Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg

Magisterstudiengang Kunstwissenschaft

MAGISTERARBEIT

Der Typografiestreit von 1946 – Typografie als Vorwand für eine ideologische Kontroverse

vorgelegt von:

Uta Jonischeit
Nobelstraße 4
26129 Oldenburg

Betreuender Gutachter: Prof. Dr. Martin Deppner

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Jens Thiele

Oldenburg, 04. 12. 2000

Hiermit versichere ich, daß ich diese Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG S. 01

1. DIE KONTROVERSE: ZUSAMMENFASSUNG S. 03
   1.1 Max Bill – "über typografie"
   Offensive gegen die traditionelle Typografie S. 03

   1.2 Jan Tschichold – "Glaube und Wirklichkeit"
   Verteidigung der traditionellen Typografie S. 05

2. JAN TSCHICHOLD: PRAGMATIKER UND SCHÖNGEIST S. 07
   2.1 Biographische Chronologie bis 1925:
   Tschichold als Promotor der typografischen Avantgarde S. 07
   2.1.1 "elementare typographie" S. 08
   2.1.2 Exkurs: Die Entwicklung der Neuen Typografie S. 09

   2.2 1926 BIS 1933: DIE "MÜNCHNER MEISTERSCHULE"
   UND DAS BUCH "DIE NEUE TYPOGRAPHIE" S. 13
   2.2.1 "Bibel aller jungen Setzer":
   DIE NEUE TYPOGRAPHIE von 1928 S. 13
   2.2.2 Warum wurde Tschichold nicht ans Bauhaus gerufen? S. 16

   2.3 1933 bis 1946: Emigration in die Schweiz, Kontakte nach
   London, Umschwenken zur traditionellen Typografie S. 19
   2.3.1 Exkurs: Traditionelle / traditionalistische Typografie S. 21

3. MAX BILL: KONKRETER KÜNSTLER UND UNIVERSALER
   GESTALTER S. 25
   3.1 Bills Selbstverständnis als Künstler S. 25
   3.1.1 Bills Bauhauszeit 1926 bis 1929 S. 26

   3.2 Künstlerisches Konzept: Konkrete Kunst S. 28

   3.3 Zentrum der Avantgarde: Konkrete Gestaltung
   in der Schweiz um 1930 S. 35
   3.3.1 Funktionale Ästhetik S. 35

3.3.2 Konkrete Gestaltung in der Schweiz um 1930 S. 37

3.4 Bill als Gebrauchsgestalter: die Einheit der Gestaltungsprinzipien S. 38
3.4.1 Bill als Typograf S. 40
3.4.1.1 Atelier bill-reklame S. 41
3.4.1.2 Gleichwertigkeit von Kunst, Gestaltung, Typografie S. 43
3.4.1.3 Bill und die Neue Typografie S. 44

3.5 Konkrete Typografie? S. 46

4. DIE KONTROVERSE: ANALYSE UND INTERPRETATION S. 49
4.1 Die gestalterischen Forderdungen der Kontrahenten S. 49
4.1.1 Bills "über typografie" und die funktionelle Typografie S. 49
4.1.2 Tschicholds "Glaube und Wirklichkeit" und die traditionelle Typografie S. 50
4.1.3 Interpretation der gestalterischen Konzepte von Bill und Tschichol S. 52

4.2 Die ideologischen Forderungen der Kontrahenten S. 54
4.2.1 Die Argumente der Kontrahenten S. 55
4.2.2 Diskussion der Kontroverse in der Literatur S. 57
4.2.3 Interpretation hinsichtlich der ästhetischen Konzepte S. 58

5. NACH DER KONTROVERSE S. 60
5.1 Das zeitliche Umfeld: Funktionelle Typografie nach 1930 und Schweizer Typografie nach 1945 S. 60

5.2 Das Wiederaufleben der Kontroverse: Die "Integrale Typographie" S. 63

5.3 Die Weiterentwicklung der Ideologie des Funktionalismus in den Bereichen Design und Typografie S. 66
5.3.1 Die Weiterentwicklung des funktionalen Designs: "die gute form" S. 67
5.3.2 Die Hochschule für Gestaltung Ulm S. 69
5.3.3 Otl Aichers "typographie" S. 73
5.3.4 Das Buch als Objekt S. 75

5.3.5 Typografie & Kunst S. 76

5.4 Die Weiterentwicklung des Grafikdesign S. 79
5.4.1 Kriterium der Lesbarkeit: Grotesk oder Antiqua? S. 79
5.4.2 Kriterium der Satzordnung: Symmetrie oder Asymmetrie? S. 82

6. KONKLUSION S. 88

7. ANHANG

Die Kontroverse. Abdruck der Aufsätze von Max Bill („über typografie") und Jan Tschichold („Glaube und Wirklichkeit") von 1946 S. 89

