

Die alte Akzidenz-Grotesk auf neuer Basis

EIGENTUM
DER
H. BERTHOLD AG
BERLIN

Karl Gerstner, Basel

Viele fragen: hat die Grotesk als Drucktype eine Zukunft?

Kein Zweifel, sie wird heute mehr und mehr verwendet. Aber dieses Symptom kann auf zwei Arten gedeutet werden.

Von den einen: die Grotesk ist Mode geworden (der Boom entsprechend kurzlebig).

Von den anderen: die Grotesk entwickelt sich von der Auszeichnungs- zur Brotschrift (wie es Fraktur, Mediaeval, Antiqua Jahrzehnte, ja Jahrhunderte lang waren).

Ich gehöre zu den andern. Dabei meine ich nicht, Grotesk — Antiqua sei heute eine kämpferische Alternative der Entwerfer. Nein, die Entweder-Oder-Periode der zwanziger Jahre ist vorbei. Grotesk — Antiqua ist heute ebensowenig eine Gewissensfrage wie etwa Symmetrie — Asymmetrie.

Ich bin überzeugt, die Schriftentwicklung ist eine langfristige Stilfrage — und mithin (zwangsläufig) im kleinen Bereich eine Frage der Mode.

Stil heißt: Anpassung von Funktions- und Repräsentationsformen an den Geist (und ergo an den Geschmack) der Zeit. Unter diesem Aspekt ist die dauernde Wandlung der Schrift ein exemplarischer Fall, weil sie a priori in überschaubaren Grenzen stattfindet. Die Funktion ist festgelegt, das Alphabet erfunden, die Grundformen der Buchstaben sind unabänderlich. Fraktur und Grotesk liegen näher beieinander als Ulmer Münster und Thyssenhaus. Mit dem letzteren jedoch hat die Grotesk mehr Stilmerkmale gemeinsam als jede andere Schrift. Eine Quittung dafür sind denn auch die gemeinsamen historischen Wurzeln: Industriebau und (die Industrieschrift) Grotesk stammen beide aus Großbritanniens frühem 19. Jahrhundert.

Zweifellos ist die Grotesk nicht das Ende der Entwicklung, sondern Durchgangsstation (wie jede bisherige Schrift).

Zweifellos werden aus dem römisch-humanistischen Alphabet noch tausend Varianten hervorgehen. Aber die neuen Schriften werden nicht die alten sein.

Gemessen an den Perioden der Vergangenheit sehe ich die heutige Situation so: die Grotesk hat nicht nur eine Zukunft, sie ist die Drucktype der Zukunft

Wenn wir sagen Grotesk, bezeichnen wir damit (mit einem historisch zwar lächerlichen, im Grunde aber nicht unsympathischen Namen) eine spezifische Form des Alphabets: der Schrift ohne Endstriche. Dabei gibt es keine Grotesk schlechthin, sondern hundert wieder spezifische Formen; hundert mehr oder weniger abweichende, mehr oder weniger originelle Varianten des Originals.

Wir stellten uns erstens die Frage: welcher von allen heute favorisierten Grotesktypen geben wir den Vorzug? und zweitens: welches sind für die heutige und zukünftige Typographie die Kriterien in bezug auf die Schrift?

Antwort: Die meisten Varianten sind zwar im besten Fall keine Verschlimmerungen, Verbesserungen nur bedingt. Wir geben der ursprünglichen Grotesk den Vorzug. Wir meinen: statt neue Typen zu zeichnen, sollten wir die ursprünglichen (die besten, die bewährten) verbessern (subtil, subtil!). Erstens. Und zweitens sollten wir sie harmonisch (das heißt gesetzmäßig) ausbauen, so vollständig als möglich.

Diesen Versuch haben wir (ohne Auftrag und unvoreingenommen) durchgeführt. Und zwar mit der Grotesk, die uns nach allen Vergleichen die geeignetste schien: der Akzidenz-Grotesk von Berthold. (Wir: Mitarbeiter der Agentur Gerstner, Gredinger und Kutter, Basel.)

Die sieben Grotesk-Schnitte, die heute bevorzugt verwendet werden.

Sie sind nach der Zeit ihrer Entstehung in drei Gruppen zu ordnen:

1. die handwerklich ursprünglichen
2. die forciert stilisierten der 20er Jahre
3. die optisch abgeklärten von 1957

Das Stichdatum ist jeweils das Erscheinungsjahr des ersten Schnittes. Dabei zähle ich die Mono 215 (obwohl sie erst 1926 auf den Markt gebracht wurde) zur ersten Gruppe: sie ist handwerklichen Vorlagen nachgeschnitten und stellt nicht die persönliche Leistung des Entwerfers dar.

