ist schon jetzt sofort lieferbar + Die Vorprobe steht Interessenten zur Verfügung

SCHRIFTGIESSEREI LUDWIG & MAYER + FRANKFURT AM MAIN

40 *Erbar* von Jakob Erbar, 1922

worfen worden – sondern es heißt die besten Buchstaben, die wir finden können, zum Vorbild zu nehmen, sie zu den unseren zu machen.¹

Ein stilistischer Bruch Johnstons und die dadurch hervorgerufenen Reaktionen zeigen, mit welcher Stärke die verschiedenen Schriftformen in der damaligen Debatte symbolisch aufgeladen waren. 1913 begann Johnston seine erste seriflose Schrift zu entwerfen. Es war die *Johnston Sans* für die Londoner U-Bahn, die seit ihrer Veröffentlichung 1916 bis heute in Verwendung ist und damit eine der am längsten verwendeten Hausschriften überhaupt darstellt.² Diese Abwendung von den bis dahin von ihm propagierten historischen Schriftformen hin zu einer modernistisch-industriellen Ästhetik wurde von einem seiner Schüler in einem privaten Brief heftigst kritisiert: »In Johnston I have lost confidence. Despite all he did for us ... he has undone too much by forsaking his standard of the Roman alphabet, giving the world, without safeguard or explanation, his block letters which disfigure our modern life. His prestige has obscured their vulgarity and commercialism.«

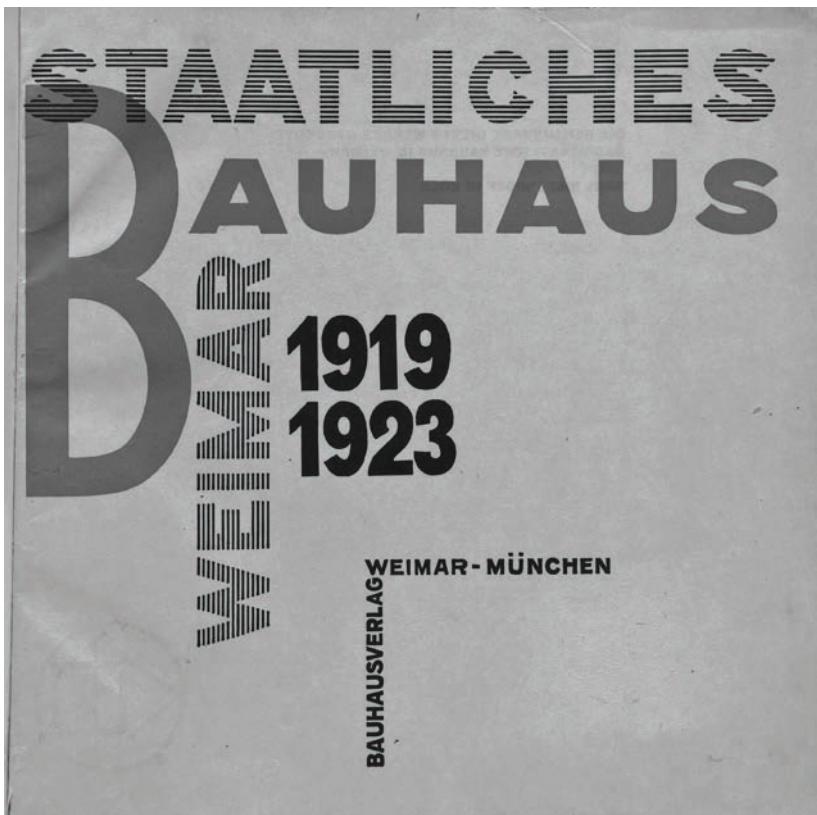
BAUHAUS 1919–1933

Nur ein Jahr nach dem ersten Weltkrieg (1914–1918) eröffnete das Bauhaus mit seiner gesellschaftlich-gestalterischen Agenda. Das Bauhaus war eine Schule der Avantgarde, die beim Werkbund, bei Peter Behrens und bei der sozialistischen Arts-and-Crafts-Bewegung anknüpfte. Auf Grund seiner avantgardistischen und internationalen Ausrichtung wurde das Bauhaus vom ersten Tag an von rechten Parteien als »utopisch und bolschewistisch« bezeichnet.³ Die Schule lehnte das Elitendenken der Salonkunst ab, stattdessen sollte die Gestaltung in Form einer demokratisierten Kunst den menschlichen Bedürfnissen dienen. William Morris' sozialistische Ideen und die bereits vom Werkbund begonnene und zunehmend vom russischen Konstruktivismus beeinflusste Diskussion über die Zusammenführung von Kunst, Arbeit und Technik wurden hier weiterentwickelt. Die Ideologie des Konstruktivismus, die besagte, dass erst die Verbindung der scheinbaren

¹ Johnston
Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift, in: Eisele, Naegele: *Texte zur Typografie*, 43

² London
Transport
Museum
Edward Johnston

³ Bauhaus100
Weimar



- 41 Entwurf für die Titelseite des Buchs
»Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923«
von László Moholy-Nagy, 1923

Gegenpole Kunst und Technik den entscheidenden Beitrag zu menschenwürdigem und gerechtem Leben schaffe, müsse vor dem Hintergrund des bolszewistischen Russlands verstanden werden, schreibt Jean Ulysses Voelker in seinem Buch *Read+Play*. Das Zusammenspiel von Technik-Kunst-Industrie sollte eine ethische wie ästhetische Maßstäblichkeit zum Wohle der Gesellschaft bewirken.¹

Walter Gropius
(1883–1969),
Gründer des
Bauhauses,
Vorreiter der
modernen
Architektur,
Werkbund-
Mitglied

Was Walter Gropius allerdings ablehnte, war Morris' Verbundenheit zur Vergangenheit, seine Affinität zum vorindustriellen Handwerk und seine Feindseligkeit gegenüber der industriellen Fertigung. Stattdessen galt der funktionalistische Ingenieursbau dem Bauhaus als Vorbild, Symbol für die Überlegenheit der Rationalität der industriellen Fertigung. Walter Gropius hatte in seiner Zeit als Angestellter bei Peter Behrens von diesem über die logische und systematische Koordination von Designprojekten gelernt.² Diese beiden Elemente, Logik und Systematik, waren und sind zentraler Bestandteil des modernistischen Heilsversprechen. Während es typografisch im vorherrschenden Historismus und Eklektizismus – vor allem in der Werbetypopografie – drüber und drunter ging, hatte sich das Gebiet des Maschinen- und Ingenieursbaus, welches sich zum hellen Leitstern der Modernisten erheben sollte, dieser Willkür entzogen.³

Auch die Schriftwahl wurde zum Manifest der Weltanschauung: Schriftstücke hatten in der »fortschrittlichen« Grotesk gesetzt zu sein, welche die Lettern in ihrer »puren« Form zeigt, befreit von allem vermeintlich Überflüssigem. Historische Schriftformen wurden abgelehnt.^{4/5} Viele Anstrengungen wurden unternommen, um sowohl die Schriftgestaltung als auch das Alphabet und die Sprache an sich effizienter zu gestalten und im modernistischen Sinn zu optimieren. Die generelle Vereinfachung, Rationalisierung, Internationalisierung und Universalisierung wurde zum Ideal erhoben, ganz im Sinne einer länderübergreifenden sozialistisch-demokratischen Solidarität. Dies stand auch im Zusammenhang mit den Kriegserfahrungen und dem nationalistischen Trend im Europa dieser Zeit und demonstriert, wie das Bauhaus aus politischen Visionen gestalterische Konsequenzen schlussfolgerte.

1 Voelker, Glaab
Read+Play, 25

2 Ewen
*All Consuming
Images*, 140

3 Böllwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 151

4 Righthand
*Postmodernisms
New Typography*

5 Gerstner
*Kompendium für
Alphabeten*, in:
Eisele, Naegele:
*Texte zur
Typografie*, 156



42 Modell des Plan Voisin für Paris von Le Corbusier, 1925. Der Plan Voisin war ein utopischer städtebaulicher Entwurf von Le Corbusier, den dieser 1925 im Pavillon der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* auf der »Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes« in Paris ausstellte. Das vom Automobil- und Flugzeughersteller Gabriel Voisin finanzierte Projekt sah den Flächenabriß großer Teile des alten Pariser Zentrums am rechten Seine-Ufer vor und wurde daher kontrovers diskutiert.

typografische mitteilungen

sonderheft

elementare typographie

natan altman
otto baumberger
herbert bayer
max burchartz
el lissitzky
ladislaus moholy-nagy
molnár f. farkas
johannes molzahn
kurt schwitters
mart stam
ivan tschichold

- 43 Der Beginn einer internationalen Karriere: Im Oktober 1925 publizierte »ivan tschichold« als Co-Autor erstmals seine Betrachtungsweisen über »die neue gestaltung« und die »elementare typographie« in zwei kurzen Aufsätzen im Sonderheft »elementare typographie«, einer Beilage der Zeitschrift »typografische mitteilungen«.

Rudolf Koch
(1876–1934),
Typograf,
Grafiker,
Kalligraf,
Schriftgestalter

Modernistische Schriftentwürfe waren entsprechend vorzugsweise konstruiert, vermieden historische oder nationale Charakteristika und bedienten sich oft eines modularen Systems und eines Rasters, wie die Kombinationsschrift von Josef Albers.¹ Die Distanzierung von den ornamentalen »wilhelminischen« Schriften, wie die von Rudolf Koch, hatte ideologische Gründe. Klarheit und Einfachheit waren das höchste Gut und so kehrte man wieder zu den archimedischen Grundformen zurück, die auch schon in der Antike als Vorbild dienten: Quadrat, Dreieck und Kreis.² Am Bauhaus wurde zur Effizienzsteigerung auch die Forderung nach der Umstellung der deutschen Schriftsprache auf reine Kleinschreibung unterstützt, was damals im Bleisatz wahrscheinlich tatsächlich zu großen Einsparungen und zu Arbeitserleichterung führte.

Das modernistische »Design-als-System«-Konzept, führte auch dazu, dass ab den 1920ern Schriftarten zu immer größeren Projekten wurden: Schriftfamilien, die in jeder Anwendung, in jeder Größe, jeder Weite und jedem Gewicht funktionieren sollten. Die Idee der Allzwekschrift war geboren. Serifenlose Schriften wie *Akzidenz Grotesk*, *News Gothic*, *Franklin Gothic* und *Futura* erwiesen sich für diese flexible Behandlung als am besten geeignet und wuchsen zu immer umfangreicheren Schriftfamilien an.³ In den 20er- und 30er-Jahren sollte Typografie neutral sein: die Typografie des Bauhauses und die Neue Typografie. Moderne Zeiten verlangten vermeintlich nach der Bekämpfung von Dekoration, Illustration und allem was zu sehr die traditionellen und etablierten Werten verkörperte.

Die durch Jan Tschichold propagierte »Neue Typografie« war gestalterische Konsequenz einer Geistesaltung, die nach einer rationalen, demokratischen, egalitären

Jan Tschichold
(1902–1974),
Kalligraf,
Typograf,
Schriftentwerfer,
Plakatgestalter,
Autor, Lehrer,
Wortführer der
Neuen Typografie

* *Zum modernistischen Ziel der Allzwekschrift:* In den frühen 1920ern wurde eine Schriftart zu einem großen Projekt: Eine Familie an Buchstaben, die jede Aufgabe zu erfüllen hoffte, in jeder Größe, in jedem Gewicht und jeder Weite. Der erfolgreichsten dieser Schriftarten waren solche, denen diese Behandlungen am besten passt: Sans-Serif-Schriften, so wie die News Gothic und Franklin Gothic, Futura und später Univers und Helvetica. Die Herstellung einer Schriftfamilie war eine langwierige und kostspielige Angelegenheit. Die Idee einer

Allzwekschrift breitete sich aus, mit zusätzlichen Schnitten und Variationen und dem Druck, ein mindestens ebenso breites Angebot wie die Konkurrenz bedienen zu können. Dies führte zu Anbietern mit riesigen Schriftbibliotheken.
[→ Smeijers: *Counterpunch*, 172–173]

KN *Zur Bekämpfung von Illustration und Dekoration im Bauhaus:* Man muss dazwischen unterscheiden, wie Bauhaus-Typografie wirklich aussah und wie die Wahrnehmung in der heutigen Zeit ist.

1 Voelker, Glaab
Read+Play, 27

2 Spiekermann
Bauhaus-Schriften

3 Smeijers
Counterpunch,
172–173

Utopie strebte, in welcher die serielle, standardisierte Produktion die »gleichgearteten Grundbedürfnisse des Individuums« stillen würde.¹ Deshalb musste selbst die Schriftform elementar und universal sein. Keine überflüssigen Expressionen, keine kalligrafische Spur der künstlerischen Hand – nur von der Maschine produzierte Drucktypen.²

Paul Renner
(1878–1956),
Typograf,
Grafikdesigner
und Autor

Paul Renner attestierte »seiner armen Zeit« das Fehlen eines eigenen Stils. Historismus und Eklektizismus, im Zusammenhang mit der Mechanisierung und Arbeitsteilung in der Schriftproduktion, hätten dieses Novum verschuldet. Bis »zu Didot, Unger und Bodoni [hatte] jede Zeit ihren Stil gehabt«.³ Eine neue Schrift, die dem Gefühl seiner Zeit entspräche, müsse »exakt, präzise und unpersönlich sein«: »Sie müßte sich sinnvoll und ohne Umschweife als das darstellen, was sie ist. Ist sie Drucktype, so darf sie keine Schreibschrift nachahmen wollen. Unsere Druckschrift ist der maschinelle Abdruck maschinell hergestellter Metallettern, die mehr Lesezeichen sind als Schrift. Unsere Drucktype ist keine Ausdrucksbewegung, wie es die Handschrift ist; alle von links nach rechts drängende Dynamik, alles Breiter- und Schmälerwerden, das erst durch die geschnittene Rohr- oder Kielfeder in die Schrift hineingekommen ist, hat bei der Drucktype keinen Sinn. Wir müssen endlich einmal die Konsequenzen aus der Erfindung des Lettergusses ziehen. Diesen Forderungen unseres heutigen Formgefühles entspricht am ehesten das Bild der Groteskschriften, also der jüngsten Schrift der organischen, vom Künstler nicht gestörten Schriftentwicklung. Diese Groteskschriften sind die ›Natur‹, zu der wir zurückkehren müssen; sie bedeuten uns dasselbe, was dem modernen Architekten die Ingenieurbauten sind. Gelingt es uns, diesen Stoff zu bewältigen, dieser ›Natur‹ als Künstler Herr zu werden, so werden wir die Schrift unserer Zeit gefunden haben.«⁴ Das von ihm formulierte Konzept zu einer dem Zeitgeist angemessenen Schrift führte Renner daraufhin zu einer geschichtsträchtigen, uns wohlbekannten Schriftentwicklung.

»Was kann vernünftiger sein als Futura?«, fragt sich Erik Spiekermann in seinem Buch *ÜberSchrift*. Die 1927 von Paul Renner publizierte Schrift war eine bahnbrechende Innovation. Sie erlangte Weltruhm mit den

1 Tschichold
Die neue Typografie, 11–14

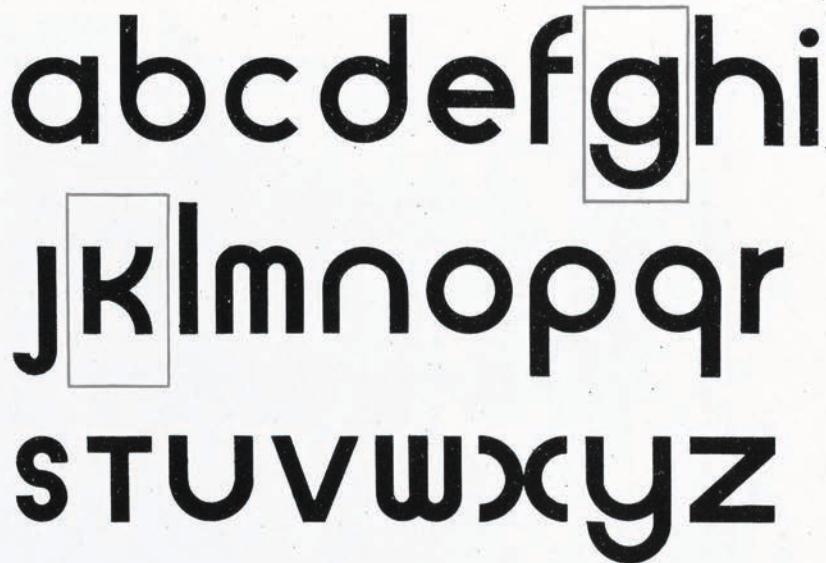
2 Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography,
310–311

3 Bosshard
Max Bill Kontra Jan Tschichold, 37

4 Renner
Die Schrift unserer Zeit, in:
Eisele, Naegele:
Texte zur Typografie, 94



44 Plakat »Nord Express« von A.M. Cassandre, 1927



HERBERT BAYER: Abb. 1. Alphabet

„g“ und „k“ sind noch als
unfertig zu betrachten

Beispiel
in groß
Präzise

STURM b

Abb. 2. Anwendung

- 45 Während seiner Lehrtätigkeit als Leiter der Reklamewerkstatt am Bauhaus Dessau entwickelte Herbert Bayer zwischen 1925 und 1930 ein monokamerales Alphabet, eine Schrift die nicht in Groß- und Kleinbuchstabensets getrennt ist, sondern stattdessen ein gemischtes Buchstabenset verwendet.

vw-Anzeigen der 50er- und 60er-Jahre und gehört bis heute zu den populären Klassikern, besonders in der Werbung.^{1/2} Die seit 1934 als Hausschrift von VW verwendete Futura³ erlangte in den 60er-Jahren in der Werbung neue Popularität. Die Kampagne *Think Small*, welche die Werbeagentur DDB für Volkswagen entwickelte, machte ihr Auto nicht nur »as American as apple pie«, sondern wurde auch von der Branchenzeitschrift Advertising Age als großartigste Werbung aller Zeiten gefeiert und veränderte die Werbeindustrie nachhaltig.⁴

»Der Ingenieur ist der Gestalter unseres Zeitalters« schrieb auch der junge Jan Tschichold, Schüler Paul Renners, 1928.⁵ Tschichold teilte die Ideologie des Bauhauses und suchte wie dessen Typografinnen nach einer »neuen, gesünderen Rechtschreibung« unter dem Leitbild des gesellschaftlichen und technischen Fortschritts.^{6/7/8} In *Noch eine Schrift* fordert er die »restlose beseitigung aller überflüssigen formteile [sic]«. Wobei die Verwendung des Begriffs »überflüssig« ein typisches Beispiel für das Moralisierende und das Effizienzfokussierte in der modernistischen Denkweise darstellt.⁹ Mit seiner extrovertierten Art und seiner radikalen, kompromisslosen Haltung stieg er in der Typografieszene schnell unter die führenden Experten seiner Zeit und unter die bekanntesten Typografen des 20. Jahrhunderts auf.

Auch sein Zeitgenosse Max Bill verband politische Haltung mit gestalterischer Praxis. In *Max Bill Kontra Jan Tschichold* merkt Hans Rudolf Bosshard an, dass »ohne zu übertreiben [...] der vielseitig interessierte und engagierte Bill sozusagen überall anzutreffen war, wo fortschrittliche kulturelle Arbeit sich mit linkem und antifaschistischem Denken verband«. Aber auch der typisch modernistischen Fortschritts- und Effizienzbegeisterung machte Bill alle Ehre, wenn er insistierte, dass »jede gestaltung, im sinne unserer heutigen lebensbedingungen, [...] größtmögliche wirtschaftlichkeit [sic]« erfordere. Die charakteristische Obsession der Modernisten gegenüber dem technisch konstruierten Ingenieursbau wird durch folgende Aussage Bills exemplarisch verdeutlicht: »Die Schönheit aus der Funktion [...] ist wohl dort am besten zu beobachten, wo die Funk-

Max Bill
(1908–1994),
Architekt,
Künstler und
Typograf

¹ Voelker, Glaab
Read+Play, 27

² Spiekermann
ÜberSchrift, 79

³ Designtagebuch
*Die neue
Hausschrift von
Volkswagen*

⁴ Hamilton
*The ad that
changed
advertising.*

⁵ Tschichold
*Die neue
Typografie*, in:
Eisele, Naegele:
*Texte zur
Typografie*, 97

⁶ Tschichold
Noch eine Schrift,
in: Eisele, Naegele:
*Texte zur
Typografie*, 109

⁷ Voelker, Glaab
Read+Play, 27

⁸ Typolexikon
Jan Tschichold

⁹ Tschichold
Noch eine Schrift,
in: Eisele, Naegele:
*Texte zur
Typografie*, 111

tionen am reinsten zu Tage treten, ohne sentimentales Beiwerk, also im Maschinen- und Apparatebau, in der Arbeit des Ingenieurs.«¹

THE CRYSTAL GOBLET

Beatrice Warde
(1900–1969),
Journalistin,
Werbeleiterin des
Setzmaschinen-
herstellers und
Schriftenverlags
Monotype

In ihrem Essay *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible* fasste die junge Beatrice Warde 1930 die Überzeugungen einer Bewegung zusammen, die dem »gräfischen Affentheater« des vorherrschenden dekorativen und selbstgefälligen Gestaltungsstils entgegenstand, der im 19. Jahrhundert von der historistischen Avantgarde entwickelt wurde. *The Crystal Goblet*, der kristallklare Kelch, war ihre Metapher zur Argumentation für eine Rückkehr zu den klassischen Werten einer humanistischen Typografietradition, in der die Schrift als reines Behältnis sich so wenig wie möglich zwischen Leserin und Nachricht zu stellen habe und keine verzerrende oder färbende Wirkung haben dürfe. Gute Typografie sei demnach transparent, klar und unsichtbar. Warde war eine Verfechterin der Wiederbelebung historischer Schriften und schuf mit *The Crystal Goblet* ein häufig referenziertes Manifest, dessen Effekt bis heute nachwirkt.^{2/3}

NATIONALE UND INTERNATIONALE SCHRIFT

Zu einer Zeit in der »in jedem abendländischen Land noch unzählige verschiedene einheimische Schrifttypen mit ›klarer Färbung‹ gebraucht wurden«, hatte die modernistische Avantgarde die politisch motivierte Intention, diese lokal-spezifischen Gestaltungsformen zu verbannen und durch international-universale Formen zu ersetzen.⁴

Allerdings entkamen auch die ersten neuen geometrischen Schriften der nationalen Konnotation nicht: Erbar, Futura und Kabel galten als deutsche Schriften. Um mit diesen Innovationen konkurrieren zu können, beauftragte Stanley Morison als leitender Angestellter von Monotype seinen ehemaligen Schüler Eric Gill mit dem Entwurf der serifelosen Linear-Antiqua *Gill Sans*, welche auf Edward Johnstons *Underground*-Schrift

¹ Bosshard
Max Bill Kontra Jan Tschichold, 24,

25, 51, 52

² Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography, 159

³ UCSB Art
The Crystal Goblet

⁴ Frutiger
Der Mensch und seine Zeichen, 197



46 *Futura* von Paul Renner, 1927. Die *Futura* ist ein gestalterischer Meilenstein des 20. Jahrhunderts und beeinflusste viele folgende Schriftentwürfe. *Futura* wurde als »die Schrift unserer Zeit« beworben und kann als design-historische Brücke zwischen den frühen Groteskschriften des 19. und den modernen Schriften der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesehen werden.



THIS IS A PRINTING OFFICE
CROSSROADS OF CIVILIZATION
REFUGE OF ALL THE ARTS AGAINST THE RAVAGES OF TIME
ARMORY OF FEARLESS TRUTH AGAINST WHISPERING RUMOR
INCESSANT TRUMPET OF TRADE
FROM THIS PLACE WORDS MAY FLY ABROAD
NOT TO PERISH ON WAVES OF SOUND
NOT TO VARY WITH THE WRITER'S HAND
BUT FIXED IN TIME
HAVING BEEN VERIFIED BY PROOF
FRIEND, YOU STAND ON SACRED GROUND
THIS IS A PRINTING OFFICE
BEATRICE L. WARDE

PRESENTED BY THE GRADUATES OF THE APPRENTICE CLASS OF 1940

47 Beatrice Warde verfasste ihren berühmten Text »This is a Printing Office« um die Schrift Perpetua von Eric Gill, 1929, zu demonstrieren: »This is a printing office. Crossroads of civilization. Refuge of all the arts against the ravages of time. Armoury of fearless truth against whispering rumour. Incessant trumpet of trade. From this place words may fly abroad, not to perish on waves of sound, not to vary with the writer's hand but fixed in time having been verified in proof. Friend, you stand on sacred ground. This is a printing office.« Seitdem ist ihr Text an den Wänden vieler Druckereien zu finden und hängt auch in Bronze gegossen am Eingang des US Government Printing Office in Washington D.C.

basierte und im Zeitraum zwischen 1928 und 1930 entstand.¹ Als Werbeleiterin von Monotype trug Beatrice Warde mit großem Marketingaufwand dazu bei, dass *Gill Sans* sich als der englische Nationalstil der Jahrhundertmitte etablierte.²

Auf Grund der sinkenden Bedeutung nationaler Grenzen für die Verbreitung medialer Inhalte durch den technischen Fortschritt, konnte Adrian Frutiger in den 70er-Jahren aber dann doch die von den Modernisten angestrebte Form-Vereinheitlichung feststellen, »die Kristallisierung der lateinischen Schriftform zu einer internationalen Texatype«.³ Mittlerweile sind auffällige nationale gestalterische Besonderheiten hingegen Zeuge eines über lange Zeit gepflegten und geförderten kulturellen Erbes. Jean Ulysses Voelker beschreibt, dass man nach wie vor »jedem Land seine gestalterische Sozialisation [und seine typische Gestaltung] ansehen« könne. Dabei stellten heute die Schweiz und die Niederlande besonders gute Beispiele für Länder dar, die erfolgreich »ihre Gestaltungsziele zu [einem] Exportschlager« gemacht hätten.⁴

¹ Ditchling
Museum
Underground

² Archer
*Eric Gill Got
It Wrong*

³ Frutiger
*Der Mensch und
seine Zeichen*, 197

⁴ Voelker, Glaab
Read+Play, 53

MONOTYPE
ABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXYZ& .,:;-“!?”
£ 1 1233456
77890○

5 18.2.30

48 Gill Sans von Eric Gill, 1928. Die Gill Sans wurde als Schrift der L.N.E.R., einer der nationalen Eisenbahngesellschaften, in England allgegenwärtig und gilt heute als typisch britische Schrift.