Literaturliste S. 101

Abbildungsverzeichnis S. 107

Abbildungen S. 109

EINLEITUNG

Seit Mitte der 20er Jahre zur Zeit des Bauhauses gab es neben der klassisch-traditionellen Satzgestaltung eine progressive Richtung der Typografie, deren gestalterische Prinzipien die traditionelle Satzweise in Frage stellten. Das künstlerische Interesse der progressiven Typografen war verknüpft mit sozial-politischem Interesse und mit politisch motivierter Ablehnung der traditionellen Typografen. Vor dem politischen Hintergrund des 2. Weltkrieges verschärfte sich der Konflikt. Einige Vertreter der traditionellen Typografie tendierten zu einem reaktionär gefärbten Traditionalismus, während die Vertreter der progressiven Richtung eine funktionelle Typografie befürworteten, die auf einem marxistisch orientierten Funktionalismus basierte.

Die typografischen Prinzipien der sogenannten "Neuen" oder "elementaren" Typografie der 20 / 30er Jahre, der darauf aufbauenden "funktionellen" Typografie der 30 / 40er Jahre und der sich daraus entwickelnden "Schweizer Typografie" der 50 / 60er Jahre gründeten auf den gestalterischen und theoretischen Überlegungen der künstlerischen Avantgarde des Konstruktivismus' und Bauhauses. Diese gestalterischen Prinzipien waren Ausdruck einer umfassenen progressiven Ideologie. Der lineare Satzaufbau wurde ersetzt durch die Strukturierung der Fläche, Schriftzeichen wurden nicht mehr nur gemäß ihrer Wortgebundenheit, sondern auch hinsichtlich ihrer Bildhaftigkeit behandelt. Charakteristisch war die konsequente Anwendung der serifenlosen Linearantiqua (Groteskschrift, *Abb 1*.) und der klar strukturierte, asymmetrische Satzaufbau sowie der Einsatz geometrischer Elemente *(Abb. 2).*

Die klassische, traditionelle Typografie hatte ihren Ursprung in England und orientierte sich an Gestaltungsgesetzen des 18. Jahrhunderts. Die Vertreter der traditionellen Typografie befaßten sich vornehmlich mit dem Buchsatz. Ihrer Ansicht nach stellte der Buchsatz gegenüber der Werbegrafik sehr viel anspruchsvollere gestalterische Aufgaben, die nur mit klassischer Typografie gelöst werden konnten. In der traditionellen Typografie wurden satztechnische Experimente vermieden und bevorzugt klassische Antiquaschriften *(Abb. 1)* und Mittelachsensatz *(Abb. 6-8)* eingesetzt.

Der avantgardistische Schweizer Künstler, Designer und Architekt und funktionelle Typograf Max Bill und der klassisch ausgebildete Typograf, Kalligraf

und Vertreter der traditionellen Typografie Jan Tschichold lieferten jeweils ausführliche Stellungnahmen, in der sie ihre jeweilige Einstellung dokumentierten und vehement gegen die konträre Richtung und dessen jeweiligen Vertreter polemisierten. Jene Kontroverse wurde 1946 veröffentlicht in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben des typografischen Fachblattes "Schweizer Graphische Mitteilungen" (Nr. 4 / 1946 und Nr. 6 / 1946).

In dieser Arbeit werden die Kontrahenten ausführlich vorgestellt, um deren Lebensmaxime und gestalterische Motivation zu verdeutlichen. Anschließend wird die Kontroverse hinsichtlich der gestalterischen und ideologischen Divergenzen analysiert und interpretiert. Es wird untersucht, ob die zentrale Streitfrage anhand der von den Kontrahenten explizit formulierten Argumente ermittelt werden kann, oder ob sie auf einer tieferen Ebene divergierender ästhetischer Konzepte, also der Entzweiung künstlerischer und grafisch-handwerklicher Kriterien, zu vermuten ist. Hinsichtlich dieser Frage soll ein Interpretationsversuch unternommen werden.

Die gestalterische Entwicklung nach 1946 soll aufzeigen, in welche Richtung sich die angenommenen ästhetischen Konzepte der Kontrahenten weiterentwickelten und worin sie sich ausdrückten. In der Entwicklung des Grafikdesign wird geklärt, inwieweit die ideologische Konnotierung typografischer Formen in der Gegenwart relevant ist.

In der abschließenden Konklusion soll versucht werden, die These zu untermauern, daß es sich bei der Kontroverse um grundlegend unterschiedliche ästhetische und damit ideologische Auffassungen handelt. Die abschließend zu klärende Frage wird sein, ob diese Entzweiung im Bereich der Gestaltung gegenwärtig aktuell ist.