Anders die beiden Schnitte der zwanziger Jahre: beide sind ausgesprochen individuelle Eingriffe in die Schriftentwicklung. Beide tragen den Stempel ihrer Entwerfer.

Nach der einen Seite die Futura: Renner ging es darum, möglichst viele Brücken zur Tradition abzubrechen. Er konstruierte eine Schrift nach geometrischen Gesetzmäßigkeiten aus Quadrat, Dreieck, Kreis.

Nach der anderen Seite die Gill: Gill versuchte, mit seiner Grotesk möglichst den Anschluß an die Tradition herzustellen. Er zeichnete eine Endstrichlose, zwar auch mit Hilfe von Zirkel und Lineal, aber nach den optischen Gesetzmäßigkeiten einer Mediaeval.

Futura 1927	physiognomie
Gill 1927	physiognomie
Univers 1957	physiognomie
Helvetica 1957	physiognomie
Folio 1957	physiognomie
Mono 215 1926	physiognomie
Akzidenz-Grotesk 1898	physiognomie

Die Schnitte der dritten Gruppe — Univers, Folio, Helvetica (sämtliche 1957 auf dem Markt erschienen) — sind zwar unterschiedlich in Originalität und Qualität; sie haben jedoch mehr gemeinsame Merkmale als jede andere Grotesk-Gruppe.

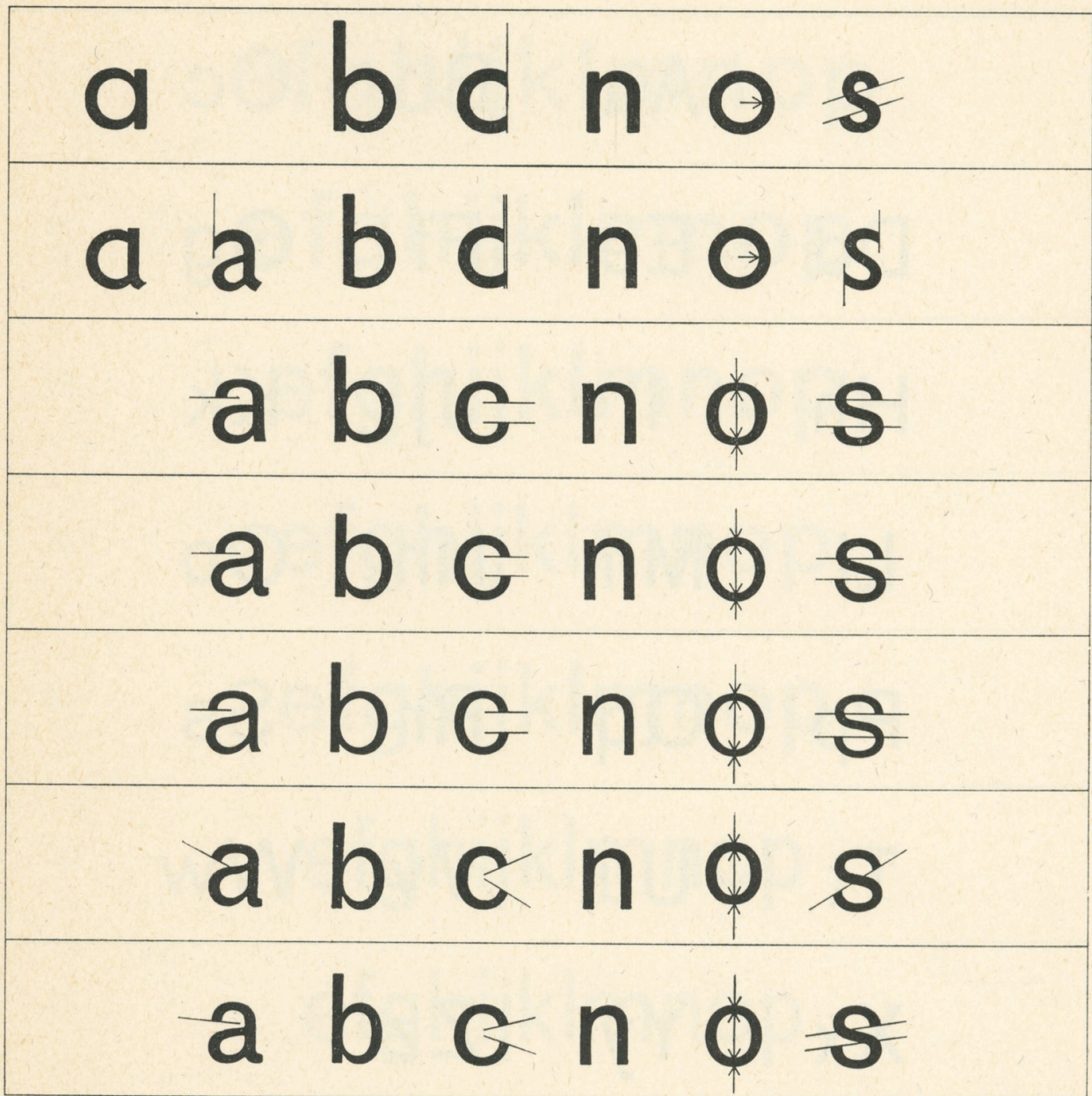
Zufall? — Zeitgeist! (man wird von den typischen Schnitten der fünfziger Jahre sprechen.)