Der Kampfbund für deutsche Kultur, Ortsgruppe
Frankfurt-M u. der Deutsche Buchdrucker-Verein
Frankfurt-M laden zum Besuch der Ausstellung:

Die Schöne Deutsche + + Schrift

II CICERO

im Kunstgewerbemuseum, Neue Mainzerstr. 49,
ergebenst ein. Von Montag, den 6. Oktober bis
Freitag, den 19. Oktober, von 11-1 Uhr geöffnet.

49 Tannenberg von Erich Meyer, 1935. Die Tannenberg ist eine gebrochene Schrift (gebrochene Grotesk). Sie wurde zwischen 1933 und 1935 von Erich Meyer für die D. Stempel AG in Frankfurt am Main entwickelt.

HERRSCHAFT DES NATIONALSOZIALISMUS IN DEUTSCHLAND 1930ER-1945

Die Herrschaft des Nationalsozialismus in Deutschland beendete das hiesige Schaffen der frühen Modernisten. Das Bauhaus wurde geschlossen und die Neue Typografie als undeutsch verbannt.¹ Viele der wichtigsten deutschen Gestalterinnen und Typografinnen wurden vom Regime diffamiert, als »Kulturbolschewisten« verfolgt und flüchteten ins Ausland, vorrangig in die Schweiz und in die Vereinigten Staaten. »Weil [das dritte Reich] auf Täuschung ausging, wollte es von den ehrlichen Modernisten nichts hören [...], schrieb Jan Tschichold dazu ein paar Jahre später.²

Der Umgang der Nazis mit Schrift ist ein Beispiel für die Möglichkeit symbolischer Neubesetzung mit Werten und Ideologien. Verschiedene Schriftstile spielten im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus in Deutschland im Zeitraum von 1933 bis 1945 eine besondere Rolle: Die Grotesk, die Antiqua, die Fraktur und die gebrochene Grotesk. Die letzteren beiden sind in diesem Zusammenhang seit damals landläufig als Nazi-Schriften gebrandmarkt.

Während im 16. Jahrhundert die gebrochene Schrift in Deutschland für Protestantismus und Nationalismus stand, wurde sie in den 1920ern als überholt attackiert und durch die Serifenlosen der »Neuen Typografie« ersetzt. Die NSDAP griff sie zur Werbung um die Gunst des Volkes wieder auf.³ Mit dem konservativen Blick auf »Deutschstämmiges« wurde die »deutsche« Fraktur zur Staatsschrift deklariert. Die »Schriftregelung« fand als Pendant zur »Sprachregelung« statt.⁴

Die kommerzielle Werbung orientierte sich am nationalistischen Trend und bediente sich der, auch »Schaftstiel-Fraktur« genannten, gebrochenen Grotesk – die Schrift die heute am stärksten mit den Nationalsozialisten assoziiert wird. Den Ansprüchen der Werbung wäre besonders ihre Kombination von Heimat-Sentiment mit einer vergleichsweise modern-reduzierten Formensprache entgegengekommen, schreibt Max Bollwage über die Schaftstiel-Fraktur.⁵

¹ Heller, Cassandre
*The Meanings
of Type*

² Bosshard
*Max Bill Kontra
Jan Tschichold*, 92

³ Heller, Cassandre
*The Meanings
of Type*

⁴ Gerstner
*Kompendium für
Alphabeten*, in:
*Eisele, Naegele:
Texte zur
Typografie*, 156

⁵ Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*, 104

An der Macht bediente sich die Nazi-Regierung dann auch der Antiqua, die ihr wie ihre »pseudo-klassizistische Architektur [...] zur imperialen Repräsentation geeigneter schien, vornehmlich [der] auf Mittelachse gesetzten Antiqua-Großbuchstaben.«¹ Mit dem »Führererlaß« wandten sich die Nazis 1941 dann wieder vollkommen ab von der »Volksschrift«, zugunsten der weltlicheren Grotesk, die Adolf Hitler angeblich immer eigentlich bevorzugt habe. Diese hatte den Vorteil, dass sie auch von der Bevölkerung der besetzten ausländischen Gebiete gelesen werden konnte. Die Fraktur fiel in Ungnade und wurde zur »Judenletter« erklärt und offiziell verboten.^{2/3} Dieser Erlaß blieb aber in den fortgeschrittenen Wirren des Krieges weitestgehend folgenlos.

Obwohl die Nazis Vertreterinnen der Neuen Typografie verfolgten, eigneten sie sich ihre Stilelemente und die werbewirksame Serifenlose in ihrer visuellen Kommunikation an. Die Mühelosigkeit, mit der die Faschisten die moderne Gestaltung für Propagandazwecke missbrauchten, schockierte Jan Tschichold, ehemals glühender Verfechter der *Neuen Typografie*, nachhaltig. Er stellte seine bisherigen Ideale in Frage, vermutete ideologische Parallelen zwischen der Neuen Typografie und dem Nationalsozialismus und verglich seine eigene »Führerrolle« innerhalb der Bewegung um die Neue Typografie mit der des Nationalsozialismus, welche »geistige Bevormundung einer Gefolgschaft [bedeutete], wie sie [der] Diktaturstaate kennzeichnet«.⁴ Von nun an wandte er sich der traditionellen Typografie zu. Die französischen Typografie des 16. Jahrhunderts war das neue Vorbild für Tschichold.⁵

Dass die Neue Typografie »fast nur in Deutschland geübt wurde und in den anderen Ländern kaum Eingang fand« hielt Tschichold im Nachhinein, mit räumlicher Distanz aus der Schweiz, für keinen Zufall. Die vermeintliche deutsche Mentalität mit ihrer unduldsamen Haltung, dem Hang zum militärischen Ordnungswillen und ihrem Anspruch auf Alleinherrschaft sei auch eben die »fürchterlichen Komponente deutschen Wesens, die Hitlers Herrschaft und den Zweiten Weltkrieg ausgelöst hat«.⁶ »Von außen schien es, als ersetzte Tschichold mit seiner Kehrtwende [...] das eine Glaubenssystem mit dem andern, doch für Tschichold war dieser Moment

¹ Bollwage
Buchstaben-geschichte(n), 104

² Heller, Cassandre
*The Meanings
of Type*

³ Voelker, Glaab
Read+Play, 29

⁴ Bosshard
*Max Bill Kontra
Jan Tschichold*, 92

⁵ Jovica Veljović im
Gespräch

⁶ Bosshard
*Max Bill Kontra
Jan Tschichold*, 91



50 Reichsparteitag, 1935. Übersicht über den großen Appell der SA, SS und des NSKK.



51 »Triumph des Willens« ist ein NS-Propagandafilm über den Reichsparteitag der NSDAP 1934 in Nürnberg und gilt als eines der einflussreichsten Werke der Regisseurin Leni Riefenstahl. Die Uraufführung fand am 28. März 1935 im Ufa-Palast am Zoo in Berlin statt. Er ist der zweite Teil von Riefenstahls Parteitags-Trilogie und reiht sich an den Vorgänger »Der Sieg des Glaubens« an. Nachfolger und damit dritter Teil ist »Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht«.

traumatisch.« schreibt Paul Rand Jahre später über Tschicholds Umdenken.¹ Dass die Neue Typografie, also er selbst, die symmetrische Gestaltung »unbedacht und irrtümlich den Ausdrucksformen des politischen Absolutismus zugeordnet« hatte, sah er nun als Fehler. Tschichold gestand ihr zwar noch zu, dass der Wert der »Bemühungen um eine typografische Umwälzung« darin bestanden hätte, »dass sie das Satzbild von abgestorbenen Elementen reinigte, die Fotografie bejahte, die Satzregeln erneuerte und zahlreichen anderen fruchtbaren Anregung gab«, aber ihre dogmatische Radikali-tät lehnte er ab.² »Wir sahen in den Industrieprodukten ästhetische Vorbilder, hielten irrtümlich, wie sich später zeigen sollte, die Grotesk für die einfachste Schrift und erklärten sie für die moderne Schrift.«

Im Zweifel an der »naiven Überschätzung des sogenannten technischen Fortschritts«, der seine eigene Arbeit zwischen 1924 und etwa 1935 prägte, zeichnete sich damals bereits ein essentialles Charakteristikum der Postmoderne ab. »Wer so arbeitet, sieht in der maschinellen Erzeugung der Verbrauchsgüter, die gewiss ein Merkmal der Gegenwart ist, etwas ausnehmend Erfreuliches. Wir kommen zwar nicht darum herum, solche Dinge herzustellen und zu benutzen. Doch geht es nicht an, sie nur darum mit einer Gloriole zu umgeben, weil sie am laufenden Band und unter Ausnutzung der letzten rationalisierten Methoden entstehen.«³

Sein Blick auf die bis dahin glorifizierte industrielle Fertigung und ihre vermeintliche Fortschrittlichkeit verkehrte sich ins Gegenteil: Die maschinelle Produktion sei nicht gut oder wertvoll, nur weil sie »modern« sei, viel eher sei sie »böse«. Für diese Entwicklung stand nicht mehr das Bild der technisch-raffinierten, funktionalistischen Stahlkonstruktion, sondern das der Atombombe und sogenannter »Vergeltungswaffen«, schwere neue Kriegswaffen von denen sich das NS-Regime den »Endsieg« erhofft hatte und die auch gegen Zivilbevölkerung eingesetzt wurden.⁴ Tschichold betonte aber, dass es sich bei seiner Rückkehr zu traditionellen Formen nicht um »typografischen Heimatstil« handele, welcher eine Umkehrung des Fortschrittsglaubens gleichkäme, »nämlich einer sentimental Flucht ins unwiederbringlich Vergangene«:⁵

¹ Bosshard
Max Bill Kontra Jan Tschichold, 41

² ebd. 91

³ ebd. 90–91, 93

⁴ ebd. 94–95

⁵ ebd. 100

Kantonales Gewerbemuseum Bern

Ausstellung

veranstaltet vom

Schweizerischen Werkbund SWB

vom 10. bis 31. Mai 1951

Form & Farbe

Öffnungszeiten:

Montag (vormittags geschlossen) 14-17 Uhr Dimstag bis Samstag 10-12 und 14-17 Uhr Donnerstag-Abend nach von 20-22 Uhr Sonntag 10-12 Uhr

Schweiz Normann

52 Plakat »Form & Farbe« des Schweizer Gestalters Armin Hofmann für das Gewerbemuseum Winterthur, 1951

FORTGESCHRITTENER MODERNISMUS

ZWEITE HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS

TYPOGRAFIESTREIT DER MODERNE

Zeugnis dieses Umbruchs in der Typografiegeschichte sind die Dokumente, die in ihrer Gesamtheit den sogenannten »Typografiestreit der Moderne« ausmachen. Dabei handelt es sich um verschiedene Essays von Jan Tschichold und Max Bill, in der »jeder der beiden Kontrahenten [...] dem anderen Affinität zur Nazi-Ästhetik um die Ohren [schlug]«. »In diesem Widerstreit der Meinungen ging es, vereinfacht gesagt, um alte und neue, traditionelle und moderne, gemeinhin verstanden als symmetrische und asymmetrische Typografie oder als Typografie mit, beziehungsweise ohne schmückende Beigabe.« Max Bill, persönlich enttäuscht über den Sinneswandel des einstigen Vorreiters der »Neuen Typografie« wertete die Rückkehr zur traditionellen Typografie als Angriff auf die Moderne. Bill, als nach wie vor überzeugter Modernist und Vertreter einer weiterentwickelten Neuen Typografie, verglich Tschichold mit einem Maler, der »nach interessantem beginn, der sich logisch aus dem zeitgenössischem Weltbild ergab, sich später in reaktionären Formen auszudrücken begann [...]\«. Jan Tschichold wirft Bill hingegen eine »dogmatische Halsstarrigkeit« vor. Dass seine Konversion als Verrat eingestuft wird, bestärkt seine Ansicht, dass der »Kampf« der Modernisten Züge einer sektenartigen Glaubenssache habe, schreibt Hans Rudolf Bosshard in »Max Bill Kontra Jan Tschichold«.¹

SWISS DESIGN 1950ER-1960ER

Dadurch dass ein Großteil der deutschen Avantgarde in der Schweiz Zuflucht gefunden hat, mischten sich ihre Initiativen mit vor Ort bestehenden progressiven Bewegungen. Diese Situation bot nach dem Krieg die

¹ Bosshard

*Max Bill Kontra
Jan Tschichold, 12,
35, 36, 79, 98, U4*

Grundlage für die Entwicklung der »Schweizer Typografie« und des daraus hervorgegangenen »International Typographic Style«.¹

Die frühesten Vertreterinnen der Schweizer Typografie sahen es als ihre Aufgabe in der Gestaltung, durch die Entfernung aller überflüssigen und subjektiven Elemente, die zu kommunizierende Information freizulegen. So sollte die rationale Betrachterin dazu befähigt werden, unbeeinflusst und unvoreingenommen Entscheidungen treffen zu können.² Dieser »Schweizer Stil« der 50er und 60er war geprägt von politisch progressiven Idealen und fand auch im restlichen Europa begeisterte Anhänger. Während die Schweizer Vertreterinnen vorrangig die alte Haas-Grotesk verwendeten, wählten die deutschen Vertreterinnen des Schweizer Stils die ähnliche Akzidenz-Grotesk, die in vielen hiesigen Druckereien bereits vorhanden war.³ Die Schriftwahl dieser Bewegung diente als Wiedererkennungszeichen unter Gleichgesinnten und repräsentierte Modernität und Technik. In *Homage to a Typeface* beschreibt Lars Müller das Ziel des Schweizer Stils: Durch objektive Gestaltung, ehrliche und funktionale Kommunikation dazu beizutragen, dass Personen bessere Entscheidungen trafen.⁴ So wie die damals neuen Werke der *Konkreten Kunst* verherrlichte auch das Schweizer Grafikdesign Raster, Programme und mathematische Systeme.⁵ Ihre Vertreterinnen plädierten für Anonymität, Schlichtheit, Ordnung und Klarheit im Design und lehnten subjektive und emotional-künstlerische Herangehensweisen zugunsten der Förderung reiner Information ab.⁶

¹ Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography, 76

² ebd. 125

³ Bollwage
Buchstaben-geschichte(n), 195

⁴ Müller
Homage to a Typeface

⁵ Huygen
The Debate in Context, in:
Crouwel – van Toorn: *The Debate*, 52

⁶ ebd. 52

⁷ Righthand
Postmodernisms New Typography

⁸ Colizzi
The final act at Nebiolo

Die seriflose Schrift verkörperte das »form follows function«-Prinzip, das den Modernismus charakterisierte. In ihrer glatten, scharfkantigen und auf das Wesentliche reduzierten Form überließ sie der Information das Reden.⁷ Die hartnäckige Suche nach einem universellen Alphabet, einer Art heiligem Gral der Schrift, scheint aus heutiger Sicht wie eine Reflexion des idealistischen Eifers und der rationalistischen Obsession der Jahrhundertmitte.⁸

Um 1957 kamen Schriften auf den Markt, welche die Akzidenz Grotesk von ihrem Thron stießen: die Neue Haas Grotesk (später bekannt als Helvetica) und die Univers. Ihre Anmutungen waren noch unvoreingenom-



53 *Helvetica* von Max Miedinger, 1956



- 54 Die *Helvetica* erinnert, um wieder nach einer architektonischen Entsprechung zu suchen, an das Modell der Gartenstädte oder an US-amerikanische Suburbs. Beide sind Symbol des inherenten modernistischen Widerspruchs, in dem Traum – egalitäre sozialreformerische Vision – und Albtraum – faschistische Gleichschaltung – nah beieinander liegen.

»WHEN IT COMES TO
TYPEFACES I DO
NOT NEED VARIETY.
AS A CHILD ALL CARS
WERE VOLKSWAGENS
AND EVERYBODY
SMOKED GAULOISE.
I DIDN'T OBJECT
TO THAT EITHER.«

Lars Müller

mener und anonymer, als die ihrer Vorgängerin.¹ Zudem gaben sie einer jüngeren Generation die Möglichkeit sich bei gleicher gestalterischer Haltung dezent von der älteren Generation abzusetzen. Lars Müller schreibt, dass er von seinen Mentoren Richard Paul Lohse und Josef Müller-Brockmann die Regeln und Prinzipien der funktionalen Gestaltung lernte, die sich mit Reduktion und Restriktion dem Inhalt widmete. Seine Präferenz zur Helvetica sei keine freie Wahl gewesen, sondern eine logische Konsequenz. Da Müller-Brockmann und Lohse strikt *Akzidenz Grotesk* verwendet hätten, sei Helvetica die einzige Möglichkeit gewesen sich von ihnen abzusetzen.²

* *Zur Helvetica im International Style:*

1960 wurde die Schrift *Neue Haas Grotesk* von der vertreibenden Haas'schen Schriftgiesserei umbenannt in *Helvetica* (Latein für »Schweizerisch«), eine clevere Werbemasche, die dazu führte, dass sie zum Synonym für das Schweizer Design wurde. Als Inbegriff unaufdringlicher Präzision fand sie Anklang im Corporate Design von Unter-

nehmen, die eine prägnante und seriöse Identität kommunizieren wollten. [→ Müller: *Homage to a Typeface*] Die schnelle Integration nicht-lateinischer Schriftsysteme in die Helvetica-Familie und die große Anzahl an sprachspezifischen Umlauten und Akzenten machte die Helvetica zur ultimativen Corporate-Schrift der 60er und 70er. [→ Müller: *Homage to a Typeface*]

Wie im Bauhaus wurde in der Schweizer Typografie eine sozialistisch geprägte Vision von Neutralität und Einheit verfolgt. Die Bekanntheit und polarisierende Symbolkraft der Helvetica wuchs über die Jahre dermaßen an, dass Jonathan Barnbrook sie 2013 im Pressetext zu seiner neuen Schrift *Doctrine* als die bekannteste Vertreterin des Neo-Grotesk Models, der »ideologistischsten aller Schriftformen« bezeichnete.³

Auch Lars Müller bringt die Helvetica mit Ideologie in Verbindung und schreibt, dass – wenn man sie ideologisch betrachten wolle – sie dem Sozialismus zuzuordnen wäre, da sie jedem zugänglich sei.⁴ Die Schrift Helvetica scheint wahrlich zu polarisieren: Den Einen repräsentiert sie sozialistisch-demokratische Werte, Sachlichkeit und Gleichberechtigung. Den Anderen gilt sie – vor allem auf Grund der Assoziation mit dem *International Style* – als böses Symbol eines globalisierten Neoliberalismus mit einer ungreifbaren seelenlosen Ambivalenz. Es sind zwei entgegengesetzte Blickwinkel auf ihre gestalterische Universalität und Uniformität, die entweder als Utopie oder Dystopie verstanden werden.

1 Müller
Homage to a Typeface

2 ebd.

3 Thieleke,
Barnbrook
*Doctrine/A New
Typeface From
VirusFont*

4 Müller
Homage to a Typeface

KN Zu Lars Müller und der sozialistischen Helvetica:
Coca Cola ist auch jedem zugänglich.

ST Das negative Image der Helvetica ist auch ihrer massiven Verwendung in der kapitalistischen Konsumkultur geschuldet. Es war und ist die Corporate-Design-Schrift.

»When it comes to typefaces I don't need variety.«, so Lars Müller über seine Lieblingsschrift *Helvetica*, »I remember as a child thinking that all cars were Volkswagens, that everybody smoked Gauloise, and that Sunday and chicken with french fries were inseparable. There was one television channel and vacations were always in the same place. I didn't object to that either.«¹

Aldo Novarese
(1920–1995),
Typograph,
Schriftgestalter

In Italien wurde 1966, unter der Leitung von Aldo Novarese, im Schrifthaus Societa Nebiolo dem Zeitgeist entsprechend eine eigene »universelle« Schriftart entworfen. Und wie ihr Name implizierte, zielte die *Forma* darauf auf ab »die idealen Buchstabenformen ihrer Zeit« zu repräsentieren, »so neutral und zurückhaltend wie möglich«, sowohl für fortlaufenden Text als auch für Titel geeignet und »attraktiv für Grafikdesigner, Artdirektoren und Drucker gleichermaßen«.² Franco Grignani, damals eine prominente Figur der Mailänder Grafikdesignszene und Mitwirkender an der umfangreichen Produktion der *Forma*, formulierte die Geisteshaltung, die der Schrift zugrunde lag: »We are typographers who use few typefaces, only those which represent the spirit, the architecture of modern graphics.«³

INTERNATIONAL TYPOGRAPHIC STYLE 1960ER–HEUTE

Der Schweizer Stil verfestigte sich zunehmend als Ideal, welches weltweit in Form des *International Style* seinen Siegeszug antrat.⁴ 1960 wurde die Neue Haas Grotesk umbenannt in Helvetica, eine clevere Marketingstrategie, die dazu führte, dass die Schrift zum allgemeinen Symbol für *Swiss Design* wurde. Als Verkörperung einer unaufdringlichen Präzision, kamen ihre Attribute gut bei Unternehmen an, die eine prägnante und seriöse Identität vermitteln wollten.⁵ Hinzu kam die große Spanne an sprachspezifischen Zeichen und die schnelle Adaption von Non-Latin Zeichen in die Helvetica-Schriftfamilie. Dies machte sie weltweit zur perfekten Schrift für Unternehmen. Ein weiterer Aspekt

¹ Müller
*Homage to
a Typeface*

² Colizzi
*The final act
at Nebiolo*

³ ebd.

⁴ Voelker, Glaab
Read+Play, 45, 47

⁵ Müller
*Homage to
a Typeface*

- * Die italienische Schriftgießerei *Societa Nebiolo* entschied sich auf Grund einer Marktanalyse dazu eine eigene »objektive« Sans-Serif-Schrift als Konkurrenz zur Helvetica und Univers zu entwickeln. Diese hatte ergeben, dass es eine ungedeckte Nachfrage gab nach einer Schrift »ohne jede

Spur der Kalligrafie und mit dem Potenzial ein Arbeitspferd des zeitgenössischen Grafikdesign zu werden. [→ Colizzi: *The final act at Nebiolo*] Daraus hervor ging die *Forma*. »A consensus was reached to comply with the current trends and market expectations.« [→ Colizzi: *The final act at Nebiolo*]

Franco Grignani
Giancarlo Iliprandi
Bruno Munari
Ilio Negri
Till Neuburg
Luigi Oriani
Pino Tovaglia

hanno collaborato con

Aldo Novarese

alla creazione di un carattere che
rappresenta la risposta più avanzata
ai problemi della grafica moderna

FORMA:

un carattere nuovo
che compendia le caratteristiche positive
dei lineari del passato

FORMA

un lineare nato per offrire
ad un'arte grafica e pubblicitaria
già proiettata nel domani la "forma" ideale
per un messaggio visivo integrato
nelle strutture del suo tempo



Forma tonda neretta
Forma corsiva neretta
Forma tonda nera

SOCIETÀ NEBIOLÒ  TORINO

յ Ե Յ Շ Շ Ր Վ Վ Վ
ի Ւ Լ Ո Ո Ո Ո Ո Ո
Ֆ Մ Ը Ը Ը Խ Խ Խ
b c d e f զ հ լ ր ւ ղ
թ թ թ թ թ թ թ թ թ
Կ Յ Հ Յ Բ Ի Ի Ի Ի
+ Յ Ֆ Ե Ե Ե Ե Ե

56 Wim Crouwels *New Alphabet*, 1967

des internationalen Erfolgs der rationalen Schweizer Gestaltung war ihre scheinbare Objektivität, die sie attraktiv und gut kopierbar machte. So prägte der »International Swiss Style« die visuelle Kommunikation bis in die 70er-Jahre, indem er sich gesellschaftlichen Veränderungen anpasste, wozu technische Neuerungen, wie die Einführung des Fotosatzes, beitrugen.¹ Helvetica verkörperte die moderne Mission der Demokratisierung der visuellen Kommunikation. Nach ihrer Einführung, erst in Europa, dann in den USA, wurde sie zur lesbaren, vielseitigen und zurückhaltenden Schrift der Wahl für Unternehmen weltweit. Doch laut Steven Heller und A. M. Cassandre in ihrem Essay »The Meanings of Type« erwies sich die Neutralität der Helvetica als zweischneidiges Schwert und so wurde der demokratische und gefällige Charakter dieser Schrift oft missbraucht um unaufrichtige Unternehmenskommunikation zu beschönigen und Werbeversprechen einen rationalen Anstrich zu verleihen.²

Dadurch, dass sich der fortgeschrittene Modernismus mit der Helvetica der schriftgestalterischen Perfektion schon so nahe glaubte, lehnten seine Vertreterinnen neue Schriftentwürfe weitestgehend als überflüssig ab.