Die in den Zitaten verwendete Rechtschreibung (Kleinschreibung, Anlehnungen an die neue Rechtschreibung) ist unverändert aus den Vorlagen übernommen.

1. DIE KONTROVERSE: ZUSAMMENFASSUNG[1]

1.1 Max Bill – "über typografie"[2]
Offensive gegen die traditionelle Typografie

Die Stellungnahme von Max Bill mit dem Titel "über typografie" erschien in einem Sonderdruck des typografischen Fachblattes "Schweizer Graphischen Mitteilungen" Nr. 4 / 1946. Sie umfaßte 19 Absätze und war gesetzt nach Bills Anweisungen gemäß der funktionellen Typografie in einer Groteskschrift ohne Versalien und Einzüge. Anlaß für dieses Statement war Jan Tschicholds Vortrag "Konstanten der Typographie" vom Dezember des Jahres 1945, in dem sich jener gegen die Neue Typografie und für die traditionelle Typografie ausgesprochen hatte.

Bill stellt in seinem Aufsatz unter anderem das Konzept der funktionellen[3] Typografie dar, das an späterer Stelle (Kap. 5.1.1.) besprochen werden soll.

In seiner Argumentation bezieht sich Bill auf Aussagen eines "der bekannten typografietheoretiker". Jener habe behauptet, die neue Typografie sei überlebt und für den Buchsatz ungeeignet (Abs. 2). Diese Position entspreche der reaktionären Einstellung jener Künstler, die ihre ursprünglich progressive Überzeugung zugunsten eines politischen Mitläufertums aufgegeben hätten. (Abs. 3) Vehement wendet sich Bill gegen jene "opfer einer geistigen infiltration" (Abs. 6), die stolz darauf seien, politisch korrekt den künstlerischen Zeitgeist zu vertreten und die Andersdenkenden als rückständig verachteten (Abs. 5).

Bill hält die zunehmende Beliebtheit der von den Traditionalisten vertretenen "zurück-zum-alten-satzbild-seuche" (Abs. 8) für bedenklich. Da jedoch vor allem Typografen feste Regeln benötigten, sei es naheliegend, daß derjenige zum Richtungsweisenden ernannt werde, der entsprechende Regeln aufstelle (Abs. 9). Starre Regeln aber würden nach seiner Auffassung die Gefahr der Rigidität und Fortschrittsblockierung in sich bergen. Indem Bill formuliert "wir

[1] Die vollständigen Statements sind im Anhang angefügt. In beiden Stellungnahmen sind die Absätze numerisch gekennzeichnet, in Bills Text mit arabischen, in Tschicholds Text mit römischen Ziffern. Auf diese Kennzeichnungen werde ich mich im folgenden beziehen.
[2] Max Bill, "über typografie", in: Schweizer Graphische Mitteilungen, Sonderdruck, Nr. 4 / 1946
[3] Der Begriff 'funktionell', den Bill benutzt, ist gleichbedeutend zu dem von Tschichold verwendeten Begriff 'funktional'.

haben uns glücklicherweise vom renaissance-schema befreit und wollen nicht wieder dorthin zurückkehren, […]" (Abs. 10), bezeichnet er die funktionelle Typografie gegenüber der traditionellen als die zeitlich angemessenere. Mit dieser Befreiung verbinde sich eine Chance für Innovationen, wie sie die Typografie um 1930 genutzt habe.

Problematisch sei auch die Tatsache, daß Typografen mit dem Anspruch, Künstler oder Grafiker zu sein, selbständig entwerfen würden. Diese könnten allerdings nur mittelmäßig sein, weil der Typograf seine "ureigenste Basis" verließe, auf der er schließlich kompetent sei (Abs. 11).

Bill wendet sich gegen die Auffassung der traditionellen Typografen, die die Anwendung einer anderen Buchsatzform als den Mittelachsensatz als verwerflich ansieht. Er bezeichnet die traditionellen Prinzipien, Bücher im Stil ihrer Entstehungszeit zu setzen, Schriftmischungen und ornamentale Elemente anzuwenden, als "eine art typografischen 'heimatstils'" (Abs. 16). Dies sei Ausdruck einer "ausgesprochene[n] furcht vor den problemen und konsequenzen, die sich aus einer funktionellen typografie ergeben. es ist dies eine flucht ins hergebrachte als ausdruck eines rückwärtsgerichteten historizismus." (Abs.17) Sich von den Errungenschaften der modernen Technologie und einem höheren Lebensstandard abzuwenden, um aus nostalgischen Gründen eine überlebte Vergangenheit wiederaufleben zu lassen, sei absurd.

1.2 Jan Tschichold – "Glaube und Wirklichkeit"[4]
Verteidigung der traditionellen Typografie

Tschichold bezog Bills Offensive auf sich, und reagierte seinerseits mit einer Stellungnahme in der übernächsten Ausgabe derselben Fachzeitschrift. Tschichold vertrat ursprünglich selber die Neue Typografie, konvertierte aber Mitte der 30er Jahre zum traditionellen Buchsatz.