Das Gemeinsame kommt in der Tendenz wie im Detail zum Ausdruck.

Zum Beispiel: obwohl die Schriften durchweg von bekannten Entwerfern stammen, ist die «persönliche Handschrift» bewußt zurückgehalten. Der prononcierte Stilwille fehlt.

Im Gegensatz zu Renner, der die formalen Kontraste betonen wollte, sind sie hier möglichst ausgeglichen. Alle drei Schriften enthalten praktisch keine geometrischen Elemente (wie die Futura und auch die Gill). Sie sind nach optischen Gesetzmäßigkeiten konzipiert.

Mit anderen Worten: die Schriften von 1957 knüpfen an die handwerklich ursprünglichen der ersten Gruppe an. Sie sind Varianten mit feinen Unterschieden. Sie haben ein großes Buchstabenbild; einen im Wortbild ruhigen Rhythmus (siehe die horizontalen Endstriche); im Satzbild ergeben sie einen ausgeglichenen Grauton.



Warum geben wir der Akzidenz-Grotesk den Vorzug?

Sind im Vergleich zu den Schriften von 1957 die handwerklich ursprünglichen wie die Akzidenz-Grotesk unruhig, unausgeglichen? — es ist eine Frage der Lesart.

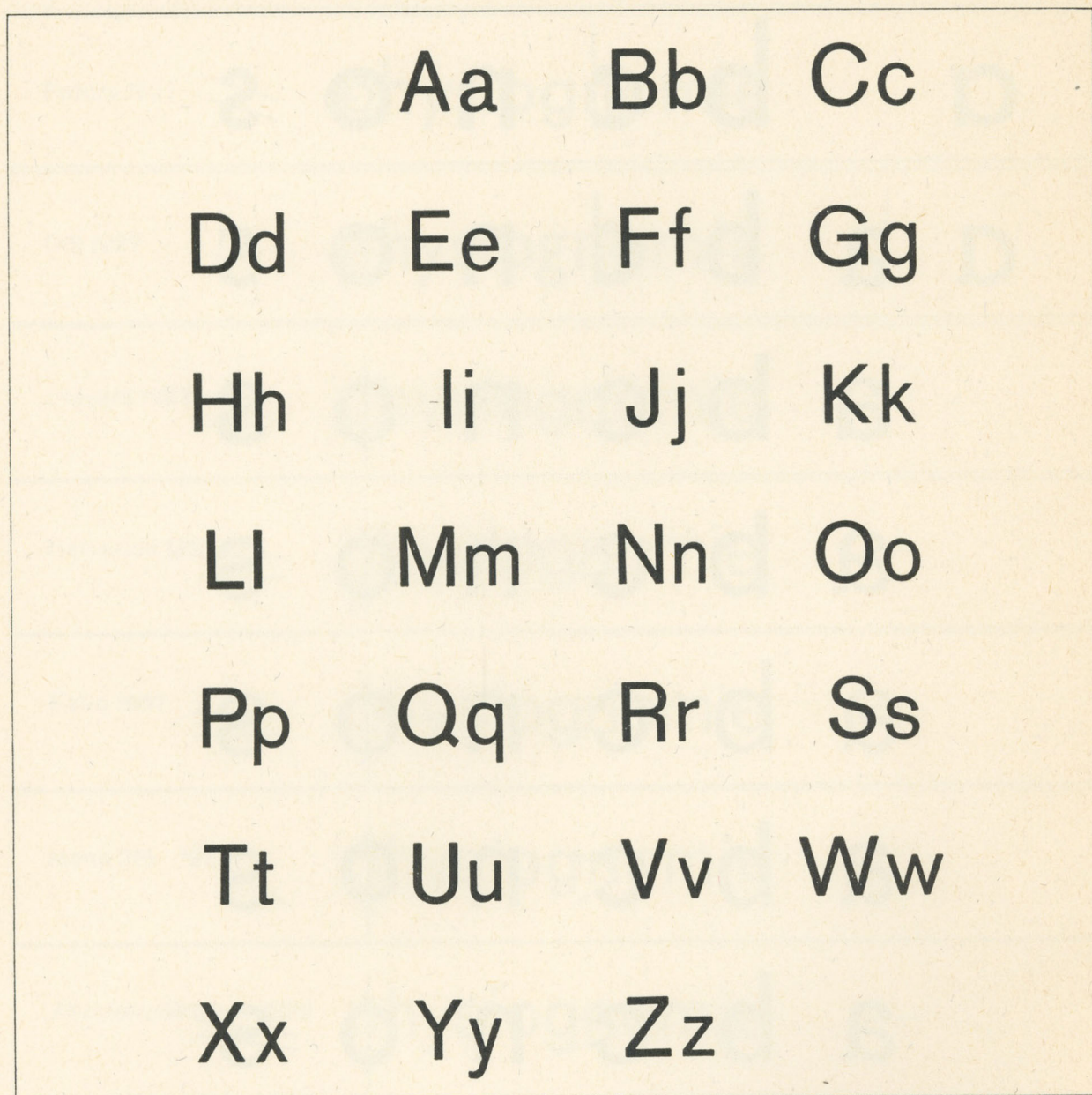
Ist es ein Kriterium, daß das Satzbild egal grau, ist es überhaupt ein Kriterium, daß eine Schrift so ausgeglichen als möglich sein muß? Ja. Es ist ein graphisches Kriterium — aber kein funktionales. Optisch abgeklärt kann auch als monoton gelesen werden.