»Es gibt so viele Lettervarianten, wie es verschiedene Werkzeuge gibt.« zitierte Paul Rand den Schriftgestalter Eric Gill. Damit betonte Rand zwar die grundsätzlich unendlichen Formmöglichkeiten, trotzdem stand er aber der Ergänzung neuer Schriften zu einem bereits überbordenden Angebot kritisch gegenüber, solange sie nicht »wirklich neu« seien. Nach seiner Einschätzung trafe dies aber nur auf einen von hundert neuen Schriftentwürfen zu. Gleichzeitig sah er aber auch bei einigen Schriften grundlegenden Verbesserungsbedarf und kritisiert exemplarisch an der Berthold Bodoni die »niedrige x-Höhe, ausladende Ober- und Unterlängen, den übertriebenen Strichstärkenkontrast und uninteressante, mechanische Serifen«.³

Otl Aicher war ein weiterer Vertreter eines fortgeschrittenen, humanistischen Modernismus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und einer der bis heute prägendsten deutschen Gestalter. In seiner Haltung spiegelt sich eine widersprüchlich wirkende Mischung aus sozialem Engagement, antifaschistischer Gesellschaftskritik

Paul Rand
(1914–1996),
Grafikdesigner

Otto »Otl« Aicher
(1922–1991),
Gestalter,
Mitbegründer der
Hochschule für
Gestaltung Ulm
(1953)

¹ Voelker, Glaab
Read+Play, 47

² Heller, Cassandre
*The Meanings
of Type*

³ Mario Rampone
*Type Talks
Interview,
Fall 1989*

ST Aber Aicher steht mit der Rotis auf der Seite der »humanistischen« Modernisten. Trotzdem ist er so apodiktisch. Muss man das nicht näher beleuchten?

und apodiktischer Gestaltungsdogmen. Aicher hielt Schriften für hochpolitisch und für eine »Fundgrube der Kulturerkenntnis«. Er sah die gestalterischen Entscheidungen der Typografin als direkten Ausdruck moralischer und gesellschaftlicher Haltung: »der typograph ist ein homo politicus. schon die frage, ob flattersatz oder blocksatz, wird ihm, im kleinkosmos, eine essentielle aussage sein, ob er ein anhänger von ordnungsprinzipien oder freiheitsprinzipien ist. nur wer für law and order eintritt, bevorzugt die mittelachse. und wer die mittelachse wählt, ist, ob bewusst oder unbewusst, ein mann der ›ordnung‹, der symmetrischen gleichschaltung.«¹

HFG ULM
1953–1968

1953 gründeten Otl Aicher, Inge Aicher-Scholl, Schwester von Hans und Sophie Scholl, und Max Bill zusammen die *Hochschule für Gestaltung Ulm* (HfG), die sich als indirekte Nachfolgerin des Bauhauses verstand. Obwohl Aicher der Schrift eine hohe kulturelle Bedeutung zuschrieb, erhielt die Schriftgestaltung durch die von ihm mitbegründete Schule keine Impulse. Dort begnügte man sich mit Akzidenz-Grotesk, Helvetica oder Univers. Eine mögliche Erklärung hierfür könnte sein, dass die Ulmer Schule sich nicht mehr wie das Bauhaus als künstlerisch-handwerklich verstand, sondern Design stattdessen über wissenschaftliche Theorien definierte. Diese Einstellung versperrte den Zugang zum Unterricht im Schriftschreiben und Schriftzeichnen. Hinzu kam die Überzeugung, dass das Angebot an Satzschriften jetzt ausreichend groß sei.² Eine weitere Theorie darüber, warum die Schriftgestaltungslehre in Westdeutschland größtenteils zum Erliegen kam, wohingegen sie in Leipzig fortbestand, wurde auf dem 72. Berliner Typostammtisch geäußert und lautete, dass es die Missbilligung der nach wie vor nationalistisch konnotierten gebrochenen Letter war, die einer kalligrafischen Kultur und Lehre in Westdeutschland entgegenstand – und damit auch eine darauf aufbauende schriftgestalterische Ausbildung.

¹ Aicher
Typografie, in:
Eisele, Naegele:
Texte zur
Typografie,
178–179

² Bollwage
Buchstaben-
geschichte(n), 203

beweint
das
bauhaus
und
bewahrt
hfg

auferstehung
des
bauhauses
himmelfahrt
der hfg

worte
für's bauhaus
sind gut
taten
für die
hfg
sind besser

57 1. Mai 1968. Studenten und Dozenten der HfG demonstrieren vor dem Stuttgarter Landtag für den Erhalt der HfG.



58 Proteste auf dem Women's Right March im August 1970 zusammen. Die 60er und 70er sahen weltweit politische Bewegungen, wie die antirassistische Civil Rights Movement, die feministische Bewegung, die Lesben- und Schwulenbewegung und Antikriegsbewegungen.

Massimo Vignelli
(1931–2014),
Grafik- und
Industriedesigner,
Architekt

Massimo Vignelli war überzeugter modernistischer Designprinzipien und Gegner eines neuen Gestaltungsstils, welcher mit dem Heimcomputer aufkam und schnell an Popularität gewann. In der zeitgenössischen Debatte war er ein polemischer Bewahrer klassisch-modernistischer Werte, der Schriftsatz auf dem Mac als die schlimmste Form visueller Verschmutzung beschrieb, welche die Menschheit je erlebt habe. Dem entgegen stand er mit einer Gestaltung, die sich »pur und nobel anfühlte«.¹ Ein berühmtes Zitat von Vignelli führt seine Ansichten aus: »In the new computer age, the proliferation of typefaces and type manipulations represents a new level of visual pollution threatening our culture. Out of thousands of typefaces, all we need are a few basic ones, and trash the rest.«²

Michael Bierut, der die ersten zehn Jahre seiner Karriere Angestellter Vignellis war, rekapituliert diese Zeit: »Between 1980 and 1990, most of my projects were set in five fonts: Helvetica (naturally), Futura, Garamond #3, Century Expanded, and, of course, Bodoni.« Für Vignelli sei dies eine ideologische Wahl gewesen, sogar ein »ethischer Imperativ«. Zudem war es sehr zeitsparend: »Why spend hours choosing among Bembo, Sabon, and Garamond#3 every time you needed a Venetian Roman? For most people [...] these were distinctions without differences. Why not just commit to Garamond #3 and never think about it again?« Interessanterweise bringt Bierut diese Haltung gegenüber Schrift, die er mit »Monogamie« und »Nüchternheit« assoziiert, mit seiner Erziehung in Verbindung: »My Catholic school education must have well prepared me for this kind of moral clarity. I accepted it gratefully.« Im Kontrast dazu beschreibt Bierut seine gestalterische Phase, die auf die Zeit seiner Tätigkeit für Vignelli folgte und die geprägt gewesen sei durch die Verwendung besonders vieler Schriften, als »slutty« und »promiscuous«.³ Damit liefern Vignelli und Bierut ein anschauliches Beispiel für die Verbundenheit von formalen und moralischen Konzepten.

¹ Type Directors Club
Massimo Vignelli, Our Typographic Conscience

² Vignelli
Exhibition Opening Invitation

³ Bierut
15 Ways of Looking at a Typeface

EXPERIMENTELLER MODERNISMUS UND DER ÜBERGANG ZUM POSTMODERNISMUS 1960ER–1990ER

In der Mitte der 60er-Jahre wandelte sich die kulturelle und soziale Atmosphäre. »Pop und Drogen, Graffiti und Flower Power eroberten die Bühne im Sturm, während die protestierende Jugend in Europa und den Vereinigten Staaten Straßen und Plätze besetzte. In den revolutionären Postern und Pamphleten, wie sie im Mai 1968 in Paris auftauchten, bildete sich ein neuer fantasiereicher Stil ab. Im siebten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts kündigte sich – nach 500 Jahren – das Ende des Bleisatzes und damit eine neue typografische Ära an.«¹

Zwischen den konservativ-dogmatischen Modernisten und den Anti-Modernisten formte sich in den 1960er-Jahren auch eine typografische Bewegung, die ein weiterentwickeltes Modernismusverständnis vertrat. Ihre Vertreterinnen fühlten sich von der etablierten modernistischen Ideologie mehr unterdrückt als befreit und ließen der persönlichen Ausdrucksweise der Designerin mehr Raum in der Gestaltung. Zwar handelte es sich hierbei nicht um eine Revolution – sie verstanden sich immer noch als professionelle Vertreter des Modernismus – aber es war eine deutliche Reaktion gegen die harten Regeln der Vorgänger.

Der niederländische Designer Wim Crouwel stand 1969 an vorderster Front dieser Bewegung mit seinem Plakat »Visuele Communicatie Nederland« für das Stedelijk Museum Amsterdam. Der Vorliebe zur Gestaltung mit Rastern verdankt Crouwel seinen Spitznamen »Gridnik«. Die expressivere Anwendung von technisch

Willem Crouwel
(1928),
Grafikdesigner

* **Zum Fotosatz:** Im Zeitraum von 1950 bis 1980 war der Fotosatz die vorherrschende Satztechnik. Die fortgeschrittene Technologie war deutlich günstiger als Bleisatzmethoden und verursachte schnelle Änderungen in der Industrie. »Dieser Aufbruch zu Vielfalt an Schriftvariationen ist nicht zuletzt das Resultat der so rasch aufkommenden Fotosatztechnik, die es erlaubt, ja, die fast danach verlangt, die Schriftenpalette immer stärker zu erweitern, da die Herstellungskosten eines Schriftträgers in keinem Vergleich zu den Kosten stehen, die für die Herstellung eines neuen Bleimatrizensatzes einmal erforderlich waren.«, schrieb

Adrian Frutiger 1978 in »Der Mensch und seine Zeichen«.
[→Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*, 180] Die neuen Freiheiten des Fotosatzes verführten die Gestalterinnen zu übertrieben engem Satz.

»Kissing Setting« (berührende Buchstaben), »Sexy Setting« (überschneidende Buchstaben) und die extreme Verringerung des Zeilenabstands, bei der sich Ober- und Unterlängen ineinander verschränkten, galten als schick. [→Böllwage: *Buchstaben-geschichte(n)*, 207]

Die neue Technik inspirierte in den 1960ern und 70ern den Entwurf vieler neuer Displayschriften. [→gt-super.com]

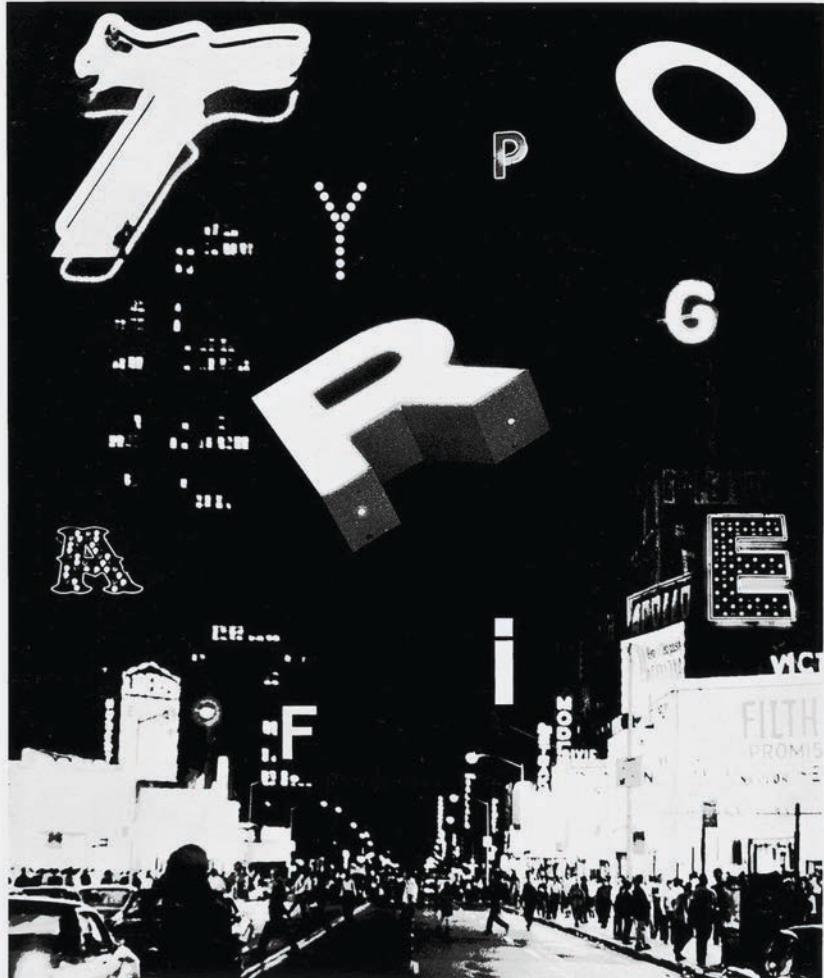
¹ Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography,
118–121

AVANT
GARDE¹³

PORTRAITS OF THE AMERICAN PEOPLE A MONUMENTAL PORTFOLIO OF PHOTOGRAPHS



- 59 Das Magazin und die gleichnamige Schrift *Avant Garde* von Herb Lubalin, Volume 15, Frühling 1971. Ein Beispiel für besonders engen Buchstabenabstand, ermöglicht durch den neuartigen Fotosatz.



60 Cover für das Schweizer Magazin
»Typografische Monatsblätter«
von Dan Friedman, 1971

anmutenden Schriften markiert die aufsehenerregende Abrückung vom modernistischen Code und schuf ein Beispiel für eine neue Typografie.¹

Obwohl Crouwel selbst mit konservativen Regeln brach, fürchtete er gleichzeitig die Erosion der Grafikdesign-Disziplin durch oberflächliche Moden und Dilettantismus. Für Crouwel bedeutete »Dilettantismus« die Anwendung der visuellen Sprache des »einfachen Mannes«, wie dem »Nicht-Design« von Aktionsgruppen und Bürgerinitiativen – eine Visualität, die von einigen postmodernistischen Gestalterinnen zum neuen Ideal erklärt wurde. Sein Ideal war die Ermöglichung einer präzisen, zeitlos-konsistenten Kommunikation durch Grafikdesign, weshalb er seine Arbeit außerhalb der trend-orientierten, dominanten Werbe- und Popkultur sah. Crouwel verurteilte instinktives gestalterisches Vorgehen und mangelnde Distanz des Gestalters durch jede Art der Überidentifikation mit den Inhalten. Beides störe die perfekte Kommunikation und sei deshalb unerwünscht?

Wolfgang Weingart
(1941),
Grafiker,
Typograf

Ein weiterer Wegbereiter der neuen Ära und Vorreiter eines Stils, der je nach Kontext als *Swiss Punk* oder *New Wave* betitelt wurde, war Wolfgang Weingart. Selbst Schüler der Schweizer Schule und später als Lehrender in Basel tätig, war er »fest entschlossen, sich von den restriktiven Konventionen einer Typografie der Schweizer Moderne nicht einschüchtern zu lassen, die seiner Ansicht nach orthodoxem Denken und formelhaften Ansätzen verhaftet war.«³ Auch wenn Weingart als Typograf und nicht als Schriftgestalter tätig war, ist er an dieser Stelle hervorzuheben, da sein Schaffen einen Umbruch verdeutlicht, der sich zwischen den rationalen Konzepten der ersten Hälfte und den expressiveren Praktiken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abspielte, und er als Lehrer und Vorbild eines neuen Stils einen weitreichenden gestalterischen Einfluss bildete.

¹ Righthand
*Postmodernisms
New Typographys*

² Huygen
*The Debate in
Context*, in:
Crouwel – van
Toorn: *The Debate*,
69

³ Poynor
*Anarchie der
Zeichen*, 20

ST **Zur »zeitlosen« Gestaltung:**
Alle machen alles neu
und halten das dann für den
Abschluss aller Stilgeschichte.

KN **In dieser Ära gab es auch
einige interessante Gestal-**
terinnen, welche ihre gestalteri-
sche Kritik an der Moderne mit
einer emanzipatorischen Kritik
an den männlichen Figuren
dieser prägenden Bewegung
verbanden. Katherine McCoy
(1945, amerikanische Grafik-
designerin, ehemalige Vorsitz-
ende des Design Bereichs
der Cranbrook Academy of Art)
ist nur ein Beispiel hierfür.

In *Texte zur Typografie* schreiben Petra Eisele und Isabel Naegele, dass Ende der sechziger Jahre wissenschaftliche, gesellschaftliche und technische Veränderungen zu Neuerungen in der Typografie führten. Aus designtheoretischer Perspektive sei ab diesem Zeitpunkt das Erreichte in Frage gestellt und immer heftiger diskutiert worden. Das Spektrum der Kritik reichte laut den Autorinnen von der Idee eines »erweiterten Funktionalismus« bis hin zu antifunktionalistischen Statements und Manifesten, die von einer neuen Sinnlichkeit und Emotionalität geprägt waren.¹

- * In den 60er-Jahren gewannen aufgebläse Schriften und Shadow-Schriften, wie die fette Gill Sans und die Cooper Black, explosionsartig an Popularität in den Werbeagenturen. Man übertrumpfte sich gegenseitig darin die Schriften in immer fetteren Graden zu verwenden, sie regelrecht aufzublasen. Auch wurden »Schattenschriften« – seit dem zweiten Weltkrieg abwesend – aus der Popszene in die Werbung übernommen. [→ *Böllwage: Buchstabengeschichte(n)*, 205]
- * In den 60er-Jahren verwendeten die Firmen Monotype und Linotype neue, schnellere *Setzmaschinen*. Zusammen mit der Firma Stempel traten sie an Jan Tschichold mit dem Auftrag heran, eine Satzschrift zu entwerfen, die auf den drei unterschiedlichen Satzsystemen der Firmen zu funktionieren hatte. Während Stempel noch Matrizen für den Handsatz benötigte, ergaben sich aus den Einschränkungen der Setzmaschinen von Monotype und Linotype unterschiedliche Anforderung an diese Schrift. [→ *Ronneberger: Die Sabon von Jan Tschichold*] Die Berücksichtigung der Systeme bei der Realisierung der Schrift stellte eine große gestalterische Herausforderung dar und viele Eigenschaften der Schrift resultierten aus Kompromissen. »Die Buchstabenbreite [wurde] durch die verfügbaren 18 Einheiten von Monotype festgesetzt [...] das Linotype-System konnte keine Unterscheidung [...] die Doppelmatrizen von Linotype [verlangten], dass die aufrechte und kursive Form eines Buchstabens über die gleiche Breite verfügen.« Des Weiteren führte die »deutschen Normallinie«, welche der Etablierung einer einheitlichen Schriftlinie für die Verwendung von Schriften unterschiedlicher Schrifthäuser diente, aber »in erster Linie die Frakturschriften mit ihren geringen Unterlängen« berücksichtigte, dazu, dass wenig Raum für die Unterlängen der Antiqua zur Verfügung stand. [→ *Ronneberger: Die Sabon von Jan Tschichold*] Die aufwendige Herstellung der Bleisatzschriften verlangte, dass der eigentliche Künstler nur die Vorlagen anfertigte, die von einem ganzen Team nachfolgend für den Satz in jeder Größe praktisch neu gezeichnet und ausgearbeitet wurden. Innerhalb dieses Prozesses konnte es wiederum zu Abweichungen vom ursprünglichen Entwurf kommen. [→ *Ronneberger: Die Sabon von Jan Tschichold*]

¹ Eisele, Naegele
Texte zur Typografie, 24

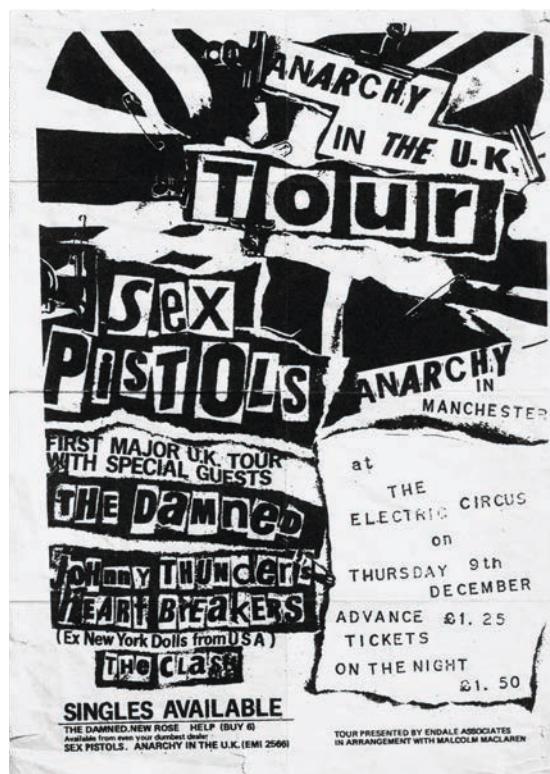
CENTRAAL MUSEUM UTRECHT



61 Plakat »P. Struycken« von Jan van Toorn, 1974



62 Zine Cover »Anarchy in the UK Nº 1« von Jamie Reid, Sophie Richmond, Vivienne Westwood, 1977



63 Punk Tour Flyer »Anarchy group travelling UK« von Jamie Reid, 1977

NOSTALGIE UND NEOKLASSIZISMUS 1970ER–1980ER

In den 70er- und 80er-Jahren kam es in der kommerziellen Typografie zu einer ausgeprägten Nostalgiewelle, mit welcher »alle bei uns seit Jahren verpönten Formen der Typografie wieder auf[tauchten]: Mittelachse, Kapitälchen, Rahmen, Linien, Schriftmischungen und Initialen.« Die Antiqua feierte ihre Rückkehr in Form der Times New Roman, welche einen »dem Erfolg der Helvetica fast vergleichbaren Siegeszug« antrat. Mit diesem typografischen Neoklassizismus kehrten »Vornehmheit, Würde, Pathos« zurück – »Begriffe, für die die Designwelt jahrzehntelang nur Hohn und Spott übrig hatte«.¹

¹ Bollwage
*Buchstaben-
geschichte(n)*,
208–210



64 Cover für das WET Magazine,
gestaltet von April Greiman, 1979

22	October	Nancy Holt Sculptor
5	November	Jorge Silvetti Architect
12	November	Tom McEvilly Poet
19	November	Richard Serra Sculptor
26	November	Michael Graves Architect



Sci - a - Arc

Southern California
Institute of Architecture
1600 Century Drive
Santa Monica, CA 90401

Design Forum
Public Lecture Series
Fall 1985

Lectures, which are
free of charge, are held
at 8 pm in the SCIARC
Main Space, followed
by an informal reception.

There is no charge
for parking.

For more information
please contact:
Administrator and the
Public Relations Office
of the Institute,
SCIARC Design
Forum, Contributions
from Individuals
and Old Friends,
and Ross Woo Inter-
national Art Prize.
With acknowledgement

**changing
concepts of space
in architecture
and art**

65 Plakat »Sci-Arc« von April Greiman, 1985

POSTMODERNISMUS 1980ER–1990ER

In *Anarchie der Zeichen: Grafik-Design von den Achtzigern bis heute* schreibt Rick Poynor, dass es in erster Linie der Verlust des Glaubens an das Ideal des Fortschritts gewesen sei, der die Postmoderne von der Moderne unterscheide. Der feste Glaube an einen kontinuierlichen menschlichen Fortschritt durch Verstand und Wissenschaft wurzelt im Aufklärungsgedanken des 18. Jahrhunderts. Die Verfechterinnen der Aufklärung sahen es als unumstößliche Tatsache an, dass es auf jede Frage nur eine wahre Antwort gäbe. Ihre Schlussfolgerung, »dass eine rational strukturierte Weltordnung möglich sei, sofern man sie richtig darstellen konnte«, setzte voraus, »dass es nur eine einzige Form der Darstellung gab, die, wenn wir sie entdecken könnten [...] uns die Mittel für die aufklärerischen Zwecke liefern würde.« Der postmoderne Gedanke wiederum schloß derartige Absolutheitsansprüche aus. Der Glaube an totalisierende Systeme, an allgemeingültige Werte oder Lösungen wurde abgelehnt.

»Die Vertreter der Postmoderne betrachten mit Ungläubigkeit die [...] Ansprüche auf Großes oder Meta-Narratives, welche die Welt zu erklären und den Menschen durch Religion, Wissenschaft oder Politik zu steuern versuchen.« Die postmoderne Gestaltung stellte bisheriger Autoritäten und Regeln in Frage und wandte sich den Ästhetiken der Gegenkulturen, des Informellen, des Fehlerhaften und einer Ästhetik des Alltags zu. Eine gestalterische Strömung – der sogenannte *Grunge* – besann sich visuell auf die Ästhetik der vorhergegangenen Punk-Bewegung. »Der Grunge war wie der Punk energetisch, respektlos, zornig (oder vielleicht erschien er nur zornig) und entsprang dem subkulturellen Milieu, auch wenn dies nicht von Dauer sein würde. ›Das, saubere Raster der Moderne wurde durch den Nihilismus der industriellen Jugendkultur abgelehnt.‹«, schreibt Rick Poynor in *Anarchie der Zeichen*.¹

In den 1980ern und 1990ern wurden alle Regeln der klassischen Schriftgestaltung und Typografie angegriffen, die bisher als heilig und unantastbar galten. Schrift

¹ Poynor
Anarchie der Zeichen, 11–13,
63–65



66 Susan Kare (1954) ist eine US-amerikanische Grafikdesignerin. Sie entwarf für Apple in den 1980er Jahren die meisten Icons und Schriftarten des ursprünglichen Mac OS und später viele Icons von Microsoft Windows und IBM OS/2.

und Typografie erfuhren eine Demokratisierung und Entsakulalisierung, durchaus vergleichbar mit den Entwicklungen des 19. Jahrhunderts. Diese Provokationen traten in ihren extremsten und sichtbarsten Formen in den USA auf, der Heimat der entschiedensten Verfechterinnen der neuen, digitalen typografischen Freiheiten.