Bills Statement interpretiert Tschichold als Angriff gegen die von ihm vertretene Buchtypografie. Er ist der Ansicht, daß er auf typografischem Gebiet aufgrund jahrelanger Berufserfahrung wirklich kompetent ist, und daß deshalb seine Äußerungen ein anderes Gewicht haben als die "Theorien eines außenstehenden Architekten […]" (Abs. III). Außerdem habe Bill seine im Vor-

[4] Jan Tschichold, "Glaube und Wirklichkeit", in: Schweizer Graphische Mitteilungen, Nr. 6 / 1946

trag gemachten Aussagen nur "halb verstanden, grob entstellt" (Abs. I) wiedergegeben. Daraufhin stellt Tschichold seine berufliche Laufbahn dar und gibt einen Abriß über die typografische Situation in Deutschland um 1923. Er selbst sei an der Publizierung der Neuen Typografie maßgeblich beteiligt gewesen[5]. Irrtümlicherweise, so Tschichold, wurde die Grotesk für die einfachste Schrift gehalten und Asymmetrie aus politischen Motiven eingesetzt. Die Neue Typografie sei streng und reduktionistisch gewesen, sie habe einige Vorzüge besessen. Unter anderem sei das Satzbild "von abgestorbenen Elementen" gereinigt worden (Abs. IV), aber sie sei auch an Endpunkte vorgestoßen, "die keine weitere Entwicklung mehr zuließen" (Abs. IV). Erst viel später, nachdem er in die Schweiz emigriert war, sei ihm klargeworden, daß die Strenge der Neuen Typografie, "ihr militärischer Ordnungswille und ihr Anspruch auf Alleinherrschaft jener fürchterlichen Komponente deutschen Wesens [entsprochen habe], die Hitlers Herrschaft und den zweiten Weltkrieg ausgelöst hat." (Abs. V). Zusammenhänge zwischen dem Dritten Reich und der Neuen Typografie sieht Tschichold in dem Fortschrittsgedanken, dem sowohl die Neuen Typografen als auch das Dritte Reich, das verdeckt durch eine Propaganda für "mittelalterliche Gesellschafts- und Ausdrucksformen" den technischen Fortschritt förderte, gefolgt seien.

Tschichold äußert sich im folgenden ausführlich gegen die Neue Typografie und für die traditionelle Satzart. Er ist der Ansicht, daß die "Neue oder funktionale Typographie"[6] sich zwar eignet für industrielle Werbezwecke, daß ihr vereinfachendes Verfahren aber für den Buchsatz unzureichend ist (Abs. VIII). Der Buchsatz, so Tschichold, hat seine Entwicklung seit langem abgeschlossen und es ist angemessen, die historischen Satzregeln zu respektieren (Abs. XIV).

Der typografische Stil eines Druckerzeugnisses sollte dem Objekt angepaßt sein, deshalb sollte historische Literatur im Stil ihrer Zeit gestaltet werden (Abs. XV). Mit "Heimatstil"[7] habe das nichts zu tun, der werde vielmehr durch einige im Dritten Reich entwickelten gebrochenen Schriften *(Abb. 1)* symbolisiert (Abs. XXVI).

---

[5] Die Neue Typografie ist durch Tschicholds 1925 und 1928 erschienene Schriften verbreitet worden. Vgl. hierzu Kapitel 3.1.2. und 3.2.1.
[6] Tschichold ignoriert die Tatsache, daß funktionelle Typografie und Neue Typografie nicht identisch sind und verwendet die Begriffe synonym (Vgl. u. a. Anhang Abs. VII).
[7] Diesen Begriff verwandte Bill in seinem Aufsatz.

Für die traditionelle Typografie spricht laut Tschichold darüber hinaus, daß die Regeln der Neuen Typografie nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten zugänglich seien, während die Regeln der traditionellen Typografie leichter verständlich sind und ihre Anwendung für den Arbeiter unproblematischer ist (Abs. IX). Gegen den von den Neuen Typografen befürworteten Maschinensatz wendet er ein, daß der keine Verbesserung der Druckqualität bedeute, sondern lediglich den Handsatz nachahme (Abs. XX). Als besonders schwerwiegend empfindet Tschichold, daß die industrielle Rationalisierung, für die sich die Neuen Typografen einsetzen, den Verlust erfüllender Arbeit für den Arbeiter bedeutet (Abs. XII).

Entgegen Bills Behauptung hält Tschichold die traditionelle Typografie nicht für eine Auswirkung der Nazipropaganda, weil sie universell in vielen Ländern Beachtung gefunden hat. Der universelle Charakter, so Tschichold, ist Grund genug, diese Form der Typografie zu bejahen (Abs. XXVII).