Wir sehen in dem, was gelegentlich an der Akzidenz als „unruhig“ kritisiert wird, ihren

größten Vorzug: ihre Lebendigkeit, ihre (im Wortsinne) ursprüngliche Frische.

In der Tat: die Akzidenz-Grotesk hat über 60 Jahre lang alle Moden überdauert. Sie ist eine Schrift, die nicht von der Propaganda ihrer Erzeugerfirma besonders forciert wurde. Eine Grotesk, die sich buchstäblich selber durchgesetzt hat (heute stärker denn je), bei den eigenwilligsten Entwerfern überall auf der Welt.

Wir geben es zu: unsere Kriterien sind nicht schlüssig. Die Wahl der Schrift ist immer eine Ermessensfrage. Aber was auch immer die Kriterien sind: die Akzidenz ist eine hervorragende Grotesk!



Wem gebührt der Lorbeer? Wer hat die Akzidenz-Grotesk entworfen?

Niemand kennt die Namen. Sie ist das Werk von anonymen Schriftschneidern. Also Handwerker, also Spezialisten, die von Berufs wegen und aus Erfahrung um die feinsten Nuancen und Gesetzmäßigkeiten nicht nur der Grotesk wußten.

Sie gaben der Akzidenz, was für eine Schrift das höchste Lob bedeutet: die funktionale und formale Selbstverständlichkeit, die kurzfristige Moden überdauert.

Das handwerkliche Know-How drückt sich nicht nur in den Typen, sondern auch im Satz aus.

Ein Beweis: jeder einzelne Grad wurde ohne Hilfe des Pantografen oder der Foto-Optik für sich geschnitten. Jeder ist proportional seiner Größe angemessen nach der Regel: die kleinen Grade laufen proportional breiter als die größeren.

Wir haben das nachgeprüft an den Handsatztypen, die heute im Handel sind. Wir haben sieben verschiedene Grade auf die Schriftgröße der 36 Punkt vergrößert beziehungsweise verkleinert:

6°	efghijklmnop
8°	efghijklmnop
12°	efghijklmnop
16°	efghijklmnop
24°	efghijklmnop
36°	efghijklmnop
48°	efghijklmnop

Eine Druckschrift ist mehr als ihre Form.

Formale Kriterien (stilistische Merkmale und Fragen der Lesbarkeit) sind zwar für das Erscheinungsbild der Schrift wesentlich. Der Gegenstand selbst ist komplexer.

Im Hintergrund stehen technische Fragen. In welchem Verfahren ist eine Schrift erhältlich? Sind die Typen in Hand-, Maschinen- und Fotosatz identisch?

Hier muß die Beurteilung der verschiedenen Groteskschriften verschieden ausfallen (ich gestehe gerne meine uneingeschränkte Bewunderung für die Art, wie Frutiger das Problem in der Univers gelöst hat).

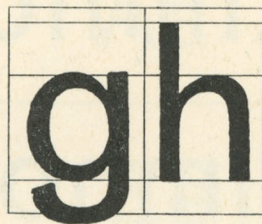
Der handwerklichen Herkunft der Akzidenz entsprechend liegt ihre Stärke im Handsatz (und ihre Zukunft im Fotosatz). Dazu noch ein Beispiel aus unserer Untersuchung.