Dieses ikonoklastische Design generierte eine enorme Kontroverse unter Gestalterinnen und polarisierte – häufig entlang der Generationengrenze – in Befürworterinnen und Gegnerinnen. Die neuen Ideen und Stile verbreiteten sich schnell und in der Mitte der 90er-Jahre waren sie ein fest etablierter Trend. Dieser präsentierte sich nicht nur in zahllosen studentischen Arbeiten, sondern ebenso in der Magazingestaltung, der Musikindustrie, der Mode und anderen Gebieten der Jugendkultur. Die intensivste Experimentierphase erfolgte Ende der 80er und in den frühen 90ern. Überall passten sich Gestalterinnen an die sich verändernden Arbeitsmethoden durch die neuen Gestaltungsmöglichkeiten des Heimcomputers an. Da sich diese neue Arbeitsweise nicht unter einem einzigen Label zusammenfassen ließ, wurden verschiedene Begriffe wie New Wave, Postmodernismus, Dekonstruktivismus und Grunge verwendet, um Gestaltungsformen zu charakterisieren, die etablierte Formen der typografischen Praxis in Frage stellten und ablehnten!¹

Hinter diesen Entwicklungen stand die Überzeugung, dass konventionelle Typografie inadäquat sei, um die Komplexitäten des Lebens und der Kulturen des späten 20. Jahrhunderts auszudrücken. Die Typografinnen dieser *New Wave* störte insbesondere die Idee, welche durch die modernistische Schweizer Typografie der Nachkriegszeit verkörpert wurde, Design habe neutral, makellos und objektiv zu sein und ein konsequent funktionalistischer Umgang mit Schrift sei am besten dazu geeignet, die gesellschaftlichen Bedürfnisse zu erfüllen. Der »International Style«, der aus dem Schweizer Modernismus hervorging, war in den USA der 60er und 70er so beliebt, dass er sich zur vorherrschenden Ästhetik US-amerikanischer Unternehmen entwickelte. In den späten 70ern wurden ihm einige amerikanische Designerinnen überdrüssig. Dieser omnipräsente Stil wurde als ein Würgegriff empfunden, der die visuelle Sprache gleichschaltete und expressive Kreativität unterdrückte.²

¹ Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography, 125

² ebd. 125

Während die ersten New-Wave-Arbeiten der Kalifornierin April Greiman, die in den frühen 70ern Studentin von Wolfgang Weingart in Basel gewesen war, noch auf einem Verständnis der Schweizer Typografie basierten, definierten ihre darauffolgenden schwebenden typografischen Schriftinseln eine Räumlichkeit, die subjektiv, elastisch, veränderbar, symbolisch und emotional aufgeladen waren. Während dieser Periode stellte auch subkulturelles Design, hauptsächlich aus dem Magazin- und Musikbereich, eine alternative Typografie zum Mainstream dar.¹

In *Read+Play* schreibt Jean Ulysses Voelker, dass das »anarchische, mitunter selbstverliebte Schaffen vieler Gestalter [...] nicht nur eine revoltierende Geste gegen den vorherrschenden gestalterischen Duktus« gewesen sei, sondern »sich oft gegen das ›Establishment‹ als solches« richtete. Vorreiter dafür sei die Punk-Typografie der 70er- und 80er-Jahre gewesen, »bei der die kostengünstige Vervielfältigung [...] als Rebellion gegen die gesellschaftlichen Normen einen unnachahmlichen Stil erzeugten«. Allerdings zweifelt Voelker am Vorhanden-

¹ Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography, 125

* Zur Digitalisierung, *Digital Type Foundry, Heimcomputer, Digitale Werkzeuge, Font-Software*: Viele Aspekte der Schriftproduktion und -distribution wurden durch die Digitalisierung seit den 80er-Jahren beeinflusst. Vor allem führte sie zu einer rasanten Zunahme des Angebots: Während in den 70ern Schriftenhäuser stolz mit »mehr als 100« Schriftarten warben, bot Adobe 1986 bereits eine Bibliothek mit 1000 Schriften an. Dieser Sprung war bedingt durch neue Werkzeuge und deren einfachere Verfügbarkeit. [→ Müller: *Homage to a Typeface*] Die Meinungen über diese Entwicklung gingen auseinander: Für die Einen bedeutete es den Segen der Demokratisierung der Gestaltungswerzeuge, eine neue Freiheit und Unabhängigkeit, für die Anderen war es eine schändliche Wucherung »visueller Verschmutzung« durch minderwertige Gestaltung, geradezu eine gesellschaftliche Bedrohung und ein kulturhistorischer Tiefpunkt. In einem relativ kurzen Zeitraum trugen einige technische Innovationen zu diesem Einschnitt bei: Die Verfügbarkeit und zunehmende Erschwinglichkeit des Heimcomputers, wie Apples Lisa (1983). [→ Lupton: *Mit Schrift Denken*, 27] Die Entwicklung entsprechender Software, wie dem Vektorprogramm Ikarus (1979) und Fontographer, das erste kommerziell verfügbare Programm zur Bearbeitung von Bézierkurven für den Personal Computer. Die Erfindung der noch heute verwendeten PostScript-Sprache (1985), zur Beschreibung von Druckdaten für Heimdrucker. Das durch diese Entwicklungen ermöglichte Aufkommen

der sogenannten »Independent Type Foundries«, wie die 1984 gegründete Emigre Inc., die unabhängig der großen Schriftverlagskonzerne operieren konnten. Die Etablierung des Internets in den 90er-Jahren (bis dahin verschickten Foundries ihre Fonts auf Disketten). Innerhalb nur weniger Jahre schufen Gestalterinnen die gleiche Anzahl an Schriften, wie sie in der ganzen 500-jährigen Geschichte der Typografie zuvor entstanden waren. Verantwortlich für diese Überproduktion waren die technologischen Voraussetzungen und eine naive Faszination für Neuerung. Jeff Keedy, Professor an der CalArts, versuchte die technologische Ekstase zu verteidigen und erklärte, dass es nicht möglich sei, neue Typografie mit alten Schriften zu schaffen. [→ Bilak: *Type design in the 1990s*] Zuzana Líčko begann 1985 Schriften zu entwerfen, die mit der groben Rastergrafik des Heimcomputers spielten. [→ Lupton: *Mit Schrift Denken*, 27] Sie und Rudy Vanderlan nannten sich die »Primitiven des neuen technischen Zeitalters« und arbeiteten als »Pioniere der technologischen Morgendämmerung« [→ Lupton: *Mit Schrift Denken*, 27] an der Grundlage einer neuen Computerästhetik. [→ Lupton: *Mit Schrift Denken*, 27] Auf die Gründung ihrer Foundry Emigre folgten FontShop (1991), T26, House Industries, Garage Fronts und Thirstype. Dass die Werke dieser Vorreiter sich erstaunlich ähnlich gewesen seien, bezeuge, dass die technologischen Restriktionen die Kontrolle über die Arbeit gewonnen hätten, schreibt Peter Bilak. [→ Bilak: *Type design in the 1990s*]

sein der »gesellschaftlicher Visionen und Konzepte« im Punk und den darauf folgenden Stilen, wie dem *New Wave* und dem »Techno-Stil«, welche »in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den meisten gestalterischen Bestrebungen zugrunde« gelegen hätten. Dem Design als solches hätten diese Strömungen, in der gestalterische Selbstverliebtheit über der gesellschaftlichen Verantwortung der Typografin gestanden habe, »den Ruf des unpolitischen« eingetragen. Nichtsdestotrotz seien auch neue formale Ansätze, in denen »der Stil bereits das Manifest« darstelle, in der Lage die bisherige Sichtweise in Frage zu stellen und Diskussionen in Gang zu bringen, wie die Punk-Typografie dies unter Beweis gestellt habe. Dennoch hätte der selbsternannten »gestalterischen Rebellion« zumeist »die inhaltliche und somit politische Reflexion« gefehlt. Mehr als ein Kratzen »an der visuellen Oberfläche des Status quo« sei von ihr deshalb nicht ausgegangen. Der Anspruch an künstlerisch-formale Freiheit und der »selbstreferentielle Gestus [können] als Wesensmerkmale postmoderner Typografie bezeichnet werden«, so Voelker.¹

1972 traten in einer einflussreichen Debatte zwei »Giganten des niederländischen Grafikdesigns« und jeweils überzeugte Vertreter der beiden prominenten, konträren Geisteshaltungen gegeneinander an. Darin warf der Postmodernist Jan van Toorn seinem modernistischen Kontrahenten Wim Crouwel vor, dass sein rationalisierter Gestaltungsansatz immer zu gleichförmigen Ergebnissen führen würde, in der jeder Ausdruck von Identität verloren gehe: »By giving the same design response in all situations, you produce work of great uniformity, in which any sense of identity is lost. In my opinion, however, identity is a most essential feature of all human contact, including the communication of any kind of message.«²

Rick Poynor schreibt in seinem Buch *Type and Deconstruction in the Digital Era*, dass der Charakterzug, den die vielen visuellen Strategien dieser neuen Typografie (die der Postmoderne, nicht zu verwechseln mit Tschicholds *Neuer Typografie*) teilten, ihr gemeinsamer Sturm auf das höchste und heiligste aller typografischen Gebote, auf die Lesbarkeit, gewesen sei. Der Modernismus der Schweizer Schule komponierte ordentliche, lineare,

¹ Voelker, Glaab
Read+Play, 33

² Transcript, in:
Crouwel – van Toorn: The Debate,
26

11

EMIGRE

PRICE \$7.95

Graphic Designers and the **MACINTOSH** Computer

Philippe Apeloig PARIS / John Weber
COLUMBUS / Henk Elenga [Hard Werken] LOS
ANGELES / Takenobu Igarashi TOKYO / Gerard
Hadders & Rick Vermeulen [Hard Werken]
ROTTERDAM / Rick Valicenti [Thirst] CHICAGO /
Max Kisman AMSTERDAM / Clement Mok SAN
FRANCISCO / Eric Spiekermann BERLIN / Jeffery
Keedy LOS ANGELES / Genni Suokko MINNEAPOLIS /
April Greiman LOS ANGELES / Malcolm Garrett
(Assorted images) LONDON / Radu Dommelen
(Proforma) ROTTERDAM / Matthew Carter
BOSTON

67 Emigre 11 von Zuzana Ličko und Rudy Vanderlans. Das Emigre Magazin erschien mit insgesamt 69 Ausgaben im Zeitraum von 1984 bis 2005.

Zuzana Ličko
(1961),
Grafikdesignerin,
Typografin und
Mitbegründerin
von Emigre Inc.
(1984)

wohltemperierte Mitteilungen unter der Verwendung vermeintlich objektiver und ausdrucksloser serifloser Schriften. Gegen diese »blutlose Neutralität« begehrte der neue Stil auf und rechtfertigten ihre Experimente mit dem Argument, dass keine Schrift von Natur aus lesbar sei. Stattdessen sei es, mit den Worten von Zuzana Ličko, »die Vertrautheit des Lesers mit einer Schrift, welche die Lesbarkeit ausmacht.«¹

Petra Eisele und Isabel Naegele fassen in *Texte zur Typografie* die neuen Konzepte, die der Entstehung den postmodernen Positionen zugrunde liegen, zusammen: »Besonders nachdem Erkenntnisse aus der Linguistik auf den Gestaltungsbereich übertragen worden waren, konnten auf designtheoretischer Ebene neue ›postmoderne‹ Positionen erarbeitet werden. Die Erkenntnis, dass alle Formen – also auch die einer reduzierten Gestaltung – mit ganz unterschiedlichen Bedeutungsinhalten gleichsam aufgeladen sind, führte die Vorstellung von einer objektiven, rein aus ihrem Zweck und einer daraus abgeleiteten ›neutralen‹ Gestaltung ad absurdum. Der Einfluss linguistischer Erkenntnisse ist bereits in den siebziger Jahren deutlich zu spüren [...]. Dementsprechend setzte sich die Überzeugung durch, dass auch typografische Elemente an der Ausbildung von Bedeutungsinhalten beteiligt sind – sie dienen als ›semiotische Ressource‹: Selbst ohne die Kenntnis des Inhalts eines Textes, ›spricht‹ der Charakter einer Schrift, ihre Anordnung, technische Ausführung und materielle Präsenz im wahrsten Sinne des Wortes Bände. [...] letztlich ist doch jedes Gestaltungsdetail, also etwa Zeilenlänge, Zeilenabstand sowie auch Format- und Papierwahl, an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt. [...] Das Zusammenspiel zwischen gesellschaftspolitischen und neuen (medien-)technischen Entwicklungen führte schließlich zu neuen ›postmodernen‹ Positionen. Sie hinterfragten nicht nur typografische Konventionen, die nun als allzu starres Regelwerk empfunden wurden, sondern führten sie schließlich ad absurdum. [...]«²

¹ Poynor
Type and Deconstruction in the Digital Era in Typography Now: The Next Wave, 8

² Eisele, Naegele
Texte zur Typografie, 24–27

Die Zurückweisung des Modernismus in den 1980er-Jahren führte ebenso zu einer Rebellion gegen Helvetica, einer Schrift, die schon seit über zwei Jahrzehnten die kommerzielle modernistische Typografie verkörperte. Eine Lösung gegen Helveticas globale Allgegenwärtigkeit war eine Schriftart, die so weit von Objektivität entfernt war, wie es nur irgendwie möglich war: *Remedy*, gestaltet von Frank Heine und veröffentlicht von der unabhängigen Foundry Emigre. Mit ihrer schwungvollen Grundlinie, ihren willkürlichen Verzierungen und einer durchgängigen Plumpheit, erschien *Remedy* nicht mehr zu sein als eine Kritzelei. Sie war so persönlich wie eine Handschrift, ohne tatsächlich formal eine Handschrift zu imitieren. In einem Akt des Aufbegehrens gegen die vorherrschende Sans-Serif-Ästhetik, sehnten sich Designerinnen danach in ihren digitalen Schriften die freie Kreativität zu zelebrieren. Das von den Modernisten verehrte Gestaltungsideal der Universalität lag im jüngeren Designverständnis diametral zu einem zeitgemäßer Streben nach einer Ästhetik der kulturellen Individualität und Vielfalt.¹

Die US-amerikanische Foundry Emigre wurde im Jahr 1984 von Zuzana Ličko und Rudy VanderLans gegründet. Sie war einer der ersten Independent-Schriftenverlage und ebnete damit neue Wege im Bereich der Schriftveröffentlichung – unabhängig von Großunternehmen wie Monotype². Zur Präsentation ihres Schriftangebots publizierten Zuzana und Rudy auch das einflussreiche Emigre Magazin und zählten damit neben Neville Brody und David Carson zu den Pionieren des progressiven Desktoppublishings und der digitalen Typografie.

¹ Shaw
*The Digital Past:
When Typefaces
Were
Experimental*
² Monotype
monotype.com

ABCDEFGHIKL
RSTUVWXYZ
defghijklmn
wxyzàåéíöø
567890(\$£2

LANT: ALICE POLESKY,
LISHED FOUR TIMES A
ALL RIGHTS
WITHOUT WRITTEN
RE MAGAZINE IS A

APHICS, 46 SHATTUCK
21, FAX (415) 644 0820.

**this issue is about
type. it is about our
interest in the design
of new typefaces,
and our concern for
their legibility and
why we need new
typefaces in the first
place. (all texts in
this issue were
meant to be both
seen and read!)**

Emigre

IN AMSTERDAM (PAGE
FRANCISCO (PAGE 9),
Y YORK (PAGE 18),
T MILLER IN NEW YORK

Text set in KEEDY. For more information about this typeface, see
the interview with Jeffery Keedy on page 16.

3

69 *Keedy Sans* von Jeffery Keedy, 1989, im Emigre Magazin

- * Die im *Emigre Magazin* dargestellten Schriften wurden in den frühen 90er-Jahren mit dem Begriff »experimentell« assoziiert. Einige dieser Schriftarten wurden diesem Etikett gerecht, aber in den nachfolgenden Jahren wurde »experimentell« für jede Schrift verwendet, die sich außerhalb der Norm zu bewegen schien. Es wurde gleichbedeutend mit wild, radikal oder eigensinnig. Der Begriff verlor jede greifbare Bedeutung und verkam zu einem Marketinginstrument. Die Schriften der 90er wurden schnell kommerziell erfolgreich und verkauften sich besser als die traditionellen Bestseller wie Futura, Univers und Garamond. Der Entwurf der neuen Schriften benötigte nur einen Bruchteil der Zeit, den der Entwurf klassischer Schriften in Anspruch genommen hatten, und ihr finanzieller Erfolg übertraf den der Klassiker. Im Jahr 1995 waren FontShops Bestseller Blur, Instant Type, Meta und Trixie.

Alle von ihnen, mit der Ausnahme der Meta, waren gestalterische Resultate des Einflusses der neuen Technologien und Reaktionen auf die Computer-Ästhetik. Wirtschaftlich könnte dies mit einer Situation verglichen werden in welcher die Pixies mehr Platten verkauften als die Rolling Stones, so Peter Bilak in seinem Essay »Type design in the 1990s«. »Why be clear and legible when anybody can do that now?« Nach Tobias Frere-Jones gab es auch wirtschaftliche Aspekte, welche die Praktizierung des expressiven Grunge begünstigten. Jede Sekretärin verfügte nun über Computer und Textbearbeitungsprogramm. Um die Kosten eines Designauftrags rechtfertigen zu können, mussten die Designerinnen umso offensichtlicher zeigen, welche Vorteile nur sie liefern konnten. [→Frere-Jones: *Towards the Cause of Grunge*, in: Bierut, Drenttel, Heller, Holland: *Looking Closer* 2, 16]

Junge postmodernistische Designerinnen stellten zu dieser Zeit die Existenz einer naturgegebenen idealen Form in Frage und hatten das Bedürfnis mit den Entwicklungen der jüngsten Vergangenheit zu brechen.¹ Der historische Rückblick ließ erkennen, dass Lesbarkeit vor allem eine Frage der Gewohnheit war: Während die gebrochene Schrift im Vorkriegsdeutschland die dominante Schriftform darstellte, wurde sie mittlerweile als schwer lesbar empfunden. Und die Schrift *Baskerville* aus dem Jahr 1757, ihrerzeit als unsäglich und unleserlich verschrien, galt mittlerweile als eine der bestgeeigneten Schriften für den Satz langer Texte. Die Beobachtung dieser Verschiebungen widersprach der modernistischen Vorstellung der einen, perfekten Schrift. Deshalb wandten sich die Postmodernisten von dieser Annahme ab und entwarfen mit eigensinnigen und vorbehaltlos subjektiven Schriften extreme Gegenpositionen.² Das Emigre Magazin erschien mit insgesamt 69 Ausgaben im Zeitraum von 1984 bis 2005.³

¹ Heller, Cassandre
*The Meanings
of Type*

² Poynor
*Type and Decon-
struction in the
Digital Era in
Typography Now:
The Next Wave*, 8

³ Emigre Magazine
emigre.com/
magazine

Mit der Etablierung digitaler Gestaltungsprozesse in den frühen 90er-Jahren »begannen viele Grafiker der perfekten, unbefleckten Oberflächen müde zu werden« und interessierten sich dafür »die Buchstaben in die raue [...] Welt physikalischer Prozesse« zurückzuführen. »Buchstaben, für welche man jahrhundertelang perfekte Formen und exakte Technologie bemüht hatte, wurden zerkratzt, verbogen, angeschlagen und verunreinigt.«¹ Schriftgestalterinnen strebten nach der formalen Entsprechung einer »umgangssprachlichen Gossensprache«². Formale Inspiration fand die postmoderne Typografie im Bereich des »Vernakulären«, des ordinären Alltagsdesigns. Laut Rick Poynor lag die Attraktivität dieser Gestaltungsform »in seiner authentischen Wirkung, dem Eindruck, dass sich in ihm der natürliche, unverfremdete Ausdruck der Gefühle und Sorgen vor Ort ausdrückte – ohne von Strategien, Marketingzwängen, [künstlicher] Glätte und Kalkuliertheit, die man mit der professionellen Design-Elite verband, gebrandmarkt zu sein«. Poynor zitiert hierzu in *Anarchie der Zeichen* den zeitgenössischen Designer Tibor Kalman: »Wir interessieren uns für Alltags-Grafik, denn sie ist die reinste, die ehrlichste, die unmittelbarste Form der Kommunikation.«³

CALARTS

Jeff Keedy
(1957),
Grafikdesigner,
Schriftgestalter,
Autor, ehem.
CalArts-Professor

Kalifornien und insbesondere das California Institute of the Arts, »CalArts«, spielte in den 80er- und 90er-Jahren eine besondere Rolle in der zeitgenössischen Entwicklung des Grafikdesigns.

Jeff Keedy, damaliger Professor an der CalArts, verteidigte die »technologische Ekstase«, die in den 80ern und 90ern im Design vorherrschte: »It's not possible to create new typography with old typefaces. Why do so many typographers try to achieve the impossible – a new typography with old fonts?«⁴ Zu seiner Schrift *Keedy Sans*, die seit 1990 von Emigre Fonts damit beworben wird, dass sie »vorsätzlich mit Erwartungen bricht«⁵, sagt Keedy, dass es eine »typisch postmoderne Arbeitsstrategie [gewesen sei], auf Fehler und künstliche

¹ Lupton
Mit Schrift Denken, 29

² Heller, Cassandra
The Meanings of Type

³ Poynor
Anarchie der Zeichen, 81–82

⁴ Bil'ak
Type design in the 1990s

⁵ Emigre
Keedy

Maßnahmen in der eigenen Struktur aufmerksam zu machen«.¹ Das Ziel war es, viele verschiedene statt nur einer vorgegebenen Lesart zu fördern, um die Leserin dazu herauszufordern aktive Teilnehmerin in der Konstruktion der Nachricht zu werden. Die spät-modernistische Typografie verlangte nach einer Reduzierung der Komplexität und einer Verdeutlichung des Inhalts. Die neuen Typografinnen hingegen genossen die Mehrdeutigkeit und zogen provisorische Formulierungen und alternative Einstellungen einer wohlformulierten Phrase vor. »If someone interprets my work in a way that is totally new to me, I say fine,« sagte Jeff Keedy damals dazu. »That way your work has a life of its own. You create a situation for people to do with it what they will, and you don't create an enclosed or encapsulated moment.«²

Barry Deck (1962),
Schriftgestalter,
Lehrer,
Grafikdesigner

Neville Brody
(1957),
Grafikdesigner,
Typograf,
Art Director

Fuse Magazine
(1991)

¹ Poynor
Anarchie der Zeichen, 57

² Poynor
Type and Deconstruction in the Digital Era in Typography Now: The Next Wave, 8

³ Poynor
Anarchie der Zeichen, 58

⁴ Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography, 127–129

⁵ Poynor
Type and Deconstruction in the Digital Era, in:
Typography Now: The Next Wave, 8

⁶ Taschen Verlag
FUSE 1–20

Ebenfalls im Jahr 1990 veröffentlichte der CalArts-Absolvent Barry Deck die schon bald maßgebliche Schrift des neuen Jahrzehnts *Template Gothic*. Sie beruhte auf einer ähnlichen Idee wie *Keedy Sans* und war vorsätzlich unvollkommen, um die »unvollkommene Sprache einer unvollkommenen Welt darzustellen«, wie Deck es gegenüber dem Emigre Magazin formulierte.³ Zur *Template Gothic*, einer äußerst beliebten, sogar »epochenkennzeichnenden« Schrift ließ sich Barry Deck durch ein Schild in einem Waschsalon inspirieren. Deck beabsichtigte, dass die Schrift aussehe, als wäre sie durch photomechanische Reproduktion verzerrt worden.⁴ Er bezog sich auf Beatrice Wardes Metapher des kristallinen Kelches als er es zu seinem Ziel erklärte, den »Mythos der Transparenz typografischer Form« gegen eine realistischere Einstellung auszutauschen, die anerkennt, dass Form eine inhärente Bedeutung trägt.⁵

1991 gründeten Neville Brody und Jon Wozencroft das experimentelle und einflussreiche Typografiemagazin *Fuse*.⁶ Die Ideale der Avantgarde vorantragend, schrieben Brody und Wozencroft mit einer passionierten Rhetorik. Durch den Entwurf von Schriften, die sich Funktionalität nicht als Ziel der Schriftgestaltung nahmen, sahen sie sich als Bekämpfer des repressiven typografischen Establishment. Die Schriften reichten von rein formalen Übungen zu komplett abstrakten Formen, unabhängig von der Konstruktion des latei-

Tobias
Frere-Jones (1970),
Schriftgestalter

nischen Alphabets, die als »neue Formen der Schrift« angekündigt wurden. Die Schriftarten im Fuse Magazin waren sonderbar divers, was jegliches Erkennen von Auswahlkriterien erschwerte.¹

Im Fuse-Magazin fanden sich ungeniert trotzige Schriftarten wie Tobias Frere-Jones *Reactor* (Fuse 7), in der jedes weitere geschriebene Zeichen zunehmend die vorangegangenen Zeilen mit einem störenden Rauschen beschmutzte (»the more you type, the worse it gets ...«). Diese Schriftexperimente seien auf Grund ihrer starken Verbindung von Form und Idee besonders interessant, so der US-amerikanischer Grafikdesigner Michael Rock. Ein weiteres Beispiel sei Paul Ellimans performative Schriftart *F Alphabet* (Fuse 5). Diese wurde, zusammen mit 26 Teilnehmerinnen, welche die Buchstaben darstellten, in einem Fotoautomaten produziert. Diese Art experimenteller Schriften stellte sowohl das Konzept mechanischer Wiederholung als auch die Gewichtung formaler Entscheidungen und die linguistischen Unwägbarkeiten des Mediums in Frage.²

INSZENIERUNG ALS GESELLSCHAFTSKRITISCHER DENKER IN DER POSTMODERNE

Die Postmoderne brachte sowohl in der Architektur als auch im Grafikdesign einen neuen Typ von Gestalterin hervor, welcher durch eine starke Selbstvermarktung ein neues Maß an Berühmtheit erlangte. »Ein Architekt wie Rem Koolhaas baut nicht einfach Gebäude, er arbeitet mindestens genauso intensiv daran, sich als gesellschaftskritischer Denker zu inszenieren. Nur funktionale, ästhetisch ansprechende Gebäude zu bauen genügt nicht. Peter Eisenman konnte Star-Philosophen wie Jacques Derrida einbinden, um seine Entwürfe mit einer Dekonstruktion der ›architektonischen Metaphysik‹, wie er das nannte, zu adeln.«³ Das Konzept der Selbstdarstellung als intellektueller Gesellschaftskritiker war bereits bei Edward Johnston und den Modernisten des Bauhauses präsent, wurde nun aber ein noch wesentlicher Aspekt in den Arbeiten und im Auftritt einiger Gestalterinnen.