2. JAN TSCHICHOLD: PRAGMATIKER UND SCHÖNGEIST

Im folgenden werden wesentliche Lebensstationen von Jan Tschichold skizziert und einige seiner Publikationen vorgestellt. In zwei Exkursen wird auf die Neue Typografie und die traditionelle Typografie, die in Tschicholds typografischem Schaffen eine wichtige Rolle spielten, eingegangen.

2.1 Biographische Chronologie bis 1925: Tschichold als Promotor der typografischen Avantgarde

Bereits früh beschäftigte sich der 1902 in Leipzig geborene "Johannes Tzschichold"[8] mit der Gestaltung schöner Schriften und Schriftschnitte in Theorie und Praxis. Autodidaktisch studierte er die Schriften von Edward Johnston und Rudolf von Larisch[9], wodurch er ein "ästhetisches Gespür" für Typografie entwickelte.[10]

1919 besuchte Tschichold die Akademie für grafische Künste und Buchgewerbe in Leipzig als bevorzugter Schüler von Hermann Deltisch. Er studierte kurz bei Heinrich Wieynck an der Kunstgewerbeschule Dresden, um anschließend wieder an der Leipziger Akademie als Assistent von Walter Tiemann zu arbeiten. Zu Beginn der 20er Jahre entwarf er kalligrafisch Inseratseiten und erwarb während eines Praktikums Fertigkeiten als Schriftsetzer bei der renommierten Leipziger Druckerei Poeschel & Trepte. 1923 arbeitete er freiberuflich als Berater für die Leipziger Buchdruckerei Fischer & Wittig.[11]

---

[8] Edith Tschichold, "Johannes Tzschichold, Iwan Tschichold, Jan Tschichold" in: Philipp Luidl (Hrsg.), J.T. […], Eine Jahresgabe der Typographischen Gesellschaft München., München 1976, S. 29f.

[9] Johnston war Anfang des 20. Jhrd. Schriftentwerfer in London. In seinem Schriftunterricht vertrat er die Theorie, daß die Kalligrafie notwendige Voraussetzung sei für das Entwerfen von Druckschriften. Von Larisch war Österreicher und erteilte ebenfalls Schriftunterricht, in dem er die Theorie vertrat, daß das Entscheidende nicht der einzelne Buchstabe, sondern das Gesamtbild der Schrift sei.

[10] Jan Tschichold, "praeceptor typographiae", in: Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold, Dresden 1977, S. 12-16. Tschichold ist selbst der Autor dieser Biographie, die zuerst 1972 in dem Fachblatt "Typographische Monatsblätter" Nr. 9 erschien. Der Text der Monographie von Ruari McLean von 1975 ist an vielen Stellen mit dieser Darstellung identisch, allerdings hält McLean sich zurück mit verherrlichenden Äußerungen. Siehe auch: G. K. Schauer, Anmerkungen zu einer tragischen Existenz, Börsenblatt f. d. Deutschen Buchhandel Nr. 95/1978, S. A421-A423.

[11] Jan Tschichold, "praeceptor typographiae", in: Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold, Dresden 1977, S. 12/13 und Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 17-24.

In diesem Jahr besuchte er die erste Ausstellung des Weimarer Bauhauses. Bereits gegen Ende seiner Studienzeit an der Leipziger Akademie 1922/23 begann die Bekanntschaft zu László Moholy-Nagy, der seit 1923 Nachfolger von Johannes Itten am Bauhaus war, zu El Lissitzky, den Vertretern des Bauhauses, des Konstruktivismus und des Suprematismus. Die Exponate und die Gestaltungsprinzipien des Bauhauses sollten seine zukünftige Typografie entscheidend beeinflussen.

Er sah Werke u. a. von Herbert Bayer, Josef Albers, László Moholy-Nagy und Joost Schmidt und hielt in der Folgezeit Kontakt zu Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Piet Zwart und anderen Bauhausvertretern.[12]

Seit 1923/24 bekannte er sich zu den avantgardistischen und typografischen Gestaltungsgrundsätzen der Konstruktivisten, Suprematisten und Neoplastizisten. Um seine Hinwendung zum russischen Konstruktivismus zu dokumentieren, nannte er sich in den folgenden Jahren "Iwan Tschichold".

2.1.1 "elementare typographie"

1925 erschien Tschicholds erste Publikation in einer Sonderausgabe der deutschen Druckerzeitschrift "Typographischen Mitteilungen" mit dem Titel "elementare typographie"[13]. Anhand von Aufsätzen verschiedener Vertreter der Neuen Typografie[14] und veranschaulichenden Designbeispielen wurden in dem Sonderheft die typografischen Prinzipien der Avantgarde einem weiten Leserkreis[15] und der typografischen Fachwelt vorgestellt.