Zu den wohlbegründeten Nuancen der verschiedenen Grade (die proportional verschiedenen Breiten) kommen wohlgeleitete hinzu (etwa die Abweichungen in der Form wie hier beim g). Ohne erkennbaren Grund sind handwerkliche Unregelmäßigkeiten wie der verschiedene Kegelstand.

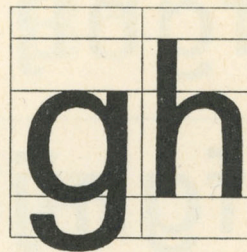
Von oben nach unten vier verschiedene Grade bei gleicher Kegelstärke; von links nach rechts die gleichen Grade bei gleicher Buchstabenhöhe:



6°



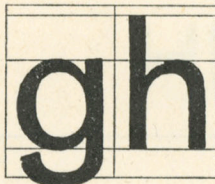
10°



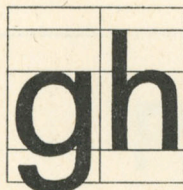
20°



48°



10°



20°



48°

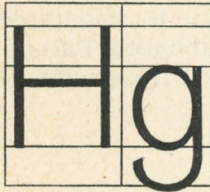
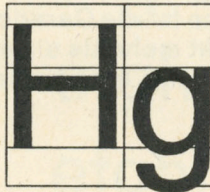

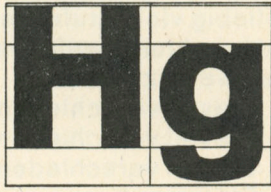
Weitere Kriterien für die Beurteilung: wie ausgebaut ist eine Schrift? wie viele Garnituren und in welchem Maß sind diese Garnituren abgestimmt aufeinander?

Diese Fragen sind für den Gestalter wesentlich. Heute mehr denn je (und morgen mehr denn heute). Die Entwicklung der Grotteschnitte zeigt unverkennbar den Trend zum breiteren Ausbau.

Wie steht es mit der Akzidenz? Sie ist in sechzehn Garnituren geschnitten. Einige davon (die halbfette) sind weltberühmt geworden, andere sind mit Recht, wieder andere (die magere, die schmalmagere) zu Unrecht fast in Vergessenheit geraten.

Die vier verschiedenen Fetten zählen jede für sich zu den hervorragenden Schnitten. Jede ist mit handwerklichem Know-How nach Maßgabe seiner Voraussetzungen entworfen.

Das ausgeprägte Eigenleben der Schnitte hat auf der andern Seite (zwangsläufig) einen Nachteil: sie sind unter sich (in den Auszeichnungsgraden) nur bedingt zu kombinieren. Die Buchstaben halten nicht durchweg Linie; Ober- und Unterlänge differieren. (Wobei es ein Irrtum ist, zu glauben, diese eine Voraussetzung zu erfüllen heiße bereits die Garnituren aufeinander abstimmen.) Die 4 Fetten vom 20-p-Grad vergrößert:

<p>20• mager</p> <p>Hamburgefons</p>	<p>20• gewöhnlich</p> <p>Hamburgefons</p>	<p>20• halbfett</p> <p>Hamburgefons</p>	<p>20• fett</p> <p>Hamburgefons</p>
			

Für unsere Aufgabe, die alte Akzidenz-Grotesk zu einer neuen harmonischen Familie zu erweitern, brauchten wir eine Basis. Wir mußten eine Type zur Grundtype bestimmen, von der aus die verschiedenen Varianten abgeleitet werden. Dazu haben wir die gewöhnliche in der von Günter Gerhard Lange beaufsichtigten Diatype-Fassung gewählt. Außerdem haben wir einige Versalien (BDEFG KPR) vorsichtig verändert (siehe Seite 4). In technischer Hinsicht sind wir bei allen Überlegungen vom Fotosatz ausgegangen.

Grundsätzlich ist die Erweiterung der Grundtype in vier Richtungen möglich:

-
1. groß — klein

 2. schmal — breit

 3. mager — fett

 4. gerade — kursiv

Die ersten drei Parameter bestehen aus Reihen, die theoretisch endlos, in praxi begrenzt sind. Eine Schrift kann weder beliebig groß, schon gar nicht beliebig klein sein, weder beliebig schmal noch breit, weder beliebig mager noch fett. Innerhalb der Reihen gibt es vernunftgemäße Grenzen: durch technische und funktionale Erfahrungen festgelegte Extreme.

Zwischen diesen Extremen jedoch sind beliebig viele Stufen möglich. Nach der ersten Entscheidung (welches sind die Extreme?) ist die zweite zu fällen:

wieviel verschiedene Größen,
wieviel verschiedene Breiten,
wieviel verschiedene Fetten zwischen den
Extremen?