¹ Bilak
Conceptual Type?

² Rock
*Beyond
Typography*
³ Laudenbach
*Wir erleben
einen
emotionalen
Klimawandel*

* Das Konzept des gesellschaftskritischen Denkers und intellektuellen Revolucionärs war natürlich nicht ganz neu. Auch im Bauhaus inszenierten sich die Modernisten als Universalgenies und gesellschaftliche Heilsbringer.

* Die Positionierung als gesellschaftskritische Denkerinnen, sei für die postmodernistischen Designerinnen auch »natürlich sehr clever [in Bezug auf ihr] Einkommen« gewesen. [→Laudenbach, Franck: *Wir erleben einen emotionalen Klimawandel*]

BEACH CULTURE

The End of Summer

Bob Mould
Singing In the Rain

Anton Corbijn:
The Man Who Shot U-2

Brad Gelpach
Animal Magnetism

Mick Jones
On Apocalypse Beach
Special No-Emigre-Fonts
Issue

Punk Gods: Soul Surfers:
John Doe
Henry Rollins
Iggy Pop
Phranc
John Hiatt

Mazzy Star
Rising

Bathing Suits
Yesterday and Today

Wedge People

The Shred—
Where Attitude Meets
Altitude

Robert Ferrigno
Turned On

Henrik Drescher
Waste Deep

Road Tripping:
Baja
Austin
Santa Barbara
Diamond Head



70 »Beach Culture« gestaltet von David Carson, 1990

the bible of music + style

ray¹⁰ gun

ANNIVERSARY ISSUE

1



teenage fanclub

new york dolls arianna wings rodyn menecke ganou otwin
october '93 usa \$3.50 can. \$3.95



71 »Raygun No. 10« gestaltet von David Carson, 1993

David Carson
(1957), Typograf,
Grafikdesigner

David Carson entwickelte mit den chaotischen Layouts der Magazine *Beach Culture* (1989–1991), *Surfer* (1991–1992) und *Ray Gun* (1992–1995) neue Bibeln für eine ganze Generation von Gestalterinnen. Seine Aufstieg zum »Rebell und Rockstar« der Designwelt, kann dabei als charakteristisch postmodern beschrieben werden.¹ Carson teilte die Überzeugungen der Designerinnen von Cranbrook und CalArts und erklärte ebenfalls, dass der Rationalismus von Rastersystemen und weitere Formen typografischer Formatierung angesichts der Komplexität der zeitgenössischen Welt fürchterlich irrational sei. »Vielleicht tut man unbewusst bestimmte Dinge, um jemanden zu ärgern – ein Teil von mir sieht keinen plausiblen Grund für die Akzeptanz so vieler Designregeln. Das ist vielleicht auch der Grund, warum ich mich auch nicht vielen von ihnen verschrieben habe. [...] Ich bin nicht gegen Schulen des Designs, aber als ich begann, mich für Design zu interessieren, konnte ich diese Regeln nicht, und ich war einfach fasziniert von den Erscheinungsformen und dem Eindruck, den das Ganze auf mich machte.«² David Carson beschrieb die lineare Rezeption von Texten als »konservativen Mainstream« und setzte diesem eine Gestaltung entgegen, durch die sich die Leserin zu den Inhalten durchkämpfen musste – und theorisierte diese Praxis mit dem Begriff »interaktives Leseverhalten«. Jean Ulysses Voelker bezweifelt in *Read+Play*, dass die kalifornische Surf-Subkultur der 90er, der Carson angehörte, einen ausgeprägten politischen Anspruch gehabt habe: »Ich glaube nicht, dass es damals irgendeinen Surfer gab, der ein politisches Selbstverständnis hatte, das über eine Abgrenzung vom bürgerlichen Leben hinausging.« Carsons Magazine seien zwar schräg und cool gewesen, mehr aber auch nicht.³

AKTIVIERENDES LESEN

¹ Poynor
Anarchie der Zeichen, 15

² Poynor
Anarchie der Zeichen, 62

³ Voelker, Glaab
Read+Play, 123

⁴ Hoeks, Lentjes
The Triumph of Typography, 150

⁵ studiodumbar.
com

Die postmoderne Schriftgestaltung zerschlug Beatrice Wardes typografisches Konzept des kristallinen Kelchs und lenkte die Aufmerksamkeit durch eine absichtliche Aufdringlichkeit auf die Schriftformen selbst.⁴ Wie Carson und van Toorn proklamierte auch das niederländische Studio Dumbar⁵ die Philosophie, dass weder die

Ausführung noch die Rezeption von Gestaltung einfach sein sollte. Stattdessen sollte die Leserin der Nachricht dazu gezwungen werden, über das Gesehene nachzudenken.¹ Der radikale Kommunikationsansatz versuchte die Betrachterin eines Text an diesem teilhaben zu lassen, sie anzustrengen und die Konstruktion von Bedeutung hervorzuheben. Die radikale Typografie zielte darauf ab nicht nahtlos lesbar zu fließen, sondern zu unterbrechen und zu stören, Bedeutungen und Sprache als inhärent problematisch bloßzulegen.² Zweifellos, so Rick Poynor, stelle die »abenteuerliche Seherfahrung« des neuen Gestaltungsansatzes »auch einen gesellschaftlichen Widerstand gegen jegliche von außen aufgelegte Form von Autorität« dar.³ Der durch die Modernisten vertretene »rationale Ansatz« konditioniere und programmriere die Öffentlichkeit, sei weder neutral noch objektiv und würde die Aspekte der Bedeutung und Identität der Nachricht und des Absenders nur ungenügend abdecken, so die These des Poststrukturalisten Jan van Toorn. Die modernistische Methode sei technokratisch und führe zu großer Uniformität, ohne dabei in der Lage zu sein, individuellen Mentalitäten gerecht zu werden. Van Toorn war überzeugt, dass die Anwendung von Chaos und Alltagsbildern die Kommunikation mit der Öffentlichkeit verbessere und dabei der Betrachterin und Leserin den Raum für eigene Meinungen über die Nachricht ließe. Design solle zur Kritikfähigkeit und Mitwirkungsmöglichkeit ermächtigen.⁴

DEKONSTRUKTION UND DEMYSTIFIZIERUNG

1 Stiff
Look At Me! Look At Me!, in: *Bierut, Drenttel, Heller, Holland: Looking Closer* 2, 34

2 ebd. 24

3 Poynor
Anarchie der Zeichen, 14

4 Huygen
The Debate in Context, in:
Crouwel – van Toorn: The Debate,

65

5 Designhistory
Deconstruction

Die Theoretikerinnen der Cranbrook Academy of Art, einer weiteren einflussreichen Schule in der postmodernen Diskussion Mitte der 1970er⁵, leiteten ihre Ziele aus der französischen Philosophie und Literaturtheorie ab. Die Leserin sollte dazu provoziert werden aktive Teilnehmerin an der Konstruktion und Dekonstruktion der Nachricht zu werden. Die manipulative visuelle Sprache und die verschiedenen, in einer Gestaltung verkörperten Bedeutungsebenen sollten dekonstruiert, ausein-

* *Zur Philosophie von Studio Dumbar:* Das Erklären einer eigenen Philosophie oder eines Manifests scheint auch ein Phänomen der Postmoderne gewesen zu sein.



72 Dekonstruktive Architektur: Seattle Public Library des Architekten Rem Koolhaas, 2004. Die architektonische Stilrichtung des Dekonstruktivismus ist angelehnt an den Dekonstruktionsbegriff des Philosophen Jacques Derrida.

FUSE 1

FUSE IS A NEW VENTURE IN TYPE DESIGN, CONTAINING FOUR EXPERIMENTAL FONTS DIGITISED FOR MACINTOSH. THE FUSE DISC IS ACCCOMPANIED BY FOUR A2 POSTERS SHOWING EACH TYPEFACE IN CREATIVE APPLICATION.

ISSUE ONE FEATURES FOUR BRITISH DESIGNERS :
PHIL BAINES
NEVILLE BRODY
MALCOLM GARRETT
IAN SWIFT

PRODUCED BY FONTSiHOP INTERNATIONAL
AND DISTRIBUTED EXCLUSIVELY
THROUGH THE FONTSiHOP NETWORK.

FONTSiHOP BELGIUM
MAASTRICHTER SINGEL 2
BRIEVENBUS 200
1000 ST. JONKHEER VAN
THYWIJK 20 BE 3000

TEL: (03) 22 34 48

FAX: (03) 22 34 48

FONTSiHOP CANADA

401 WELLSIDE COURT ST. WEST

MISSISSAUGA, ONTARIO L4Y 1B9 CANADA

TEL: (416) 899-0207

FAX: (416) 899-0216

FONTSiHOP GERMANY

POSTFACH 10000

D-8000 MUNICH 100

TEL: (089) 59 81 11

FAX: (089) 59 81 11

FONTSiHOP HOLLAND

LANGE VLIETSTRAAT 10

2511 AH ROTTERDAM

TEL: (010) 46 61 00

FAX: (010) 46 61 00

FONTSiHOP SWEDEN

TRÄSKGATAN 45

113 51 STOCKHOLM

TEL: (08) 55 48 48

FAX: (08) 55 48 48

FONTSiHOP UK

59-69 EAST ROAD

SHOREDITCH E1 1RL LONDON

TEL: (011) 542 2300

FAX: (011) 542 2300

- 73 Plakat »FUSE 1« von Neville Brody, 1991. Das Plakat bewirbt die erste Ausgabe des Magazins Fuse, welches experimentelle Schriftentwürfe präsentierte.

anderebrochen und offengelegt werden. So wie eine Literaturkritikerin die verbale Sprache eines Romans dekonstruieren und entschlüsseln könne.^{1/2}

Der visuelle Stil, der mit diesen theoretische Positionen assoziiert wurde, könnte als »postmodern deconstructed« beschrieben werden, so Rick Poynor.³ Poynor schreibt, dass die Entwicklung dieses visuellen Stils, aus dem der *Grunge* hervorging, von den Theoretikern nicht forciert worden sei. Vielmehr sei durch analytische Prozesse nach neuen Wegen gesucht worden, die Leserschaft zur Partizipation zu ermutigen und Bedeutungen offenzulegen, sodass die Leserinnen in die Konstruktion und Interpretation der Nachricht einbezogen werden konnten. Exakt dieser Ansatz sei es dann gewesen, der in die Tat umgesetzt wurde. Die Freiheit der persönlichen Interpretation wurde oft zur Erklärung herangezogen, wie das Magazin *Ray Gun* und andere entsprechende Werke ihr Publikum zur Aufmerksamkeit verpflichteten. So stellten Ellen Lupton und Abbott Miller fest, dass die Betonung der Offenheit der Bedeutung durch den Poststrukturalismus von vielen Designerinnen in eine romantische Theorie des Ausdrucks der eigenen Persönlichkeit integriert wurde. Ihre Logik besagte, dass Designerinnen und Leserinnen die spontane Schöpfung von Sinn teilen, da die Bedeutung den materiellen Formen nicht fest eingeschrieben sei. Interpretationen seien privat und persönlich und beruhten auf der einmaligen Sensibilität der Gestalterin oder Leserin. Eine solche Sichtweise könnte aber zur Rechtfertigung von so ziemlich allem herangezogen werden und in der Praxis sei es oftmals so gewesen, dass dadurch kritisches Denken bei der Betrachterin eher verhindert als gefördert worden wäre, so Lupton und Miller.⁴

Andrea Tinnes
(1969), Schrift-
gestalterin,
Grafikdesignerin,
Hochschullehrerin

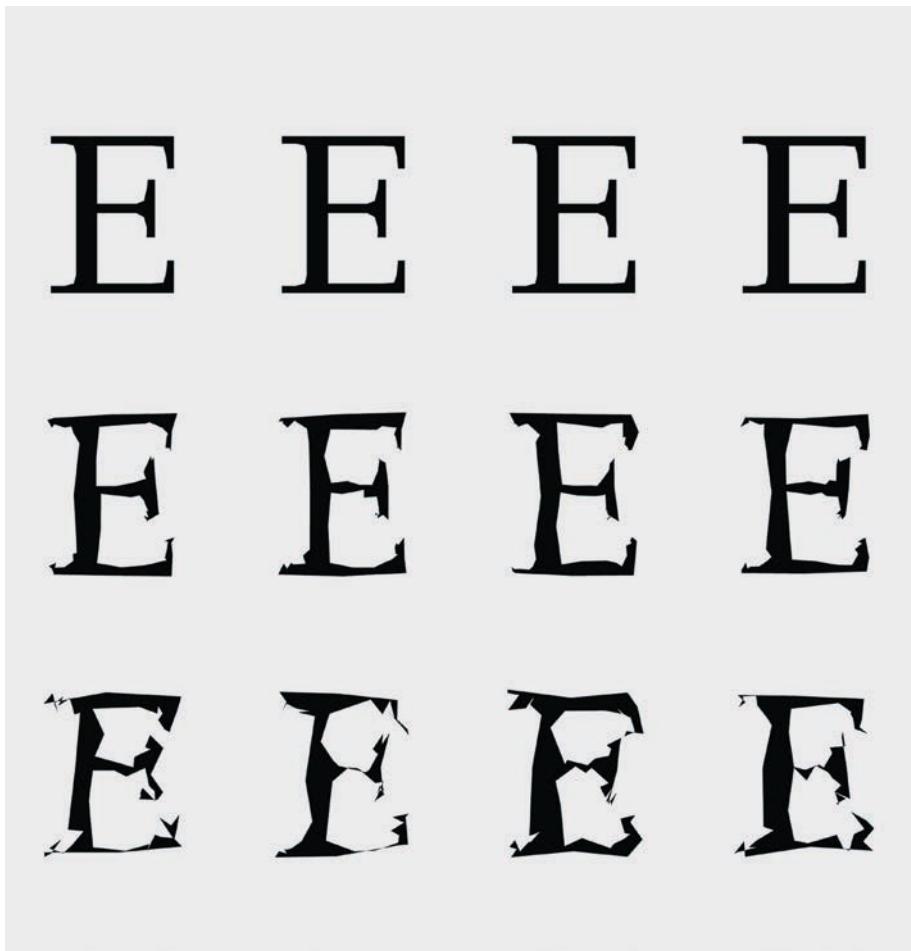
1 Stiff
Look At Me! Look At Me!, in: Bierut, Drenttel, Heller, Holland: *Looking Closer* 2, 24

2 Poynor
Type and Deconstruction in the Digital Era, in: *Typography Now: The Next Wave*, 13

3 Stiff
Look At Me! Look At Me!, in: Bierut, Drenttel, Heller, Holland: *Looking Closer* 2, 24

4 Poynor
Anarchie der Zeichen, 66–67

Andrea Tinnes war zu der Zeit, als der Computer gerade seinen Siegeszug antrat, zuerst Studentin an der Fachhochschule Mainz, dann an der bereits erwähnten CalArts und später Angestellte bei Jeff Keedy. Rückblickend beschreibt sie, dass damals »die digitale Revolution und die Postmoderne [...] im Bereich Grafik-Design in aller Munde« gewesen seien. Emigre, Eye Magazine, Ray Gun und Typography Now, »damals die Bibel für viele Studierende«, hätten einen starken Einfluss aus-



74 *FF Beowulf* von Erik van Blokland und Just van Rossum, 1990



75 *Remedy* von Frank Heine, 1991

D E F G H I J K I

R S T U V W X Y

b c d e f g h i j k l

A L U V W X Y Z a z

6 7 8 9 0 (\$ £ €

COLD WATER CANYON
Indigenous Shrubs of Barstow
PRINTING
sliding aluminum doors
FINAL
agriculture
Sweetest Apple Pies
FANDANGO NIGHTS
CHROMOLITHOGRAPHY
kitchenette

77 *Base 9 & Base 12* von Zuzana Ličko, 1995

»CRANBROOK
ACADEMY OF ARTS
IS THE MOST
DANGEROUS
SCHOOL IN THE
WORLD.«

Massimo Vignelli

gewirkt. Tinnes betont, dass dem Studiengang Grafikdesign der CalArts häufig zu unrecht vorgeworfen worden wäre, dass sie eine rein oberflächliche Auseinandersetzung mit Form und visueller Sprache verfolgten. Stattdessen hätte, im Gegensatz zur Ausbildung in Deutschland, »der Unterricht der Designtheorie und Geschichte dort auf einem hohen Niveau« stattgefunden. »Sowohl theoretisch als auch praktisch, historisch und zeitgenössisch, tauscht man sich über alle Facetten der Typografie und des Grafikdesigns aus und reflektiert die Disziplin.«¹

HUMANISTISCHE SERIFENLOSE 1990ER

Auch in gemäßigteren und kommerzielleren Gefilden verlangte der Zeitgeist nach Abwechslung von der »zu neutralen« Helvetica-Gestaltung. Als neue Alternativen gewannen in den 1990ern die etwas charaktervolleren humanistischen Serifenlosen an Popularität, wie die Rotis (1988) von Otl Aicher, die Meta (1991) von Erik Spiekermann und TheSans (1994) von Luc de Groot.

»The first time I heard the term ›humanist‹ in the context of typography was in the form of Erik Spiekermann's Meta [1991], a sans serif that was the perfect non-Helvetica typeface [...],« schreibt Schriftgestalter Stefán Kjartansson im Artikel *What is a Humanist Typeface?*. »It had the discipline of the Akzidenz-Grotesk faces while being less sculpted, with a much softer, expressionist and crafted touch.«²

ENDE DES POSTMODERNISMUS 1990ER–2000ER

Bei den Vertretern klassischer typografischer Konzepte traf die postmoderne beziehungsweise poststrukturalistische Gestaltung auf wenig Zuneigung. Otl Aicher erklärte, dass wenn »typografische Zeichen lediglich als Fundgrube an grafischem Material für Symbole und Texturen verwendet werden, die Schrift zu einem rein ästhetischen Objekt reduziert wird«, ohne eine Funktion darüber hinaus.³

1995 schrieb Designkritiker Kevin Fenton im Essay *The New Typographer Muttering In Your Ear* über die Jury eines zeitgenössischen Designwettbewerbs und über ihre Stellungnahme zur Auswahl gewinnernder Arbeiten.

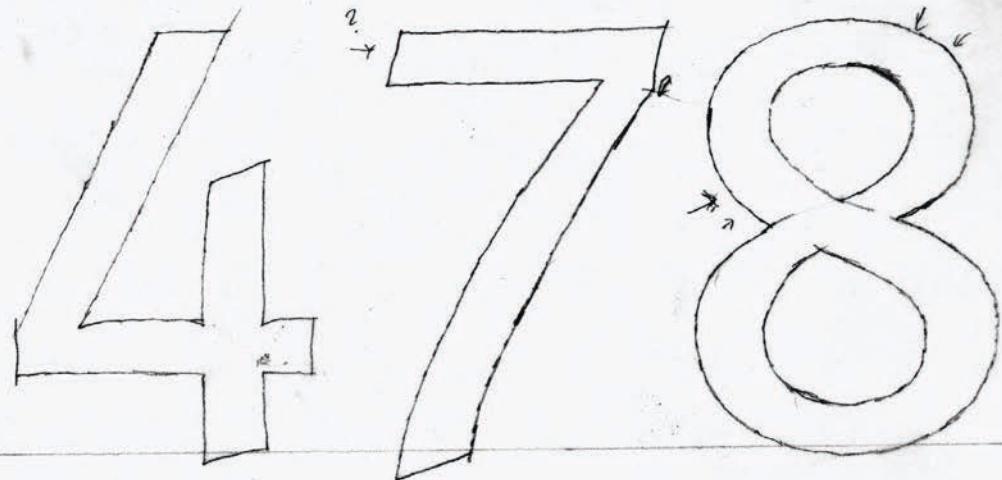
Erik Spiekermann (1947), Gestalter, Typograf, Schriftgestalter, Autor

¹ Naegle, Eisele, Ludwig *Neue Schriften. New Typefaces*, 179

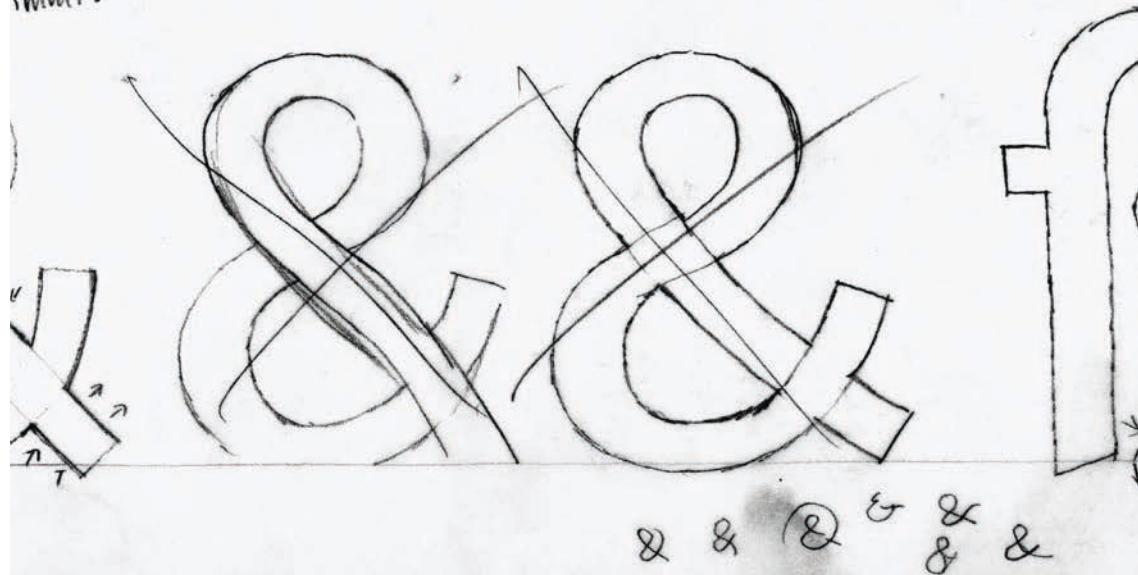
² You Work For Them *What is a Humanist Typeface?*

³ Stiff *Look At Me! Look At Me!* in: Bierut, Drenttel, Heller, Holland: *Looking Closer* 2, 36

Unvollständig?



immt.



78 Skizzen der *Meta* von Erik Spiekermann, 1985.
Auf Grund ihrer Popularität wurde die Meta
auch als »Helvetica der 1990er« bezeichnet.

Rotis Sans Serif aaaa

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789 01234567890

79 *Rotis Sans Serif* von Otl Aicher, 1988

AGENDA

Open Doors  Round Tables

Конференция

stage

80 *The Sans* von Luc de Groot, 1994

Fenton zweifelte an den Bedeutungen der postmodernen Schlagwörter, welche von der Jury aneinanderge-reiht wurden. So lobte sie eine Gestaltung, welche »an der bedeutungsvollen Dialektik des Dekonstruktivismus teilnimmt«, »unsere Art zu Lesen herausfordert« und sich weigere »die verbrauchte Luft des Konsumis-mus und der Technologie zu atmen« – und dadurch »Bedeutungen unterwandere und alternative Lesearten ermögli-che«. Fenton kreidet an, dass zwar das Wort »subversiv« mehrmals verwendet worden wäre, aber unklar bliebe, was Gegenstand oder Ziel dieser Subver-sion gewesen sei, außer der »traditionellen Hierarchie von Text und Bild« und welche Notwendigkeit hierfür bestünde. Fenton schließt mit dem Eindruck, dass die formal-ästhetische Zerstörung zum Selbstzweck ver-kommen sei, die in seinen Augen ohne triftigen Grund allerdings nicht mehr sei als reiner Vandalismus!