Tschichold stellt darin unter anderem die Richtlinien der Neuen Typografie dar, die zuvor von El Lissitzky, Schwitters oder Moholy-Nagy in verschiedenen Stellungnahmen formuliert worden waren[16], und ergänzte sie um einige typografische Fachtermini und technische Angaben, so daß die zu Regeln formu-

[12] Edith Tschichold, "Johannes Tzschichold, Iwan Tschichold, Jan Tschichold" in: Philipp Luidl (Hrsg.), J.T. […], Eine Jahresgabe der Typographischen Gesellschaft München., München 1976, S. 29f.
[13] "elementare typographie", Sonderheft der 'Typographischen Mitteilungen', 10 / 1925, Reprint von 1989.
[14] Die Entwicklung der Neuen Typografie wird anschließend dargestellt. Das Sonderheft "elementare typographie" ist aufgebaut aus Beiträgen und Abbildungen von Moholy-Nagy, El Lissitzky, Mart Stam, Max Burchartz, Herbert Bayer, Natan Altman.
[15] Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 147.
[16] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 87.

lierten Prinzipien als Richtlinien von der Druckindustrie verstanden werden konnten.[17]

Der Sinn der Neuen Typografie, so Tschichold in der "elementaren typographie", war Beschränkung der Schrift auf reine Zweckmäßigkeit, also die Darstellung einer Mitteilung in knapper und prägnanter Form.

Zu diesem Zweck sollten elementare typografische Mittel wie Groteskschrift[18], Linien und geometrische Zeichen eingesetzt werden. Der Satzaufbau sollte sich aus der Logik der zueinander in Beziehung stehenden Elemente ergeben, aus dem dynamischen Verhältnis von bedruckten und unbedruckten Teilen, die gleichwertig behandelt wurden. Der Satz sollte asymmetrisch sein, der Einsatz vertikaler und schräger Zeilen wurde befürwortet und Ornamente waren ausgeschlossen. Gültige ästhetische Regeln sollten bei der Gestaltung ignoriert werden. Hinsichtlich druckindustrieller Produktion wurde die Normierung der Papierformate als erforderlich angesehen[19].

Ebenso wie die Kunst war die Neue Typografie Ausdruck sozialpolitischer Gegebenheiten und sollte den aktuellen Bedürfnissen der Gesellschaft entsprechen. Formale Fragen wie Einsatz und Aufteilung von Raum fanden ihre Entsprechung in sozialpolitischen Verhältnissen[20].

2.1.2 Exkurs: Die Entwicklung der Neuen Typografie[21]

Initiatoren der typografischen Reform war die russische Künstleravantgarde des frühen 20. Jahrhunderts mit ihren sozialrevolutionären Konzepten[22]. In-

[17] Gerd Fleischmann bemerkt dazu: "Tschichold war klüger [als Moholy-Nagy, Anm.] – und pragmatisch. Er hat seinen Beitrag für die geschrieben, die allein etwas ändern konnten, für die Akzidenzsetzer." in: Gerd Fleischmann, "Können Sie sich einen Flieger mit Vollbart vorstellen?" in: Beiheft zu Jan Tschichold "DIE NEUE TYPOGRAPHIE" (Reprint Berlin 1987), S. 38.

[18] Tschichold schränkt hier bereits ein: im Werksatz sei die Antiqua vorzuziehen; sie sei zwar nicht elementar, im Werksatz jedoch besser lesbar.

[19] "elementare typographie", Sonderheft der Typographischen Mitteilungen, 10 / 1925, Reprint von 1989, S. 198-200.

[20] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 89. Die Aufgaben einer mit den sozialen Gegebenheiten eng verquickten Kunst sind u. a. "Schaffung gesellschaftlich wertvoller Formen, die nicht in einer willkürlichen Laune […] begründet sind, sondern auf Grund von strengen, rein sachlichen Methoden entstehen, durch die allgemeine gesellschaftliche Bedürfnisse befriedigt werden." in: Natan Altman, "Elementare Gesichtspunkte", in: "elementare typographie", Sonderheft der Typographischen Mitteilungen, 10 / 1925, Reprint von 1989, S. 211.

[21] Meine Ausführungen lehne ich an die Darstellungen Herbert Spencers, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 14-64 an.

[22] "Die Heftigkeit, mit der die progressive Typographie im frühen 20. Jahrhundert auftrat, spiegelte jene Gewalt wider, welche in alle Gestaltungsbereiche brutal einbrach, um erstarrte

dem die Avantgardisten in propagandistischen Flugblättern und Manifesten radikal mit druck- und satztechnischen Konventionen brachen[23], wurden mittels Typografie ästhetische Konventionen und tradierte Lesegewohnheiten in Frage gestellt.