Die erste Frage nach der Größe beantwortet sich von selbst. Sie ist dem Ermessen

des Verbrauchers überlassen; sie ist für das Entwerfen mit der Schrift, aber nicht für den Entwurf der Schrift selbst wesentlich.

Anders die Fragen nach der Fette und Breite. Wieviele Stufen sind vernünftig? Nämlich: vernünftig klein (damit die Kontinuität nicht verloren geht) und vernünftig groß (damit die einzelnen Stufen gut unterschieden werden können). Wir haben uns für je vier entschieden.

Es folgt die dritte Entscheidung: welche Gesetzmäßigkeit legen wir zugrunde?

- a) welches Prinzip und
- b) welcher Faktor?

Diese Fragen stehen im Mittelpunkt. Ihre Beantwortung ist entscheidend für die Erfüllung unseres Programms: jede Garnitur muß mit jeder andern harmonisch zu kombinieren sein. Harmonisch heißt hier: exakte, gesetzmäßige innere Übereinstimmung der Varianten — und nicht von Konventionen abgeleitete äußere Ähnlichkeit.

Noch ein Wort zum vierten Parameter: gerade — kursiv.

Jede gut ausgebaute Schrift hat zur Geraden eine Kursive. Dies ist (meines Wissens das erstmal bei Caslon) überhaupt die älteste Form einer Schriftvariante. Bis heute hat man gerade — kursiv immer alternierend gesehen, als Paar. Sieht man diesen Parameter etwas anders, unter dem allgemeinen Aspekt der Neigung, bekommt er ein anderes Gewicht. Dann ist die Gerade — 90° zur Horizontalen — nicht mehr als ein ausgezeichnete Fall der Neigung. Ich komme auf Seite 13 darauf zurück.

1. Groß – klein

Prinzip: Veränderliche Größe ist der Buchstabenradius, von einem gedachten Zentrum ausgehend. Das heißt: Höhe, Breite und Fette nehmen ab, beziehungsweise zu. Der Buchstabe wird proportional kleiner oder größer.

Effektiv kommt dieses Prinzip im Fotosatz zur Anwendung. Die Buchstaben werden projiziert. Dabei gilt durchaus, daß jede Größe eigene optische Voraussetzungen hat. Was der Schriftschneider zum voraus in der Form korrigierte (siehe Seite 5), reguliert der Diatype-Apparat automatisch im Duktus. Das heißt: nicht die Buchstaben werden nach unten ver-

breitert, sondern die Spationierung vergrößert.

Zur Abbildung. 48 Punkt: erste Zeile im Fotosatz, zweite Zeile im Handsatz. 6 Punkt: erste Zeile 48 Punkt Fotosatz telquel verkleinert, zweite Zeile im Duktus korrigiert, dritte Zeile Handsatz. 12 und 24 Punkt entsprechend.

Die Größen sind im Hand- und Maschinensatz durch die Grade gegeben. Im Fotosatz sind (nicht in jedem Verfahren, auf jeden Fall mit dem Diatype-Gerät) die Größen stufenlos wählbar. Hier kann der Entwerfer den Faktor bestimmen. Das heißt: wenn er verschiedene Größen für die gleiche Drucksache verwendet, kann er exakte Größenbeziehungen nach seiner Wahl festlegen.

48°	efghijklmnop efghijklmnop
6°	efghijklmnop efghijklmnop efghijklmnop
12°	efghijklmnop efghijklmnop efghijklmnop
24°	efghijklmnop efghijklmnop efghijklmnop

2. Schmal – breit

Prinzip: Veränderliche Größe ist die liegende Achse des Buchstabens.

Das heißt: in Richtung dieser Achse werden sämtliche Maße proportional breiter; die Maße in der Vertikalen bleiben sich gleich. Der Buchstabe wird schmaler bzw. breiter.

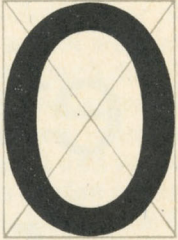
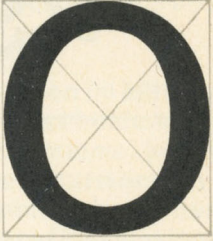
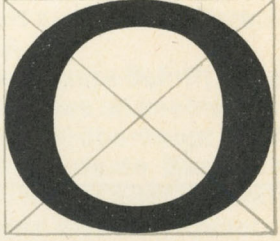
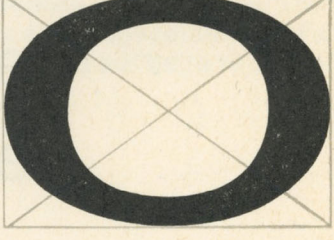
Die Grundtype bb wird nach der einen Seite einmal verschmälert (ba), nach der andern zweimal verbreitert (bc, bd).