Während das dekonstruktive Design in den 80er-Jahren eine semi-subkulturelle, scheinbar weitgehend subver-sive Tätigkeit war, die hauptsächlich in den isolierten Treibhäusern der Hochschulen betrieben wurde und von den meisten Profis mit tiefem Misstrauen beobach-tet wurde, sei der Stil in den frühen Neunzigern bereit für die populäre Assimilation gewesen, schreibt Rick Poynor in *Anarchie der Zeichen*.² Für diese »populäre Assimilation« schien der postmoderne Stil wie geschaf-fen. Als »culture of no resistance« beschreibt John Zer-zan, Mitarbeiter des kapitalismus-kritischen Magazins Adbuster, die Postmoderne. Laut ihm feiere sie »das vergängliche Fließen, Zustände des Grenzenlosen und den Regelverstoß«. Diese Werte teile die Postmoderne mit den leidenschaftlichsten Architekten des Konsum-denkens und der kapitalistischen Globalisierung.³ Sowohl die vorgeworfene formale Oberflächlichkeit als auch die Kompatibilität der postmodernen Gestaltung mit dem neoliberalen Konsumsystem scheint dadurch bestätigt, dass viele ihrer namhaften »subversiven« Vorreiterinnen inzwischen für die üblichen Verdächti-gen unter den kapitalistischen Großkonzernen tätig waren: So zum Beispiel Barry Deck (Gestalter der *Tem-plate Gothic*) für Coca Cola.⁴ Oder David Carson für Pepsi, Nike und Microsoft.⁵

1 Fenton
*The New
Typographer
Muttering In Your
Ear*, in: Bierut,
Drenttel, Heller,
Holland: *Looking
Closer 2*

2 Poynor
*Anarchie der
Zeichen*, 58

3 ebd. 168

4 Deck
Coke Light

5 Poynor
*Anarchie der
Zeichen*, 62

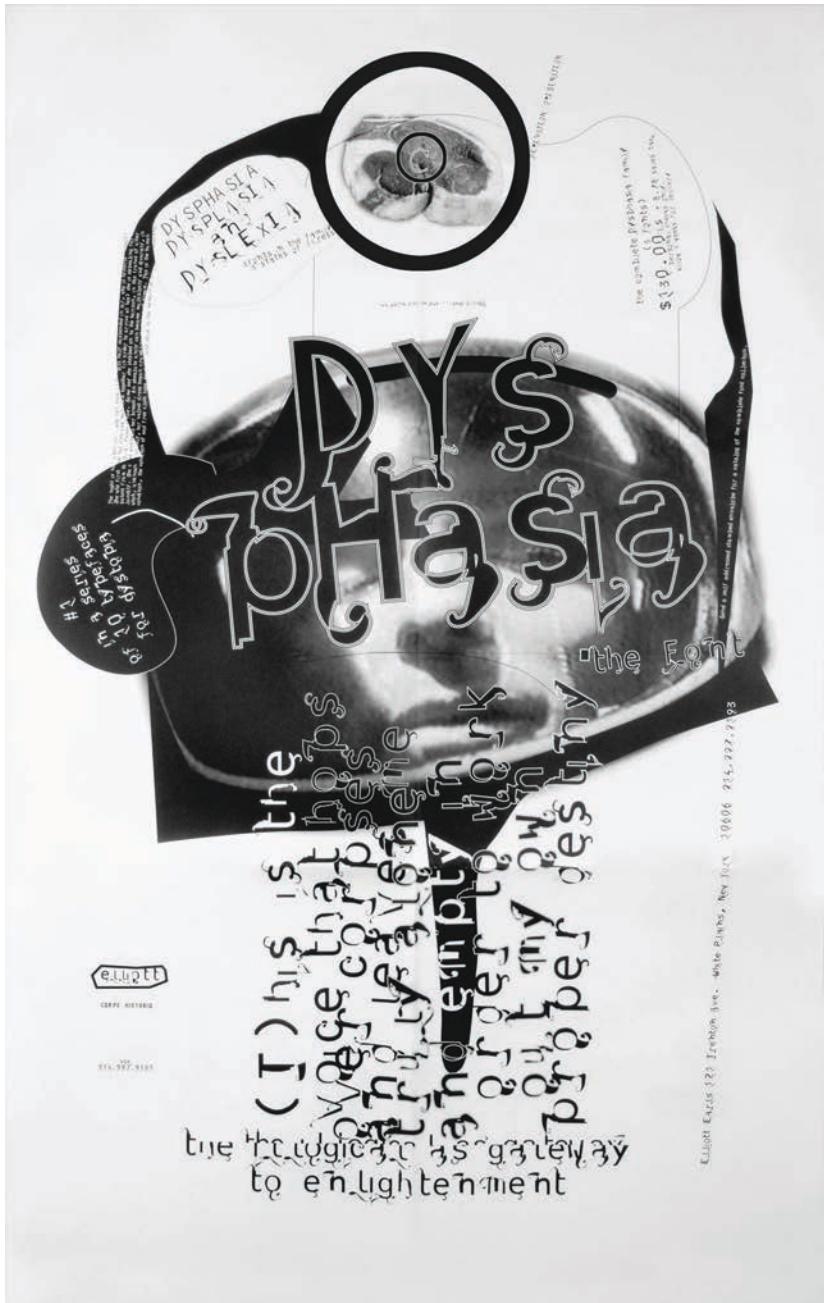
* Zur Postmoderne und Kon-sumkultur: Rick Poynor ordnet Grafikdesign »in der postmodernen Gesellschaft weiterhin eine zentrale Rolle« zu. Die Grafikdesigner der Postmoderne seien »eng mit

einer Konsumkultur verbunden, die sich auf raffinierte Weise Design als Identitätssymbol und als Instrument der Verfüh-rung zunutze machen weiß«.
[→Poynor: *Anarchie der Zeichen*, 17]

Jonathan
Barnbrook (1966),
Grafikdesigner,
Filmmacher,
Typograf

Exemplarisch für seine Zweifel an der gesellschaftskritischen Position der Postmoderne betrachtet Rick Poynor die Gestaltung Jonathan Barnbrooks: »Lieg die kritische Bedeutung eines Barnbrook-Designs [...] in der Präsenz von simplen Copy Lines, wie Virus sagt, stoppt den amerikanischen Kulturimperialismus – wenngleich das Design selbst einen verführerisch spektakulären Überschuss verkörpert, der für jenen Kolonisierungsprozess charakteristisch ist? Jedem Versuch, dafür zu argumentieren, dass sein Plakatdesign die dargestellten Dinge ironisch wendet, um sein Anliegen stark zu machen, steht die Tatsache entgegen, dass alle Barnbrook-Arbeiten denselben wiedererkennbaren Look haben. Seine komplizenhafte Kritik scheint also durch und durch postmodern zu sein: Er meint, was er sagt, und kann zugleich den herrschenden kulturellen Bedingungen nicht entkommen.«¹ Man sei sich außerhalb des wissenschaftlichen Terrains einig, schreibt Poynor, dass »die Postmoderne dem Schicksal so vieler anderer intellektueller Modeerscheinung gefolgt ist«. Viele Menschen hätten die eigentliche Bedeutung der Postmoderne niemals verstanden und selbst wohlwollende Eingeweihte hätten ihre Zweifel.²

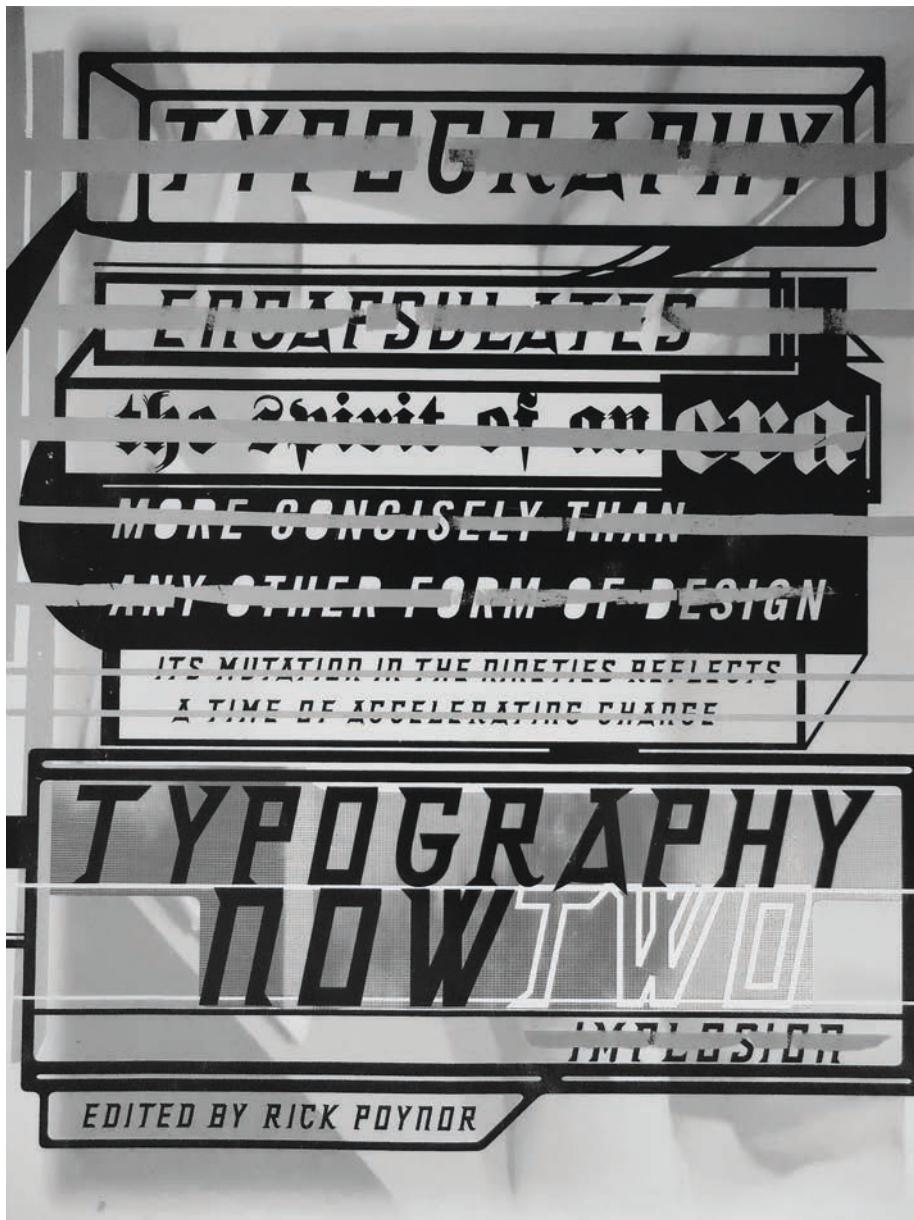
¹ Poynor
Anarchie der Zeichen, 168
² ebd. 8



81 Plakat für die Schrift *Dysphasia* von Elliott Earls, 1995



- 82 Spice Girls performen »Say You'll Be There« live, 1997. Die Spice Girls waren als fünfköpfige britische Pop-Girlgroup von 1994 bis 2012 aktiv. Sie gelten auch als Symbol einer kommerziellen, pop-kulturellen und entpolitisierter Aneignung von Ästhetiken vorangegangener Gegenkulturen – wie die des Punks – durch den Mainstream im Postmodernismus.



83 Cover für »Typography Now Two« von Jonathan Barnbrook, verwendet seine Schrift Elephant Black Italic. Typography Now Two präsentierte zeitgeistiges 90er-Jahre Grafikdesign.

GEGENWART UND META-MODERNISMUS

Die Gipfel des Modernismus und des Poststrukturalismus liegen mittlerweile hinter uns und wir betreten wieder eine neue Welt, in der wir versuchen, von unseren Vorgängerinnen zu lernen, sie kritisch zu hinterfragen und ihren Nachlass, die Bestandteile ihres geistigen und schöpferischen Erbes, neu zusammenzusetzen. Den Zeitraum, in dem wir uns gegenwärtig befinden, und die damit in Verbindung stehenden gestalterischen Strömungen will ich nachfolgend – frei nach den Kulturretheorikern Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker – mit dem Begriff »Metamodernismus« beschreiben. Ein Charakteristikum der Metamoderne ist die einhellige Präferenz des Pluralismus, die Annahme, dass es viele verschiedene, aber gleichwertige Gestaltungspraktiken und -ergebnisse gibt.¹

Ein weiterer Aspekt der metamodernen Auffassung ist, dass der Rückblick auf die Vergangenheit – selbst der Umlauf in der Gegenwart – uns lehrt, dass es ein Irrtum wäre, zu glauben, der Höhepunkt des Wissens und der Erkenntnis wäre nun erreicht. Unsere heutige Moderne sei nach wie vor »viel weniger aufgeklärt, als sie dies von sich annimmt«, schreibt dazu der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme. Im Glauben durch die Ansammlung von Wissen endlich vernünftig geworden zu sein, werde heutzutage übersehen, dass »im Landesinneren [unserer] Lebenswelt das Fetischwesen bizarren als je zuvor« blüht. »Der Food- und Sexfetischismus, der popmoderne Starkult und die Sakralisierung des Automobils, die Götzenverehrung im Sport und die Lustökonomie des Konsums seien Zeugnis vormoderner Energien, die wir glaubten überwunden zu haben, flottieren durch alle Systemebenen der modernen Gesellschaft.«²

Der vorherrschende, undogmatische Pluralismus im Metamodernismus lässt auch neoklassizistische Tendenzen wieder zu. In Zusammenhang damit sehe ich Robert Bringhurst Forderung in *The Elements of Typographic Style* nach einer neuen Wertschätzung gegenüber den Minuskelziffern, die durch die Modernisten

¹ Poynor
Foreword, in:
Crouwel – van
Toorn: *The Debate*,

8

² Assheuer
*Unser inneres
Afrika*

weg rationalisiert worden seien. Im Vergleich von Versal- und Minuskelziffern schreibt Bringhurst, dass letztere ein Zeichen der Kultiviertheit seien. Sie stünden dafür, dass »Dollar (Zahlen) nicht wirklich doppelt so wichtig sind wie Ideen (Worte)« und dass Zahlen keine Angst davor haben sollten den Worten auf Augenhöhe zu begegnen.¹ Die in der typografischen Fachliteratur häufiger auftretende rhetorische Personifikation einzelner Schriftzeichen, der sich auch Bringhurst bedient, mag romantisierend klingen, stellt aber auch eine sehr direkte Herleitung des Autors von gesellschaftlichen Idealen zu einer gestalterisch-formalen Konsequenz dar. Bringhurst erläutert auch die Ursprünge des Ansehensverlusts der »alten« Minuskelziffern: In der Zeit als man »Modernismus als heilige Pflicht predigte, wurden Zahlen vergöttert«. Das Gebot sei die radikale Einfachheit gewesen und man hätte viele Bemühungen unternommen das lateinische Alphabet zu reduzieren. Während dies auf die Buchstaben keine bleibenden Spuren hinterlassen hätte, war der modernistische Feldzug gegen die Zahlenaufzahlung unmittelbar erfolgreicher. Schreibmaschinen erschienen bald nur noch mit den »modernen« Versalziffern. Aus der Schreibmaschine entwickelte sich die Computertastatur und die Minuskelziffer wurde zur Rarität.²

Die kategorische Ablehnung neuer Schriften, wie sie durch die späten Modernisten wie Massimo Vignelli oder die Ulmer Schule vertreten wurde, scheint heute überwunden. Anstatt neue Schriften generalisierend abzulehnen, steht heute eher die Fragen nach ihrem jeweiligen Mehrwert und ihrer Eindeutigkeit im Raum: »Fügt die Schrift dem Vorhandenen etwas hinzu oder handelt es sich nur um eine generische Variation?«³ Heute nehmen wir an – und das ist Enttäuschung und Hoffnung zugleich –, dass es so etwas wie die perfekte universelle Schrift, die in allen Situationen und Kulturen angemessen ist, nicht geben wird und dass es immer einer abgestimmten Kommunikation bedarf, unter Berücksichtigung der lokalen Kultur und der Stimme der Absenderin.⁴

1 Bringhurst
The Elements of Typographic Style,
47

2 ebd. 48

3 Båtevik, Rappo
Subtle Expression in Typography

4 Porchez
Nationality and Type Design

Die von den Postmodernisten initiierte Suche nach gestalterischer und gestalteter Identität ist heute vielleicht der Hauptantrieb für neue Schriftentwürfe. Das

Sünnpäevanäda la õpupõe pärast lõunaväsimus
Muckanaghederdauhaulia
Quasquicentennially
Desarrollado
Lucca

84 *Druk* von Berton Hasebe, 2011. »hard to believe @bertonhasebe's druk was first released back in 2011. its uncompromising assertiveness & urgency has felt increasingly relevant over the past few years. yes, there are some arguable misuses but it's rare to find a typeface so prophetic and well-suited for its age.« twiterte der Grafikdesign-Account »otherwork« im März 2019.

Rad wird durch das sprichwörtliche Phänomen »familiarity breeds contempt«, zu deutsch etwa »Vertrautheit schadet nur«, am Laufen gehalten. Ihm fallen die überbeanspruchten Schriften zum Opfer und es lässt die neuen Schriften (oder die länger nicht mehr gesehenen Schriften) aufsteigen. Die Abgrenzung gegenüber den vermeintlich abgegriffenen und überdrückigen Schriften führt zu der ständigen Gestaltung neuer oder der Wiederbelebung alter Schriften. Bekannte Beispiele für geächtete Schriftarten wären Papyrus, Comic Sans, Brush Script, Gotham, Helvetica, Arial und Times New Roman.¹ Interessant ist, dass nach wie vor eine persönliche Abneigung gegenüber Schriftarten oft mit schlechter Lesbarkeit begründet wird, was in Betrachtung der Schrifthistorie ein relativ schwaches Argument sein müsste und wohl eher der Rationalisierung eines subjektiven Missfallens dient. Die meisten Schriftarten eignen sich nicht für den Satz umfangreicher Texte, werden trotzdem gerne und häufig verwendet und haben auch ihre Daseinsberechtigung.² Das gegebene Schriftangebot der gängigen Betriebssysteme und Textbearbeitungsprogramme trägt seinen Teil zur Überverwendung bestimmter Schriftarten bei, schafft aber auch gleichzeitig ein breiteres Bewusstsein für eben diese Auswirkung.³ Ein humoristisches Beispiel für fachfremde Schriftkritik ist ein Sketch der US-amerikanischen Comedy-Show *Saturday Night Live* zur Verwendung der Schrift *Papyrus* auf dem Plakat zu James Camerons populären Kinofilm *Avatar*.⁴ Ganz zu Schweigen von dem Allgemeinplatz, dass die *Comic Sans* im Überfluss und in der Regel unfreiwillig komisch eingesetzt wird.

Peter Bilák (1973),
Grafikdesigner
und Schrift-
gestalter,
Professor im
»Type & Media«
Studiengang an
der KABK (Den
Haag), Gründer
der Foundry
Typotheque

¹ Cass
*Designer's Most
Hated & Loved
Fonts*

² Janser
Mehr Schrift!, in:
Frische Schriften/ Fresh Type, 7

³ Eisele, Naegele
*Texte zur
Typografie*, 28

⁴ Saturday Night
Live *Papyrus -*
SNL

In Peter Biláks Essay *We don't need new fonts...* von 2011 reflektiert er über die Berechtigung und die Motivation neue Schriften zu entwerfen. Bilák stellt fest, dass nicht trotz, sondern gerade wegen der herausragend guten Voraussetzungen zum Entwurf und zur Veröffentlichung von Schriften heutzutage – er spricht sogar von einem »golden age of type design« – die große Mehrzahl neuer Schriften höchstens mittelmäßig, in der Regel

* Zur Dematerialisierung und
Beschleunigung: Moderne
Typografie und Schriftgestal-
tung ist individuell, eklektizis-
tisch und wird von immer kurz-
weiligeren Moden bestimmt.
Diese Flexibilität hat ihren
Ursprung in der Demateriali-
sierung des Schriftsetzens und
Schriftgestaltens. Jede techni-

sche Innovationen, wie die Foto-
komposition und später die
digitalen Satzprogramme, führ-
ten immer zuerst zu minder-
wertigen Ergebnissen, öffneten
die Arbeitsfelder aber auch
einem exponentiell wachsenden
Anwenderkreis. [→ Hoeks, Lentjes:
The Triumph of Typography, 77]

Erik van Blokland
(1967), Schrift-
gestalter,
Programmierer,
Leiter des
»Type & Media«
Studiengangs
an der KABK
(Den Haag),
Mitbegründer der
Foundry *Letteror*

uninspiriert, ambitionslos, unoriginell, qualitativ minderwertig und schlicht überflüssig seien. Er zieht die Faustregel seines Kollegen Erik van Blokland heran »if an existing typeface does the job, there is no reason to make a new one« und spricht vielen Schriftgestalterinnen diese Selbstbezeichnung ab: »Many people drawing type today have solid drawing skills, but no desire to advance the field (let alone rebel against it) by creating original solutions. Can we call them type designers? I think not [...]« Bilák erläutert, dass unsere Konzepte und Ideen mindestens genauso wichtig seien wie die Form, die wir wählen, um sie auszudrücken. Trotz der Flut an minderwertigen Schriften formuliert er eine klare gegenwärtige Aufgabe für Schriftgestalterinnen: »Still, there are typefaces which haven't been made yet and which we need. Type that reacts to our present reality rather than being constrained by past conventions; type for non-Latin scripts that gives its users more choices; type that brings readers from previous media to new ones. It is time to think about why we design type, not just how we design it.«¹

Robert
Bringhurst (1946),
Dichter, Typograf
und Autor

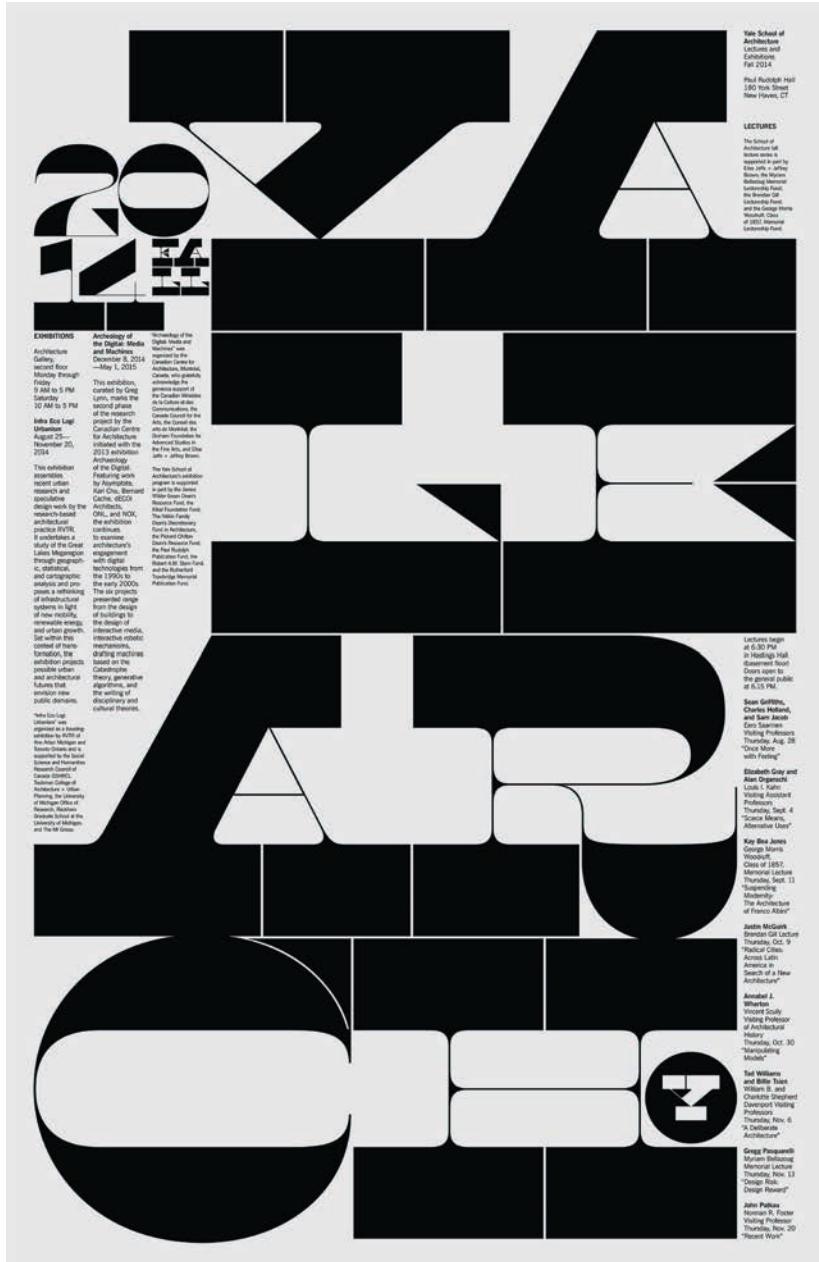
Kris Sowersby
(1981), Schrift-
gestalter, Gründer
der Foundry
Klim Type Foundry

Die Wichtigkeit der von Bilák angesprochenen Reaktion auf die gegenwärtige Realität will ich hier besonders hervorheben. Der Blick auf die Entstehungsgeschichte der heute weit verbreiteten und allgemein bekannten Schriften wie Bodoni, Times oder Futura, zeigt wie sehr sie Kinder einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Geistes sind. Wir dürfen die uns vorliegenden, gelerten Werke und Stile nicht als Absolutheit auffassen, die es imitieren gälte. Stattdessen muss die eigene Realität geprüft und angemessene gestalterische Konsequenzen entwickelt werden. Ansonsten vertrauen wir blind auf die Entscheidungen unserer Vorgängerinnen und laufen Gefahr ihre Fehlschlüsse zu reproduzieren oder überholt Lösungen auf neuartige Probleme anzuwenden.

In seinem Buch *The Elements of Typographic Style* veranschaulicht Robert Bringhurst die Angemessenheit verschiedener Schriftarten mit dem Vergleich, dass manche Schriften mehr wie Brot, andere mehr wie Kuchen seien.² Dass die bewährte architektonische Metapher hier durch eine kulinarische abgelöst wurde liegt möglicherweise an der Akzeptanz einer neuen, noch größeren Diversität an Schriften. Auch Kris Sowersby findet

1 Bilák
We don't need new fonts ...

2 Bringhurst
The Elements of Typographic Style



⁸⁵ Plakat »Yale School Of Architecture« von Michael Bierut und Jessica Svendsen, 2014. Schrift: *Maelstrom* von Klim Type Foundry/Kris Sowersby, 2014

Yale School of Architecture.

Fall 2016. Lectures—

Emery, Stanek, Williams, Weisz, Scarry, Rancière, Easterling, Altman, McKenna, Muñoz Sarmiento.

Exhibition—

Oskar Hansen: Open Form.

Symposia—

Transit Point: Mitteleuropa; Aesthetic Activism.