Es waren künstlerische Innovationen, die die Neue Typografie initiierten. Es wurde ein Verschmelzungsprozeß von künstlerischen und sozialpolitischen Konzepten und Gebrauchsgrafik eingeleitet[24]. Damit blieb Typografie in seiner gebrauchsgrafischen Funktion nicht mehr nur den Druckern, Setzern und Typografen vorbehalten.

Zeitlich begann laut Spencer die Neue Typografie 1909 mit dem futuristischen Manifest des italienischen Schriftstellers Filippo Tommaso Marinetti[25]. Die italienischen Futuristen nutzten die Technik der Druckgrafik, um ihr revolutionäres Konzept in Manifesten zu demonstrieren. Schrift wurde darin neben ihrer konventionellen Funktion als Bedeutungsträger auch als Vermittler emotional-abstrakter Inhalte eingesetzt[26]. Spencer bemerkt, daß der Bruch der Futuristen mit satz- und drucktechnischen Konventionen Ausdruck höchster "typographische[r] Freiheit und Vielseitigkeit" war. Im Gegensatz zum Satztechniker betrachteten die Futuristen das Werk mit den Augen des Lesers[27] *(Abb. 4).*

Auch die 1916 im Schweizer Exil gegründete Bewegung Dada[28] publizierte und dokumentierte das rebellische Konzept ihrer "Anti-Kunst" in zahlreichen Manifesten, Plakaten und Zeitschriften. Typografische Regeln und Ordnungen wurden unter Einsatz von Collagen und Fotografie negiert.

Konventionen zu zerstören, die für eine hochindustrialisierte und -sozialisierte Gesellschaft bedeutungslos geworden waren." in: Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 13.

[23] Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 13f. Symmetrie und Horizontalität des Satzes wurden aufgehoben, Kontraste wurden erzeugt durch wirre Schriftenvielfalt (ebd. S. 51).

[24] Ebd., S. 26.

[25] Ebd., S. 15.

[26] Marinetti schrieb 1909: "Das Buch wird der futuristische Ausdruck unseres futuristischen Bewußtseins sein. Ich bin gegen alles, was als Harmonie des Setzens bekannt ist. Gegebenenfalls werden wir drei oder vier Spalten auf einer Seite und Lettern aus zwanzig verschiedenen Schriften verwenden. *Flüchtige Wahrnehmungen* werden wir durch *Kursivierung* wiedergeben und einen **Aufschrei** in **fetten Typen** […] jede Druckseite wird eine neue, eine bildhafte, typographische Gestaltung gebären." Zitat übernommen aus Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 16.

[27] Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 51.

Die chaotische Typografie des Futurismus, des Dada und des Konstruktivismus nach 1910 fungierte als expressives Medium politischer Agitation. Nach 1920 untersuchten die Konstruktivisten und die Vertreter der Gruppe "De Stijl" bewußt formal-ästhetische Kriterien wie räumliche Spannungsverhältnisse auf der Fläche.

Sie nutzten die gestalterischen Prinzipien Asymmetrie, Aufhebung der Horizontalität und Einsatz geometrischer Elemente, um die typografischen Elemente auf der Fläche konstruktiv zu organisieren[29].

Theo van Doesburg war 1917 Gründer der Gruppe "De Stijl" in Holland und Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift. Hauptvertreter waren Theo van Doesburg und Piet Mondrian, wobei das reduktionistische Gestaltungsprinzip geometrische Formen und reine Farben zunächst ähnlich dem Suprematismus auf Grundlage eines mystischen Weltverständnisses aufbaute ("Neo-Plastizismus"). Van Doesburg wandte sich Anfang der 20er Jahre von dieser Ideologie ab und einem "universell praktikablen Konstruktivismus"[30] zu ("Elementarismus"). "De Stijl" publizierte Aufsätze, Manifeste und Bücher.

1921 war Berlin Treffpunkt der Vertreter der internationalen avantgardistischen Gruppierungen, deren gestalterische Prinzipien alle die Entwicklung der modernen Typografie beeinflußten. El Lissitzky war aus Rußland nach Berlin emigriert, er galt als der "entscheidende Promotor"[31] des russischen Konstruktivismus. El Lissitzky beschäftigte sich intensiv mit der professionellen Anwendung von Typografie in der Buchgestaltung *(Abb. 3)*. Unter anderem arbeitete er mit Kurt Schwitters[32] für die Zeitschriften "Merz" und "De Stijl". Herbert Spencer ist der Ansicht, daß "Lissitzkys Einfluß […] das Tempo [beschleunig-

---

[28] Tschichold bemerkt, Dada habe destruktiven Charakter. Iwan Tschichold, "Die Neue Gestaltung", 1925, in: Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S. 330.