Dabei ist nun wichtig, daß ein Faktor eingeführt wird, der diese verschiedenen Stufen gesetzmäßig fixiert. Dieser Verbreiterungsfaktor ist konstant 1,25. Das heißt: ba verhält

sich zu bb wie 1 zu 1,25. Ferner: bb verhält sich zu ba wie bc zu bb und so weiter.

Dabei wird der Buchstabe automatisch als Ganzes verbreitert: das Verhältnis von Schenkel zu Bunzen bleibt in allen Breiten konstant. Die Form bleibt unverändert.

Mit andern Worten: nicht nur die Breite erfährt eine Veränderung, sondern auch die Fette. Ich komme auf die Bedeutung dieses Punktes auf Seite 12 zurück.

ba Hamburgefons	ba 
bb Hamburgefons	bb 
bc Hamburgefons	bc 
bd Hamburgefons	bd 

3. Mager – fett

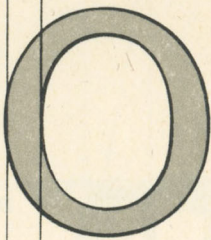



Prinzip: veränderliche Größe ist die Strichdicke des Buchstabens. Das heißt: der Buchstabe wird proportional (mit Bezug auf seine dünnste und dickste Stelle) magerer beziehungsweise fetter.

Die Grundtype bb wird nach der einen Seite einmal abgenommen (ab), nach der andern Seite zweimal (cb, db) verbreitert.

Der Faktor für diesen Prozeß ist der gleiche wie der Verbreiterungsfaktor. Nämlich 1,25. Das heißt: ab verhält sich zu bb wie 1:1,25. bb verhält sich zu ab wie cb zu bb und so weiter.

Dabei wird der Buchstabe nicht nur fetter

beziehungsweise magerer, sondern auch breiter beziehungsweise höher. Dieser Höhenunterschied ist durch die stufenlose Größeneinstellung im Diatype-Apparat nach Belieben zu korrigieren.

ab	Hamburgefons	ab	
bb	Hamburgefons	bb	
cb	Hamburgefons	cb	
db	Hamburgefons	db	

Das System

Fetten und Breiten sind durch den gemeinsamen Faktor harmonisch koordiniert. Dadurch ist es möglich, sie in der Art eines Koordinatennetzes zusammenzustellen und zu ergänzen.

Das heißt: die vier Breitenstufen $ba - bb - bc - bd$ werden horizontal, die vier Fetten $ab - bb - cb - db$ vertikal um die Grundtype bb als Kreuzpunkt gruppiert.

Von diesem Kreuz ausgehend werden die restlichen Felder ergänzt: die fehlenden Garnituren entstehen automatisch.

Das System ist komplex und macht folgenden neuen Zusammenhang deutlich: sämt-

liche Garnituren der gleichen Diagonale haben zwar eine andere Breite, jedoch die gleiche Strichstärke. Nicht nur die horizontalen und vertikalen Reihen haben einen stetigen Bezug, sondern auch die Diagonalen $ba - ab, ca - bb - ac, da - cb - bc - ad, db - cc - bd, dc - cd$.

Diese 5 diagonalen Reihen werden auf der einen Seite von dem schmal-mageren Extrem aa , auf der andern Seite von dem breit-fetten Extrem dd abgeschlossen. Das System ist auch komplett. Die Schrift nach beiden Seiten noch extremer zu zeichnen ist nicht möglich, ohne Grundform und Grundprinzip der proportionalen Veränderung zu verlassen. Was wiederum das System illusorisch machte.

aa	n	ab	n	ac	n	ad	n	
ba	n	bb	n	bc	n	bd	n	
ca	n	cb	n	cc	n	cd	n	
da	n	db	n	dc	n	dd	n	

4. Gerade – kursiv

Prinzip: Veränderliche Größe ist der Winkel zwischen stehender und liegender Buchstabenachse. Das heißt: Breite, Höhe und Fette bleiben konstant. Der Buchstabe ist mehr oder weniger rückwärts oder vorwärts geneigt.

Dann können wir uns auch hier fragen: wieviel Neigungen sind sinnvoll? Wir könnten zum Beispiel die Vierzahl, die wir für die Veränderungen in Breite und Fette verwandt haben, auch auf die Neigung übernehmen. Wenn wir die Gerade an den Platz der Grundtype bb setzen, bekämen wir auf die linke Seite

eine Links-Kursive von 80 Grad, auf die rechte Seite zwei Kursive von wieder 80 beziehungsweise 71,1 Grad zur Horizontalen.

Das sind verfrühte Überlegungen. Sie werden eines Tages Wirklichkeit werden, heute sind weder die technischen Voraussetzungen erfüllt, noch die typographischen Kriterien gegeben.