Paul Goldberger Hall
108 York Street
New Haven, CT

Lectures

Wednesday, September 7
Peter P. S. Lee
Distinguished Visiting
Architectural Fellow
"Leading Sustainable Projects
and the Art of Leadership"

Thursday, September 8
James C. Vellutino
Institute Fellow
"Successful Administration
from the Ground Up:
Response Address of the
Administrator of Public
Works in Boston"

Friday, September 9
Troy Williams
"Invisible Social Activism"

Saturday, September 10
Chris Valan
"An Urban Approach to
Resilience"

Thursday, October 13
Randy Scarry
"Building and Research:
Beauty and the Part
of All"

Friday, November 4
Thomas Emery
"Informed Resilience:
Conversation with
Mark Weisz
"The Aesthetics Today:
Planning and Design
Symposium "Aesthetic
Activism"

Saturday, November 5
Karin Sanderling
"The Space Between
and Beyond's Always There"

Thursday, November 10
Andrea Alberici
"Architecture's 2015 Climate
Change Conference:
Design to Shape a
More Sustainable Future"

Tuesday, November 15
Pharrell McNamee
Guest Curator
Visiting Professor
"Oskar Hansen"

Thursday, December 1
Krisztina Szilagyi
"The Space Between
George Kubo Sarmiento
"Gaps"

Friday, December 2
John D. Eason
"The Space Between
and Beyond's Always There"

Wednesday, December 7
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, December 8
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, December 9
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, December 10
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, December 11
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, December 12
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, December 13
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, December 14
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, December 15
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, December 16
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, December 17
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, December 18
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, December 19
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, December 20
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, December 21
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, December 22
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, December 23
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, December 24
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, December 25
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, December 26
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, December 27
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, December 28
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, December 29
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, December 30
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, December 31
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, January 1
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, January 2
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, January 3
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, January 4
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, January 5
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, January 6
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, January 7
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, January 8
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, January 9
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, January 10
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, January 11
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, January 12
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, January 13
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, January 14
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, January 15
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, January 16
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, January 17
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, January 18
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, January 19
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, January 20
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, January 21
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, January 22
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, January 23
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, January 24
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, January 25
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, January 26
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, January 27
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, January 28
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, January 29
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, January 30
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, January 31
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, February 1
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, February 2
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, February 3
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, February 4
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, February 5
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, February 6
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, February 7
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, February 8
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, February 9
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, February 10
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, February 11
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, February 12
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, February 13
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, February 14
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, February 15
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, February 16
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, February 17
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, February 18
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, February 19
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, February 20
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, February 21
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, February 22
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, February 23
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, February 24
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, February 25
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, February 26
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, February 27
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, February 28
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, February 29
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, March 1
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, March 2
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, March 3
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, March 4
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, March 5
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, March 6
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, March 7
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, March 8
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, March 9
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, March 10
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, March 11
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, March 12
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, March 13
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, March 14
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, March 15
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, March 16
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, March 17
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, March 18
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, March 19
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, March 20
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, March 21
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, March 22
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, March 23
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, March 24
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, March 25
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, March 26
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, March 27
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, March 28
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, March 29
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, March 30
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, March 31
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, April 1
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, April 2
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, April 3
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, April 4
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, April 5
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, April 6
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, April 7
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, April 8
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, April 9
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, April 10
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, April 11
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, April 12
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, April 13
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, April 14
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, April 15
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, April 16
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, April 17
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, April 18
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, April 19
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, April 20
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, April 21
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, April 22
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, April 23
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, April 24
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, April 25
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, April 26
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, April 27
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, April 28
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, April 29
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, April 30
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, May 1
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, May 2
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, May 3
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, May 4
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, May 5
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, May 6
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, May 7
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, May 8
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, May 9
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, May 10
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, May 11
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, May 12
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, May 13
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, May 14
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, May 15
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, May 16
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, May 17
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, May 18
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, May 19
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, May 20
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, May 21
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, May 22
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, May 23
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, May 24
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, May 25
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, May 26
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, May 27
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, May 28
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, May 29
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, May 30
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, May 31
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, June 1
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, June 2
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, June 3
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, June 4
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, June 5
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, June 6
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, June 7
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, June 8
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, June 9
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, June 10
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, June 11
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, June 12
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, June 13
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, June 14
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, June 15
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, June 16
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, June 17
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, June 18
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, June 19
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, June 20
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, June 21
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, June 22
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, June 23
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, June 24
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, June 25
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, June 26
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, June 27
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, June 28
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, June 29
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, June 30
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, July 1
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, July 2
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, July 3
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, July 4
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, July 5
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, July 6
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, July 7
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, July 8
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, July 9
Oskar Hansen
"Open Form."

Tuesday, July 10
Oskar Hansen
"Open Form."

Wednesday, July 11
Oskar Hansen
"Open Form."

Thursday, July 12
Oskar Hansen
"Open Form."

Friday, July 13
Oskar Hansen
"Open Form."

Saturday, July 14
Oskar Hansen
"Open Form."

Sunday, July 15
Oskar Hansen
"Open Form."

Monday, July 16
Oskar Hansen
"Open Form

sich in seinem Essay *Why we need new Typefaces* in der Küche wieder. Er sehnt sich nach »variety – even novelty – in our diets«. Neuinterpretationen historischer Schriften vergleicht er mit »recipes handed down from generation to generation, adapted and updated according to available ingredients, technology and prevailing fashion«. Und genau wie bei den Speisen gäbe es entsprechend »different categories of typefaces for specific situations and occasions.« Sowersby lehnt den Gedanken ab, dass es die eine finale Form von Schrift gibt und versteht Schriftgestaltung als kontinuierliche Disziplin, durch welche ausgedrückt werde welche Prioritäten, Bestrebungen und Weltanschauungen eine Kultur habe.¹

Im Vorwort des Katalogs *Frische Schriften* anlässlich einer gleichnamigen Ausstellung in Zürich 2004 wird, mit einem Blick auf die ausgestellten, neuen Schriftarten, festgestellt, dass insbesondere »von einer jüngeren Generation [...] Flexibilität und Formbarkeit – einst ein Markenzeichen von Schriften wie [...] Univers und Helvetica – zunehmend als Zurückhaltung und damit als Mangel empfunden« werden. In der Architektur wäre »less is more« (»weniger ist mehr«), ein Leitbild des minimalistischen Modernismus, einst durch Robert Venturi polemisch in »less is a bore« (»weniger ist ein Langweiler«) umformuliert worden. Eine vergleichbare Wendung scheine sich auch im Bereich der Schrift abgespielt zu haben, stellt der Autor mit Blick auf die letzten Jahrzehnte fest.² Es sei aber zu vermuten, dass das Expressive immer nur eine Möglichkeit neben anderen darstellen werde. Es gäbe zwar ein neu aufkommendes Interesse für Prinzipien des Klassizismus um 1800, allerdings ohne die »retour à l'ordre«, wie es angesichts neoklassischer Tendenzen um 1920 der Fall gewesen sei.³

Ludovic Balland
(1973),
Grafikdesigner,
Schriftgestalter

Francois Rappo
(1955),
Grafikdesigner,
Schriftgestalter

¹ Sowersby
*Why We Need
New Typefaces*

² Janser
Mehr Schrift!, in:
*Frische Schriften/
Fresh Type*, 5

³ ebd. 6

⁴ Interview in
*Frische Schriften/
Fresh Type*, 39

Diese Beobachtungen werden durch Ludovic Ballands Aussage in der gleichen Publikation unterstrichen. Ihn störe das Konzept von Neutralität, Unsichtbarkeit und Transparenz von Schriften wie Univers oder Frutiger. Stattdessen ziehe er eine Stellungnahme vor und interessiere sich mehr für die Brüche mit der »Neutralität durch Perfektion«, die es seit den 60er-Jahren gäbe.⁴

Francois Rappo stellt zur gleichen Zeit in seinem Essay *Schreib's auf, verdammt, schreib's auf!* aber auch eine schriftgestalterische Aufarbeitung des »Erbe der her-

Stanley

Regular, Bold
Italic-Reg.+italic-Bold

Poster

87 *Stanley* von Ludovic Balland, 2012

ausragenden Errungenschaften der 50er- bis 70er-Jahre, Univers, Helvetica, Syntax, Frutiger« fest. Dieses sei im postmodernen Klima der 90er-Jahre in seiner Komplexität der Gestaltung und Entwicklungsschritte unterschätzt worden. Was allerdings wiederum Teil der »notwendigen Erneuerung einer kritischen Diskussion über die Vermassung der Kommunikation« gewesen sei.¹

Die gewisse Anerkennung, die Rappo den beiden gegensätzlichen Gestaltungshaltungen entgegenbringt, ist kennzeichnend für die gegenwärtige, eklektizistische, metamodernistische Sichtweise. Fortfahrend erläutert Rappo Tendenzen der jüngeren Schriftproduktion des 21. Jahrhunderts: »Nachdem der Überraschungseffekt der neuen Werkzeuge [der Postmoderne] ausgereizt ist, richtet sich das Interesse erneut auf die Gestaltung von Schrifttypen für Texte, für die Lektüre. Weniger bildhaft, stärker unserem täglichen Gebrauch des Geschriebenen entsprechend.« Schriftgestalterinnen würden heute zwar nachwievor »die Anliegen einiger Vorgänger aus dem vergangenen Jahrzehnt« teilen, allerdings wäre die Vorgehensweise weniger expressiv und die Sorge gelte nun wieder mehr der mikrografischen Ebene des Schriftentwurfs. »Die Stanley Reader von Ludovic Balland verweist zum Beispiel nur sehr diskret auf die digitale Collage. Sie entwickelt ein besonders lebhaftes Seitenbild beim Satz von kompakten Texten. Sie greift eine grafische Idee auf, die bereits zu Zeiten des Fotosatzes [in der Mode] war: die Suche nach einer nicht erstarrten Gestaltung des Buchstabens, da zu viel Smoothing das Bild des Wortes für die Leserin monoton macht. Dieser Entwurfsansatz gewinnt mit der heutigen ausserordentlichen Konstanz beim Drucken von Schrift [...] neue Aktualität. Die Akkurat von Laurenz Brunner [...] ist eine vielseitige Grotesk. Sie findet ihre grafische Identität, indem sie bei einigen Zügen ein geometrisches Bild beibehält, das an die Konstruktion durch digitale Hilfsmittel erinnert, ohne sich jedoch auf diese Sprache zu beschränken.

Die Produktionen der jüngeren Gestalter kündigen also eine Verschiebung des Spielfelds an, hin zu einer andersartigen Befragung der zeitgenössischen typografischen Ästhetik. Sie lassen einen Schriftentwurf erahnen, der sich wieder direkter auf die Ergonomie der Lektüre, das

¹ Rappo
*Schreib's auf,
verdammt,
schreib's auf!*, in:
*Frische Schriften/
Fresh Type*, 84

HOW TO FIND TRUE LOVE AND HAPPINESS IN THE PRESENT DAY BIKE

OPENING
10.11.16
6–9 PM

ART N MORE
PAUL BOWLER &
GEORG WEISSBACH
OLAF BASTIGKEIT
TILO BAUMGARTEL
HENRIETTE GRAHNERT
CHRISTIAN HEILIG
ESTHER HORN
CORINNE VON LEBUSA
ALEX LEBUS
ROSA LOY
ANDREAS MÜHE
SEBASTIAN NEBE
RICHARD SCHÜTZ
CLAUS GEORG
STABE
SEBASTIAN SPECKMANN
MARIANNE THÖRMER
MARKUS VATER

BERLIN
10.11.–23.12.16

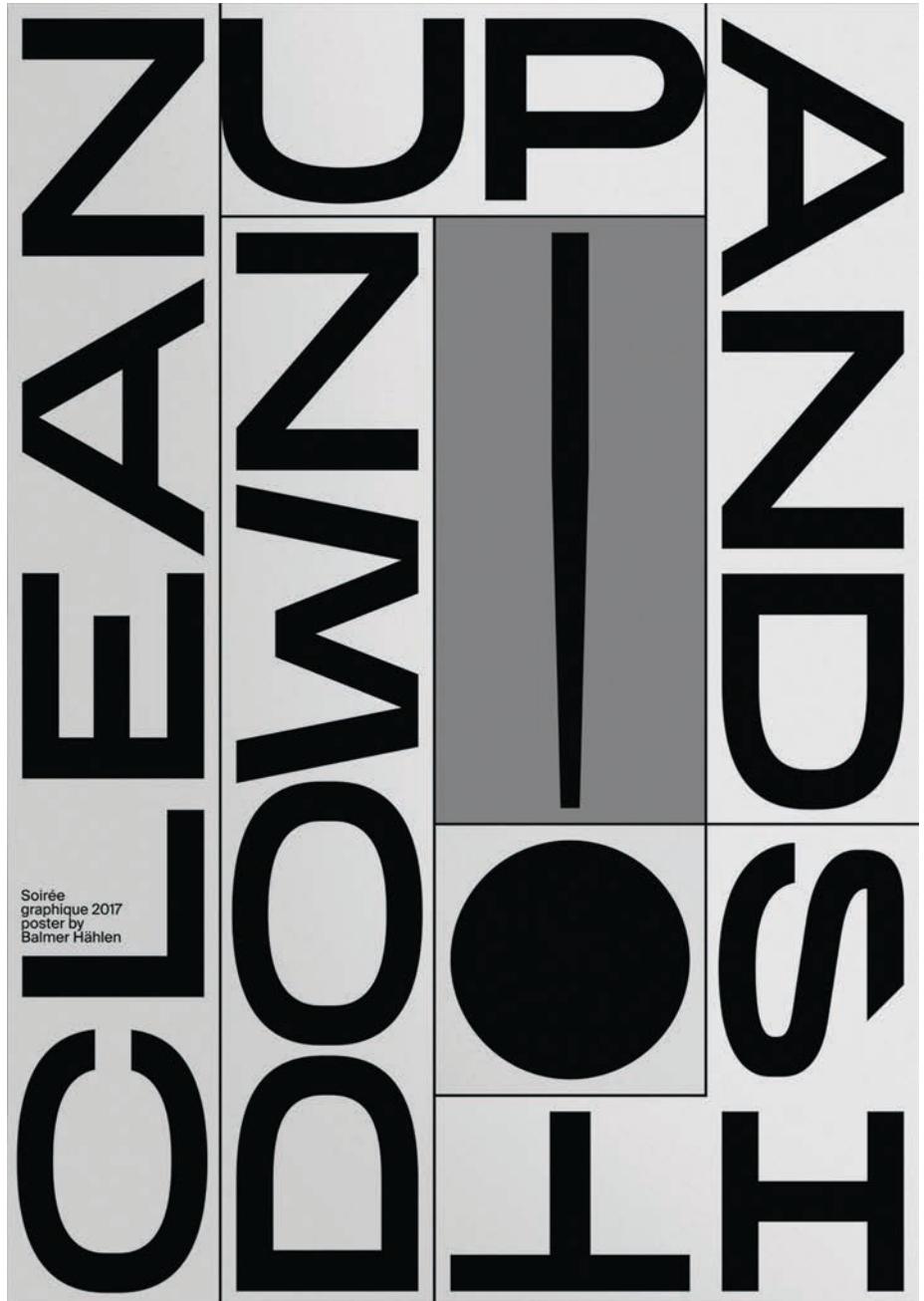
BUDAPESTER STRASSE 38–50
10787 BERLIN
OPEN: THU–SA, 12 AM–8 PM
AND BY APPOINTMENT
SUPPORTED BY:

GALERIE
KLEINDIENST



Kulturbrauerei
PraterGarten

88 Plakat »How to Find True Love and Happiness in the Present Day« von Lamm & Kirch, 2016



Soirée
graphique 2017
poster by
Balmer Hählen

89 Poster zur »Soirée graphique N°10«
gestaltet vom Studio Balmer Hählen, 2017

Bild des gedruckten und standardisierten Wortes, die Gebrauchsvielfalt des Geschriebenen, die neuen Technologien und ebenso auf das erweiterte typografische Repertoire konzentrieren.«¹

Fred Smeijers
(1961),
Grafikdesigner,
Schriftgestalter
und Autor

Fred Smeijers schaut in *Counterpunch* mit gemischten Gefühlen auf die jüngsten schriftgestalterischen Entwicklungen. Typografie habe sich zu einer Bühne entwickelt auf der junge Designerinnen es gewagt hätten »Narrenmasken« anzulegen, um die Rolle des Clowns zu spielen. Zuerst wären ihre Resultate amüsant, manchmal herausfordernd gewesen, aber diese Münze hätte zwei Seiten: Mittlerweile sei diese Bühne voll mit maskentragenden Menschen, die die Masken für wahre Gesichter halten.² Heute gäbe es keine Regeln mehr, keine starken sozialen Bewegungen oder Ideologien, die klare Haltung oder festen Glaube hervorbringen würden. So könne jeder nun machen was er wolle. Jede Einstellung und jeder Stil hätten ihren Platz. Dies erschwere die Bewertung und werfe uns zurück auf das Wesentliche: die Beschränkungen des menschlichen Körpers, der Wahrnehmung und der Nutzbarkeit.³ Smeijers hat aber auch Hoffnungen für die jüngeren Strömungen, welche die typografische Szene aufgelockert hätten. Jungen und radikaleren Designerinnen stünde heute nichts im Weg, um ein Klima zu erzeugen, in dem Vorurteile, Gewohnheiten, Riten und Dogmen in Frage gestellt und missachtet werden könnten.⁴

Adrian Frutiger
(1928–2015),
Schriftgestalter

Adrian Frutiger machte sich 1978 Gedanken über die Schrift der Zukunft und sah Potentiale in sporadischen Gegenposition zum vorherrschenden Mainstream und schrieb: »Dass Schrift als geistiger Ausdruck einer bestimmten Epoche zu werten ist, bezeugen Schrifttypen, die wir heute in Graffiti, auf Mauern, Plakaten, aber auch in Abreibefolien ›miterleben‹. Es sind Zeichen, die wohl noch das alphabetische im Hintergrund tragen, deren Ausdruck sich jedoch an der Grenze des Unlesbaren befindet. Es sind Gegenwarts-Schriften, in denen eine offensichtliche Provokation an die herkömmliche

¹ Rappo
Schreib's auf, verdammt, schreib's auf!, in:
Frische Schriften – Fresh Types,
86–87

² Smeijers
Counterpunch, 183

³ ebd. 179

⁴ ebd. 183

* Zur Technik heute: Unsere gegenwärtige Technik erlaubt eine so akkurate Gestaltung, schreibt Fred Smeijers in *Counterpunch*, dass uns ein Vorteil der Stempelschneider für immer abhanden gekommen sei. Denn für sie hätte gegolten, dass nur existiert, was gesehen werden kann. Die über-präzisen Gestaltungstechniken veranlassen uns dazu unserer eigenen Wahrnehmung, dem

visuellen Beweis, zu misstrauen und stattdessen die mathematisch »korrekte« Lösung zu bevorzugen. Dies führt zu »toter Schrift«, in der die Zahlen gut aussehen, aber die Gestaltung nicht. Gestalter erschufen Dinge, nur weil die Technik es erlaubte. Aber die Technik sei für uns da und nicht andersherum, erklärt Smeijers. [→Smeijers: *Counterpunch*, 150–151]

Lesegewohnheit latent enthalten ist. Diese Anti-Lese-Reaktion und ihre Bedeutung exakt zu beurteilen, fällt uns jetzt noch schwer. Vielleicht geht aus dieser heute noch als dekadent gewerteten Bewegung in Zukunft etwas grundlegend Neues hervor.«¹

Aber für noch wichtiger als eine Schrift der Zukunft antizipieren zu wollen, halte ich es, unser Stand in der größeren Gestaltungs- und Gesellschaftsentwicklung zu begreifen. Wir müssen geschult genug dafür sein zu erkennen, was Qualität bedeutet und welche Auswirkungen die gesellschaftlichen, technischen und ökonomischen Entwicklungen auf diese Qualität hatten und haben. Wir müssen dem Irrglaube widerstehen zu glauben, wir befänden uns schriftgeschichtlich an einem qualitativen Höhepunkt. Die Demokratisierung der Design-Disziplin durch Industrialisierung und Digitalisierung führte in vielen Bereichen, wie der Schriftgestaltung, zu einer Abnahme der Produktionsqualität, brachte aber auch das Potential mit sich die durchschnittliche Qualität zu heben und für die Allgemeinheit auch außerhalb eines exklusiven Zirkels verfügbarer zu machen. Es sollte im Interesse jeder Gestalterin sein, eine Haltung dazu zu entwickeln, was Qualität bedeutet und entsprechend negative Faktoren, wie beispielsweise ökonomischen Druck durch Preisverfall, entgegenzutreten und positive Faktoren, wie zugängliche Bildung, zu unterstützen.

Jede weltanschauliche und gestalterische Position ist von Vorbildern und einem Kulturerbe beeinflusst und lässt sich deshalb in einer Art »Abstammungslinie« verorten. Diese verbindet Personen, Stile und Strömungen über Generationen hinweg, wie der vorangegangene historische Überblick hoffentlich kenntlich gemacht hat. Kann diese Erkenntnis dabei helfen sich selbst zu positionieren? Können wir einen neuen Gestaltungsstil aus unserer heutigen Geisteshaltung schlussfolgern? Wie können wir uns heute gestalterisch zu bestimmten gesellschaftlichen und politischen Idealen bekennen oder uns von diesen distanzieren? Nur mit der Kenntnis über die historisch gewachsenen Bedeutungen der Elemente unserer visuellen Sprache lassen sich diese Fragen beantworten.

¹ Frutiger
Der Mensch und seine Zeichen, 189

Und eine Beantwortung ist notwendig, zumal politische Diskurse in der Typografieszene glücklicherweise kein Ding der Vergangenheit sind. Zeitgenössische Debatten, wie beispielsweise die um den rechtspolitischen deutschen Schriftgestalter Erhard Kaiser¹, Gestalter der *DTL Fleischmann* und der *Prokyon*, oder die durch den offenen Brief von Markus Dreßen, Markus Weisbeck und Ingo Offermanns an die Stiftung *Schönste Deutsche Bücher*² ausgelöste Diskussion, zeigen die Notwendigkeit einer kritischen Kultur und werden möglicherweise zukünftigen Historikerinnen als Zeugnisse dienen, um den Geist unserer Zeit zusammenzufassen.

¹ Kupferschmid
Twitter

² Spiekermann
Twitter

»STILL, THERE ARE TYPEFACES WHICH HAVEN'T BEEN MADE YET AND WHICH WE NEED. TYPE THAT REACTS TO OUR PRESENT REALITY RATHER THAN BEING CONSTRAINED BY PAST CONVENTIONS.«

Peter Biľak

Bricktown SOUND

DANCE
PARTY



- 90 Die Chicagoer Designerin Crystal Zapata setzt in ihrem Poster »Bricktown Sound Dance Party« von 2018 drei kontemporäre Schriftarten ein: *bb-book A* (2016) von Benoît Bodhuin, *Druk Wide* (2014) von Berton Hasebe und *Ogg* (2015) von Greg Gazdowicz und Lucas Sharp.

QUELLENVERZEICHNIS

- AICHER, OTL
Typografie
in: EISELE, NAEGELE
Texte zur Typografie,
Zürich, Niggli, 2012
- ARCHER, BEN
Eric Gill Got It Wrong; a
re-evaluation of Gill Sans
typotheque.com/articles/
re-evaluation_of_gill_sans
15.07.18
- ASSHEUER, THOMAS
Unser inneres Afrika
zeit.de/2006/35/ST-Boehme
28.03.18
- DECK, BARRY
Coke Light
barrydeck.com/portfolio-
posts/coke-light
16.12.2018
- BAUER, KONRAD FRIEDRICH
Die Zukunft der Schrift
in: EISELE, NAEGELE
Texte zur Typografie,
Zürich, Niggli, 2012
- BAUHAUS100
Weimar
bauhaus100.de/das-bauhaus/
phasen/weimar 14.02.2019
- BEHRENS, PETER
Von der Entwicklung der
Schrift
in: EISELE, NAEGELE
Texte zur Typografie,
Zürich, Niggli, 2012
- BIERUT, MICHAEL
13 Ways of Looking
at a Typeface
itsnicethat.com/articles/
michael-bierut-now-you-see-
it-and-other-essays-on-design-
publication-061117 5.4.2018
- BILAK, PETER
Conceptual Type?
typotheque.com/articles/
conceptual_type 13.06.2018
- BILAK, PETER
Type design in the 1990s,
Demystification and
re-mystification
typotheque.com/articles/type_
design_in_the_1990s_demysti-
fication_and_re-mystification
15.07.2018
- BILAK, PETER
We don't need new fonts ...
typotheque.com/articles/we_
dont_need_new_fonts 15.07.2018
- BOLIWAGE, MAX
Buchstabengeschichte(n): Wie
Das Alphabet Entstand Und
Warum Unsere Buchstaben so
Aussehen, Graz, Akademische
Druck- u. Verlagsanstalt, 2010
- BOSSHARD, HANS RUDOLF
Max Bill Kontra Jan Tschichold:
Der Typografiestreit
Der Moderne, Sulgen [u.a.],
Niggli, 2012
- BRINGHURST, ROBERT
The Elements of Typographic
Style, Seattle, Wash., Hartley &
Marks, 2015
- BRITANNICA
Geoffroy Tory
britannica.com/biography/
Geoffroy-Tory 14.02.2019
- ÅTEVIK, ARVE;
RAPPO, FRANÇOIS
Subtle Expression
in Typography
arvebaat.com/
francois-rappo.html
12.06.2018
- CINAMON, GERALD
Rudolf Koch: Letterer, Type
Designer, Teacher, US, Oak
Knoll Press, 2000
- COLIZZI, ALESSANDRO
The final act at Nebiolo:
the quest for a universal
typeface
articles.c-a-s-t.com/forma-
dattilo-modulo-nebiolos-last-
efforts-to-produce-a-universal-
typefac-aa965dcobb9f 16.07.2018
- CORDOBA, RICARDO
Designing Books and
Modern Typography
typographica.org/typography-
books/book-review-recent-
hyphen-reprints 14.02.2019
- DEBRAY, RÉGIS
Socialism: A Life-Cycle
newleftreview.org/II/46/
regis-debray-socialism-a-life-
cycle 14.02.2019
- DESIGNHISTORY
Deconstruction
designhistory.org/PostMo-
dern_pages/Deconstruction.html
14.02.2019
- DESIGNTAGEBUCH
Die neue Hausschrift
von Volkswagen
designtagebuch.de/360-brand-
experience-die-neue-hausschrift-
von-volkswagen 14.02.2019
- DUTCH TYPE LIBRARY
Twitter
twitter.com/ExquisiteFonts/
status/999987553007751168
14.02.2019

- EISELE, PETRA;
NAEGELE, ISABEL
Texte zur Typografie,
Zürich, Niggli, 2012
- EMIGRE
Keedy
emigre.com/Fonts/Keedy
14.02.2019
- EWEN, STUART
All Consuming Images, United
States of America, Basic Books,
1988/1999
- FENTON, KEVIN
The New Typographer Mutter-
ing In Your Ear
in: BIERUT, DRENTTEL, HELLER,
HOLLAND
Looking Closer 2, New York,
Allworth Press, 1997
- FRUTIGER, ADRIAN
Der Mensch und seine
Zeichen, Wiesbaden,
fourier, 1978/2001
- GERSTNER, KARL
Kompendium für Alphabeten
in: EISELE, NAEGELE
Texte zur Typografie,
Zürich, Niggli, 2012
- GILL, ERIC
An Essay On Typography,
Boston, Godine, 1993
- HAMILTON, MARK
The ad that changed
advertising.
*medium.com/theagency/the-
ad-that-changed-advertising-
18291a67488c* 14.02.2019
- HELLER, STEVEN;
CASSANDRE, A.M.
The Meanings of Type
*eyemagazine.com/feature/
article/the-meanings-of-type*
12.06.2018
- HOEKS, HENK;
LENITJES, EWAN
The Triumph of Typography,
Arnhem, Artez Press, 2015
- IP, HELEN
Twitter
*twitter.com/herroherren/
status/847651762811027458*
14.02.2019
- HYUGEN, FREDERIKE
The Debate in Context
in: Crouwel – van Toorn:
The Debate, Eindhoven NL,
The Monacelli Press, 2015
- INTERVIEW IN
Frische Schriften/Fresh Type,
Zürich, Edition Museum
für Gestaltung, 2004
- CASS, JACOB
Designer's Most
Hated & Loved Fonts
*justcreative.com/2017/03/29/
designers-most-hated-loved-
fonts* 14.02.2019
- JANSER, ANDRES
Mehr Schrift!
in: Frische Schriften/
Fresh Type, Zürich, Edition
Museum für Gestaltung, 2004
- JOHNSTON, EDWARD
Schreibschrift, Zierschrift und
angewandte Schrift
in: EISELE, NAEGELE
Texte zur Typografie,
Zürich, Niggli, 2012
- KUPFERSCHMID, INDRA
Twitter
*twitter.com/kupfers/
status/1039073735800774657*
14.02.2019
- LAUDENBACH, PETER;
FRANCK, GEORG
Wir erleben einen
emotionalen Klimawandel
*brandeins.de/magazine/brand-
eins-wirtschaftsmagazin/2017/
marketing/wir-erle-
ben-einen-emotionalen-klima-
wandel* 08.04.2018
- LUPTON, ELLEN
Mit Schrift Denken: Ein Kri-
tischer Ratgeber Für Grafiker,
Autoren, Lektoren und Stu-
denten, New York, Princeton
Architectural Press, 2007
- MACCARTHY, FIONA
William Morris – beauty and
anarchy in the UK
*theguardian.com/books/2014/
oct/03/how-william-mor-
ris-beauty-and-anarchy-uk*
16.07.2018
- MARIO RAMPONE
Type Talks Interview,
Fall 1989
*paulrand.design/life/interv-
views/1989-Type-Talks-interview.
html* 14.02.2019
- MCNEIL, PAUL
The Visual History of Type
*istd.org.uk/blog/the-visual-
history-of-type-paul-mcneil*
12.06.2018
- MEGGS, PHILIP
Meggs' History of Graphic
Design, US, Wiley, 2016
- MEGGS, PHILIP
The Politics of Style
in: BIERUT, DRENTTEL, HELLER,
HOLLAND
Looking Closer 2, New York,
Allworth Press, 1997
- MÜLLER, LARS
Homage to a Typeface
*lars-mueller-publishers.com/
homage-typeface* 14.02.2019
- NAEGELE, ISABEL; EISELE,
PETRA; LUDWIG, ANNETTE
Neue Schriften, New Typefaces,
Sulgen, Niggli, 2013
- PAMMINGER, WALTER
Konzeptionelles Buchgestal-
ten, Göttingen, Wallstein, 2018
- PORCHEZ, JEAN FRANÇOIS
Nationality and Type Design
*typofonderie.com/gazette/post/
nationality-and-type-design*
12.06.2018
- POYNOR, RICK
Anarchie der Zeichen:
Grafik-Design von den
Achtzigern bis Heute, Basel,
Birkhäuser, 2003
- POYNOR, RICK
Foreword
in: Crouwel – van Toorn:
The Debate, Eindhoven NL,
The Monacelli Press, 2015
- POYNOR, RICK
Type and Deconstruction
in the Digital Era
in: Typography Now: The Next
Wave, London, Booth-Clibborn
Editions, 1994

PURVIS, ALSTON A Visual History of Typefaces and Graphic Styles Vol. 2, US, Taschen, 2011	SPIEKERMANN, ERIK Bauhaus-Schriften <i>sueddeutsche.de/kultur/bauhaus-schriften-sie-wollten-buchstaben-aus-quadrat-dreieck-und-kreis-14109050</i> 14.02.2019	TSCHICHOLD, JAN Noch eine Schrift <i>in: EISELE, NAEGELE</i> Texte zur Typografie, Zürich, Niggli, 2012
RAPPO, FRANÇOIS Schreib's auf, verdammt, schreib's auf! <i>in: Frische Schriften/Fresh Type</i> , Zürich, Edition Museum für Gestaltung, 2004	SPIEKERMANN, ERIK Twitter <i>twitter.com/espiekermann/status/1045231875734867968</i> 14.02.2019	TYPE DIRECTORS CLUB Massimo Vignelli, Our Typographic Conscience <i>tdc.org/news/massimo-vignelli-our-typographic-conscience</i> 12.06.2018
RENNER, PAUL Die Schrift unserer Zeit <i>in: EISELE, NAEGELE</i> Texte zur Typografie, Zürich, Niggli, 2012	SPIEKERMANN, ERIK ÜberSchrift, Mainz, Schmidt, 2004	TYPOLEXIKON Jan Tschichold <i>typolexikon.de/tschichold-jan</i> 14.02.2019
RIGHTHAND, JESS Postmodernisms New Typography <i>smithsonianmag.com/arts-culture/postmodernisms-new-typography-77489071</i> 12.06.2018	STIFF, PAUL Look At Me! Look At Me! <i>in: BIERUT, DRENTTEL, HELLER, HOLLAND</i> Looking Closer 2, New York, Allworth Press, 1997	TYPOTALKS Interview mit Philipp Neumeyer <i>typotalks.com/news/2017/11/13/fragenziehen-6-interview-mit-philipp-neumeyer</i> 14.02.2019
ROCK, MICHAEL Beyond Typography <i>2x4.org/ideas/42/beyond-typography</i> 12.06.2018	STÖSSINGER, NINA Twitter <i>twitter.com/ninastoessinger/status/1007399705343610880</i> 14.02.2019	UCSB ART The Crystal Goblet <i>arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Beatrice%20Warde,%20The%20Crystal%20Goblet.pdf</i> 14.02.2019
ROCK, MICHAEL Fuck Content <i>2x4.org/ideas/2/fuck-content</i> 24.07.2018	TASCHEN VERLAG FUSE 1–20 <i>taschen.com/pages/de/catalogue/graphic_design/all/06768/facts.fuse_120.htm</i> 14.02.2019	ULRICH, FERDINAND A brief overview of developments in digital type design <i>medium.com/@fpeulrich/a-brief-overview-of-developments-in-digital-type-design-561d9e63a122</i> 24.07.2018
SATURDAY NIGHT LIVE Papyrus - SNL <i>youtube.com/watch?v=jVhlJNjop00</i> 14.02.2019	THIELEKE, CONSTANZE; BARNBROOK, JONATHAN Doctrine/A New Typeface From VirusFont <i>slanted.de/eintrag/doctrine</i> 12.06.2018	VIGNELLI, MASSIMO Exhibition Opening Invitation, School of Visual Arts, New York, 1991
SHAW, PAUL The Digital Past: When Typefaces Were Experimental <i>aiga.org/the-digital-past-when-typefaces-were-experimental</i> 12.06.2018	TRANSCRIPT, IN Crouwel – van Toorn: The Debate, Eindhoven, NL, The Monacelli Press, 2015	VOELKER, JEAN ULYSSES; GLAAB, PETER Read+Play, Mainz, Designlabor Gutenberg, 2010
SMEIJERS, FRED Counterpunch, London, Hyphen Press, 2010	TSCHICHOLD, JAN Die neue Typografie, Berlin, Brinkmann und Bose, 1987	DITCHLING MUSEUM OF ART + CRAFT Underground: 100 Years of Edward Johnston's Lettering for London <i>ditchlingmuseumartcraft.org.uk/event/underground-100-years-of-edward-johnston-lettering-for-london</i> 12.04.2019
SOWERSBY, CHRIS Why We Need New Typefaces <i>medium.com/@klintypefoundry/why-we-need-new-typefaces-a5741f3f427d</i> 14.02.2019	TSCHICHOLD, JAN Die neue Typografie <i>in: EISELE, NAEGELE</i> Texte zur Typografie, Zürich, Niggli, 2012	

LONDON TRANSPORT MUSEUM

Edward Johnston

*ltmuseum.co.uk/collections/
projects-partnerships/edward
johnston 12.04.2019*

YOU WORK FOR THEM

What is a Humanist

Typeface?

*blog.youworkforthem.
com/2016/06/01/what-is-a-
humanist-typeface 16.07.2018*

ABBILDUNGS-VERZEICHNIS

- 1 *unknown* | Kapr, Albert / Fischer, Hans: typoart typenkunst, Leipzig 1973
- 2 © Bauer Types | <http://www.ffmark.com/img/history/Futura.jpg>
- 3 © Bauer Types | The Monotype Corporation / Gutenberg Museum, Mainz | https://www.werbelemonat.at/medien/bilder/Artikel/aus_der_branche/futura/futura3.jpg
- 4 *unknown* | <https://www.booklooker.de/B%C3%BCcher/Verlag-f%C3%BCr-Schriftkunst-Heintze-Blanckertz-Hrsg+Die-zeitgem%C3%A4%C3%9Fe-Schrift-Juli-1929-Heft-9/id/Ao2a9ZZto1ZZ?zida899bcd6441bdcb31f1c16154a49c8>
- 5 © Edward Fella | http://collections.si.edu/search/detail/edanmdm-chndm_2002-8-11?q=record-ID%3Achndm_2002-8-11&record=1&hlterm=record-ID%3Achndm_2002-8-11&inline=true
- 6 © Rudolf Koch | Klingspor Museum Offenbach | https://www.typografie.info/3/uploads/monthly_10_2013/ccs-1-o-87394000-1382634600-thumb.gif
- 7 *unknown* | Waldhaus Dolder | <https://www.archithese.ch/assets/images/f/20389dfe-08b0-47cd-bacb-266bb6fdc212-e5517bef.jpeg>
- 8 *unknown* | Public Domain | Wikimedia Commons | https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Inschrift_der_Trajans%C3%A4ule.jpg
- 9 *unknown* | Public Domain | Wikimedia Commons | <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Piranesi-6033.jpg>
- 10 *unknown* | Public Domain | Wikimedia Commons | [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Neefs_I_and_David_Teniers_II_\(Attr.\)_-_Interior_of_a_Gothic_cathedral_with_figures.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Neefs_I_and_David_Teniers_II_(Attr.)_-_Interior_of_a_Gothic_cathedral_with_figures.jpg)
- 11 *unknown* | Public Domain | Rare Books Division, Special Collections, J. Willard Marriott Library, University of Utah | <https://rarebooksnews.wordpress.com/2012/12/31/book-of-the-week-a-leaf-from-the-gutenberg-bible/#jp-carousel-331>
- 12 *unknown* | Public Domain | Wikimedia Commons | https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Caxton_Celebration_-_William_Caxton_showing_specimens_of_his_printing_to_King_Edward_IV_and_his_Queen.jpg
- 13 Marcantonio Raimondi | Public Domain | The Metropolitan Museum of Art | https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_19.74.1.jpg
- 14 *unknown* | Public Domain | Wikimedia Commons, André Castelot | <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FrancisIFrance.jpg>
- 15 Geoffroy Tory | Public Domain | Wikimedia Commons | https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Champ_fleury_f46v_cropped.jpg#/media/File:Champ_fleury_f46v.jpg
- 16 *unknown* | The Monotype Corporation | <http://146.66.71.50/~paulshaw/wp-content/uploads/2014/06/Linotype-Garamond-Series-lores.jpg>
- 17 © Didier Descouens | CC-BY-SA-4.0 | Wikimedia Commons | [https://de.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Grimani#/media/Datei:Palazzo_Grimani_di_San_Luca_\(Venice\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Grimani#/media/Datei:Palazzo_Grimani_di_San_Luca_(Venice).jpg)
- 18 *unknown* | Public Domain | <http://luc.devroye.org/RomainDuRoi-1692G.png>
- 19 Isaac de Caus | Public Domain | The Metropolitan Museum of Art | <https://www.metmuseum.org/art-collection/search/547243>

- 20** Hyacinthe Rigaud | Public Domain | Wikimedia Commons | https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_XIV_of_France.jpg
- 21** © James Puckett | CC-BY-2.0 | Wikimedia Commons | [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baskerville_Type_Specimen_\(8224316062\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baskerville_Type_Specimen_(8224316062).jpg)
- 22** Giambattista Bodoni | http://luc.devroye.org/GiambattistaBodoni-Manuale_Tipografica-1818yy.jpg
- 23** Jan Tschichold | https://d31td5fk89rr1.cloudfront.net/historyImages/didot/didot_tschichold_750.png
- 24** unknown | http://www.neoclassicism.us/Content/What_Is_Neoclassicism/
- 25** unknown | <https://imgur.com/gallery/IwdPl>
- 26** Hamilton | http://members-only-beta-vco42.lettarc.org/extensions/LFA_beta/item.html?workID=lfa_type_0080
- 27** unknown | Public Domain | Wikimedia Commons | https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bild_Maschinen_halle_Escher_Wyss_1875.jpg
- 28** Hamilton | Public Domain | University of Wisconsin Digital Collections Center | Hamilton Type Specimen | <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/SilverBuckle/SilverBuckle-idx?idx?type=article&did=SilverBuckle.HamiltonWood.i0004&id=SilverBuckle.HamiltonWood&isize=M&pview=hide>
- 29** William Morris | <https://www.ketterer-kunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=411700977&anummer=456&detail=1>
- 30** William Morris | ©Jürgen Huber (Supertype) | from own archive
- 31** unknown | Open Data Zürich | https://data.stadt-zuerich.ch/dataset/sozial_archiv-wandervogel
- 32** © Johann Adam Meisenbach | <https://d1gn9jfs07kpav.cloudfront.net/wp-content/uploads/2018/11/2.jpg>
- 33** Otto Eckmann | University of Texas Architecture and Planning Library | <https://blogs.lib.utexas.edu/apl/highlights/wp-content/uploads/sites/15/neue-formen-01.jpg>
- 34** Otto Eckmann | <https://www.pinterest.com.au/pin/529102656208408721/>
- 35** Peter Behrens | <https://get.google.com/albumarchive/114630083066969872545/album/AF1QipNDzvgEhmf3qmGD-H5dsdzK35lPGf77MEjk5GJY/AF1QipOVJxjZNNfinEK5Y7I3RXUflnNsvkfAJFVurW16Y>
- 36** unknown | AEG Turbine Factory by Peter Behrens, 1909–10 | <https://cdn.kastatic.org/ka-perseus-images/ebebd6f2d7d3e15c520cf710f8c07c2de185b4d76.jpg>
- 37** Edward Johnston | <https://cdn.londonreconnections.com/2013/johnstonearly.jpg>
- 38** unknown | Public Domain | Wikimedia Commons | https://en.wikipedia.org/wiki/United_States_campaigns_in_World_War_I#/media/File:At_close_grips2.jpg
- 39** unknown | CC-BY-SA 3.0 | © Bundesarchiv, Bild 146-1972-062-01 | https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bundesarchiv_Bild_146-1972-062-01,_Berlin,-bettelnder_Kriegsinvaliden.jpg
- 40** unknown | © Ferdinand Ulrich | An early ad for Erbar-Grotesk in Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, vol. 64, no. 2, Leipzig 1927 | Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, Ausg. 64, Nr. 2, Leipzig 1927, S. 105, aus der Sammlung von p98a, Berlin
- 41** unknown | Public Domain | Wikimedia Commons | https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Staatliches_BauhausTitelseite.jpg
- 42** unknown | CC-BY-SA 4.0 | Wikimedia Commons | https://de.wikipedia.org/wiki/Plan_Voisin#/media/File:Plan_Voisin_model.jpg
- 43** © Jan Tschichold | <https://www.typolexikon.de/tschichold-jan/typografische-mitteilungen-elementare-typografie/>
- 44** © A.M. Cassandre | <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/am-cassandre-1901-1968-nord-express-5720299-details.aspx>
- 45** © Herbert Bayer | bloomsburydesignlibrary.com/encyclopedia-chapter?docid=b-9781474246217&pdfid=9781474246217.ch-002.pdf&tocid=b-9781474246217-chapter21
- 46** Paul Renner | <https://www.leanderriedl.com/journal/2018/8/6/the-typeface-for-our-time-paul-renner>
- 47** © Beatrice Warde | Public Domain | Wikimedia Commons | https://en.wikipedia.org/wiki/File:This_is_a_Printing_Office.jpg

- 48 Eric Gill | The Monotype Corporation | <https://d3atsf3fgek2rw.cloudfront.net/content/uploads/2015/10/In-1930-Gill-investigated-another-weight-of-the-Titling-Caps-by-drawing-over-a-proof-set-a-few-months-earlier-1002x1252.jpg>
- 49 Erich Meyer, D. Stempel AG | © Ilja Wanka | <https://www.typografie.info/3/topic/34408-schriftmustertannenberg/>
- 50 Charles Russell | Public Domain | Wikimedia Commons | https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Reichsparteitag_1935_Gro%C3%9Fer_Appell_28-1121M_original.jpg
- 51 *unknown* | <https://www.moviepilot.de/movies/triumph-des-willens>
- 52 Armin Hofmann | Public Domain | Wikimedia Commons | https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Form_Farbe_Gewerbemuseum_Winterthur_1951.jpg
- 53 © Max Miedinger | Helvetica | from own archive
- 54 *unknown* | © Mark Mathosian | CC BY-NC-SA 2.0 | <https://www.flickr.com/photos/markgregory/7651774934/>
- 55 © Nebiolo, Aldo Novarese | <http://indexgrafik.fr/wp-content/uploads/Aldo-Novarese-Forma-Nebiolo-1968.jpg>
- 56 © Wim Crouwel | © Ben Sutherland | CC BY 2.0 | <https://www.flickr.com/photos/bensutherland/56487596733>
- 57 © Herbert Kapitzki | HfG-Archiv, Museum Ulm | <https://museumulm.de/wp-content/uploads/2018/05/Pressefoto-1-Mai-1968-Studenten-und-Dozenten-der-HfG-demonstrieren-vor-dem-Stuttgarter-Landtag-%C3%BCr-den-Erhalt-der-HfG-Foto-Herbert-Kapitzki-HfG-Archiv-Ulm.jpg>
- 58 © Diana Davies | <https://www.thenation.com/article/shes-beautiful-when-shes-angry-reveals-radical-ordinary-women-1960s-feminism/>
- 59 © Herb Lubalin | <https://fontsinuse.com/uses/21625/avant-garde-magazine-13>
- 60 © Dan Friedman | <https://www.artsy.net/artwork/dan-friedman-typografie>
- 61 © Jan van Toorn | <http://indexgrafik.fr/wp-content/uploads/Jan-Van-Toorn-P-Strycken-affiche-1974.jpg>
- 62 © Jamie Reid | from own archive
- 63 © Jamie Reid | <http://csjournal.ca/wp-content/uploads/2015/04/%Do%Aciture-11-Jamie-Reid-Concert-tour-flyer-of-Anarchy-group-travelling-UK-London-1977..jpg>
- 64 © April Greiman | <https://www.britannica.com/biography/April-Greiman/media/1080159/67511>
- 65 © April Greiman | <http://indexgrafik.fr/wp-content/uploads/april-greiman-sci-arc-affiche-19852.jpg>
- 66 © Norman Seff | https://cdn.shopify.com/s/files/1/0168/6168/collections/SusanKare_by_Norman_Seef_3b58495d-8548-4729-935f-8e59843cadd5.jpg?v=1524169115
- 67 © Emigre | Letterform Archive | http://members-only-beta-voo42.lettarc.org/extensions/LFA_beta/item.html?workID=lfa_emigre_001
- 68 © Barry Deck | from own archive
- 69 © Emigre | Letterform Archive | https://assets.fontsinuse.com/static/use-media-items/56/55704/upto-700xauto/5980cf08/Rudy_Vanderlands_Emigre15_1990.jpeg?resolution=0
- 70 © David Carson | <https://vijaybhudia.wordpress.com/2016/02/10/david-carson-interview/>
- 71 © David Carson | Letterform Archive | <https://pbs.twimg.com/media/DfV5a2qVAAAi6w4.jpg>
- 72 *unknown* | Seattle Public https://another29.exblog.jp/iv/detail/?s=5692225&i=200706%2F27%2F51%2Fdc079151_1292177.jpg
- 73 © Neville Brody | from own archive
- 74 © Letterror | from own archive
- 75 © Frank Heine | https://documents.sessions.edu/eforms/courseware/coursegraphics/fundoftype_images/2011/remedy.jpg
- 76 © Neville Brody | Autotrace Specimen | from own archive
- 77 © Zuzana Ličko | <https://www.typografie.info/3/Schriften/fonts.html/base-9-amp-12-r563/>
- 78 © Erik Spiekermann | Meta Sketch | <https://www.typografie.info/3/uploads/2ffd1a3110cefb7ee539b52629124542.jpg>
- 79 *unknown* | from own archive

80 ©Luc de Groot |
from own archive

81 © Elliott Earls | <https://www.elliottearls.com/wp-content/uploads/2015/01/DysphasiaPosterByElliottEarls-1-644x1024.jpg>

82 © Melanie Laccohee |
CC BY-SA 4.0 | Wikimedia |
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Spice_Girls_live_West_MacLaren_1997.jpg

83 © Jonathan Barnbrook |
<https://www.amazon.de/Typography-Now-Two-Rick-Poynor/dp/1873968612>

84 © Berton Hasebe (Commercial Type) | <https://typographica.org/wp-content/uploads/2015/01/1-Druk-Collection-Overview.png>

85 © Michael Bierut and Jessica Svendsen | <https://www.pinterest.de/pin/220465344237537668/?lp=true>

86 © Michael Bierut and Laitsz Ho | https://www.itsnicethat.com/system/files/082016/57bc08da7fa44ce577000098/images_slice_large/Yale-School-of-Architecture-posters-Michael-Bierut_pink-full.jpg?1471940913

87 © Ludovic Balland |
from own archive

88 © Lamm & Kirch |
<http://lamm-kirch.com.wordpress/wp-content/uploads/2017/02/Lamm-Kirch-HowToFindTrueLove-Poster-840x1200.jpg>

89 © Balmer Hählen | <https://www.balmerhahlen.ch/wp-content/uploads/bh-image-site-soiree-graphique-2.jpg>

90 © Crystal Zapata | Fonts in Use, Benoit Bodhuin | <https://fontsinuse.com/uses/20619/bricktown-sound-dance-party>

COLOPHON

Sowohl der Inhalt und die Gestaltung dieser Publikation als auch die verwendete Schriftfamilie entstanden im Rahmen der Masterarbeit »Die Schrift unserer Zeit« im Studiengang Kommunikationsdesign an der Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, betreut durch Stefan Stefanescu und Jovica Veljović.

All of the information in this volume has been compiled to the best of the editors' knowledge. All rights to the depicted images, photographies, graphics and typefaces are reserved to their respective owners. All depictions used in this publication must be regarded as pictorial citations and therefore might be covered by the german right of citation §51 UrhG. All efforts were made to contact the rightful owners and to secure permission for all presented reproductions. I apologize for any inadvertent errors or omissions. Parties who claim specific legal rights are invited to contact the publisher and possible omissions will be amended in subsequent editions.

Kommentare von

Christoph Knoth [KN], Stefan Stefanescu [ST],
Jovica Veljović [VE] und Silva Baum [BA]

Danke an

Silva Baum, Luise Clemens, Pawel Wolowitzsch,
Mattis Jacobs, Anke Haarmann, Christoph Knoth,
Konrad Renner, Stefan Stefanescu und Jovica Veljović

Herausgeber Jens Schnitzler

Gestaltung und Satz Jens Schnitzler

Lektorat Silva Baum

Druck und Bindung H. Heenemann Buch- und Offsetdruckerei Berlin

Papiere 105 g Metapaper Extrarough white, 280 g Chromokarton

Schrift JST Merkur

Jens Schnitzler

Wendenstraße 489

20537 Hamburg

www.jensschnitzler.com

hello@jensschnitzler.com

V190624 © 2019 Jens Schnitzler