Wir haben uns deshalb beschränkt, die 16 Garnituren in einer proportionalen Kursiven von 78 Grad zur Horizontalen herzustellen. Das heißt: wir haben die Form unverändert auf ein Parallelogramm mit einem Basiswinkel von 78 Grad übertragen.



Hamburgetons	Hamburgetons	Hamburgetons	Hamburgetons
Hamburgetons	Hamburgetons	Hamburgetons	Hamburgetons
Hamburgetons	Hamburgetons	Hamburgetons	Hamburgetons
Hamburgetons	Hamburgetons	Hamburgetons	Hamburgetons

Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons
Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons
Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons
Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons	Hamburgefons

Verhulst
bibliothek

Zum Schluß

Im Laufe unserer Arbeit hörten wir ab und zu die Frage, ob wir nicht zu schematisch vorgegangen seien.

Ich glaube, hier liegt in der Fragestellung ein Mißverständnis. Wir haben ein Schema gesucht, das stimmt. Aber unter Schema verstehen wir nicht die sture Durchführung eines einmal gefaßten Entschlusses. Sondern die optimale Gesetzmäßigkeit; sowohl für die einzelne Type als auch für die ganze Familie. Und unter diesem Gesichtspunkt können wir gar nicht schematisch genug sein.

Unser Vorgehen war durchaus konventionell. Wir sind langsam von der Analyse zur Synthese gekommen. Aus der Analyse des bestehenden Schriftmaterials haben wir gelernt, was wir nicht wollen. Zur Synthese sind wir in hundert Einzelversuchen gekommen. Schritt für Schritt haben wir unsere abstrakten Ideen, die Prinzipien, die wir uns ausdachten, am Resultat gemessen: am konkreten Erscheinungsbild der Schrift. Im Prinzip wissen wir nun, was wir wollen. Wir wissen aber auch, daß im einzelnen noch viel zu tun bleibt. Ich wiederhole noch einmal unsern Grundsatz: statt neue Schriften zu zeichnen, die besten verbessern (wenn möglich) und ausbauen, so vollständig als möglich, so gesetzmäßig (oder wenn man will: so schematisch) als möglich.

Warum ist uns das Kriterium der Gesetzmäßigkeit so wichtig? Weil uns die unbeschränkte harmonische Kombinierbarkeit so wichtig ist. Aber steht es dem Typographen nicht frei, zu kombinieren, was er will? Nein, es steht ihm bloß frei, das Material zu kombinieren, das vorhanden ist. Das ist zu wenig nach unserer Meinung.

Ich möchte dazu eine persönliche Bemerkung machen: die Zukunft wird in der Werbung bestimmt, in der Publizistik wahrscheinlich,

in der Literatur vielleicht eine intimere Verknüpfung zwischen Text und Typographie, zwischen Inhalt und Form bringen. Texte und Typographen müssen mit zunehmender Drucksachenproduktion nach Möglichkeiten suchen, Geschriebenes leichter lesbar zu machen. Die Schrift ist das Medium zur Kommunikation, die Typographie ist die Verpackung. Die Schrift muß lesbar sein, aber die Typographie muß zum Lesen einladen. Auf diesem Auftrag liegt ein großes Gewicht. Der Typograph kann ihn auf vielerlei Arten erledigen. Aber dazu gehört vom Material her eine größere Varietät. In unserer Sicht: eine größere Varietät mit einer strikten Konstanten. Das ist die neue Basis, die wir der alten Akzidenz-Grotesk geben wollten.

Wir selbst sind in unserer Agentur in erster Linie Typographen, keine «Schriftkünstler». Wir wollten nie eine neue Schrift zeichnen. Und abgesehen davon, hatten wir ursprünglich auch nicht den Ehrgeiz, diese Arbeit zu tun, deren Ergebnis ich hier zum erstenmal der Fachwelt vorstelle. Wir haben Spaß daran bekommen, weil durch die Auseinandersetzung unsere eigene Sicht nicht nur auf die Schrift, sondern auch auf eine zukünftige Typographie weiter und tiefer geworden ist.

Mit unseren Versuchen haben wir vor bald drei Jahren begonnen. Ich gestehe gerne, daß wir uns, nachdem unsere Arbeit erste Ergebnisse zeigte, mit der Firma Berthold in Verbindung gesetzt haben. Wir sind dort seitens der Direktion und der künstlerischen Leitung auf Sympathie und Interesse gestoßen. Die Firma Berthold hat unserer Arbeit eine reale Basis gegeben mit der Zusicherung, diese Neuschöpfung im Fotosatz auf Diatype herauszugeben.

Alle hier veröffentlichten Ergebnisse sind im Amt für geistiges Eigentum in Bern angemeldet.