[29] Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 51f. "Die Dadaisten und die Futuristen waren die ersten, die die verkrampfte Typografie aus ihrem symmetrischen Korsett befreiten." Hans Rudolf Bosshard, "Typografie und das kulturelle Umfeld […]", in: ders., Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 172.

[30] dtv Kindlers Malerei Lexikon in 15 Bänden, Stichwort 'De Stijl', Bd.14, Zürich 1982, S. 279f.

[31] Ebd., Stichwort 'Konstruktivismus', Bd.14, Zürich 1982, S. 110.

[32] Kurt Schwitters, der zunächst an Dada partizipierte, wandte sich ab 1923 der konstruktiven Avantgarde um Moholy-Nagy, El Lissitzky und van Doesburg zu. Er gründete die Zeitschrift "Merz", in der er 1924 seine "Thesen über Typographie" veröffentlichte. 1927 entwarf er die "Phonetische Schrift". In diesem Jahr war Schwitters Mitbegründer des "rings neuer werbegestalter".

te], mit dem neue Ideen der graphischen Gestaltung von Verlegern und Inserenten angenommen wurden."[33]

Im Herbst 1922 lud Theo van Doesburg die Konstruktivisten El Lissitzky und László Moholy-Nagy und die Dadaisten Hans Arp, Tristan Tzara und Kurt Schwitters zu einer Unterredung nach Weimar ein. Dort war drei Jahre zuvor das Bauhaus gegründet worden.

Auf dieser Weimarer Konferenz fanden die Vertreter des Konstruktivismus und des Dada zu einer konstruktiven Annäherung[34].
Van Doesburg hielt in den Jahren 1921/22 in Weimar mehrfach Privatseminare über die "Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst" ab. Sein Einfluß auf die Bauhaus-Studenten und die angewandte Gestaltung war erheblich[35], so daß Walter Gropius als Leiter des Bauhauses seine Lehre an den Prinzipien des Konstruktivismus orientierte. László Moholy-Nagy als Vertreter des Konstrukivismus wurde zum neuen Vorkursleiter berufen. Der vielseitig praktizierende Künstler galt als einer der entscheidenden Initiatoren der Neuen Typografie. Die typografischen Prinzipien wurden in programmatischen Texten 1923 von El Lissitzky[36], Moholy-Nagy[37] und 1924 von Kurt Schwitters[38] artikuliert.

Herbert Bayer wurde 1925 zum Leiter der neu eingerichten Werkstatt für Typografie und Reklame am Dessauer Bauhaus berufen[39]. Die Werkstatt führte unter anderem gemäß der "elementaren Gestaltungslehre"[40] kommerzielle Druckaufträge aus.

Mit den gestalterischen Prinzipien der elementaren oder Neuen Typografie wurden höhere Wirtschaftlichkeit in der industriellen Produktion und Rationalisierung von Schrift und Schriftbild in der Rezeption angestrebt. Das Druckmaterial sollte erheblich vereinfacht, eine schnellere Produktion damit ermöglicht werden. Die Vereinfachung des Schriftbildes sollte darüber hinaus eine leich-

---

[33] Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 27.
[34] Ebd., S. 26.
[35] Ebd., S. 36.
[36] El Lissitzky, "Topographie der Typographie", 1923, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Dresden 1992, S. 360.
[37] László Moholy-Nagy, "Die Neue Typographie", 1923, in: Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S.14-16.
[38] Kurt Schwitters, "Thesen über Typographie", 1924, in: Rattemeyer, Volker u.a. (Hrsg.), "Typographie kann unter Umständen Kunst sein", Wiesbaden 1990, S. 62.
[39] Herbert Spencer, Pioniere der modernen Typographie, München 1970, S. 40.
[40] Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S.9.

tere Lesbarkeit ermöglichen. Das Konzept der Neuen Typografie wurde in den Publikationen Tschicholds in den Jahren 1925 bis 1928 formuliert.

2.2 1926 bis 1933: Die "Münchner Meisterschule" und das Buch DIE NEUE TYPOGRAPHIE

1926 holte Paul Renner, Leiter der "Münchner Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker" und Schöpfer der serifenlosen "Futura" *(Abb. 1)*, Tschichold nach München. Tschichold sollte an der Meisterschule als Lehrer für Kalligrafie und Typografie das Gestaltungskonzept der Neuen Typografie unterrichten. Laut Aussage Renners war die Typografie, die an der "Münchner Meisterschule" gepflegt wurde, eine "Synthese der Mitte, ebenso weit entfernt von der älteren Bauhaustypographie [...] wie vom Klassizismus der bibliophilen Verleger."[41] Dem "typographischen Revolutionär"[42] Tschichold wurde nahegelegt, den Namen "Iwan" abzulegen, woraufhin er sich "Jan Tschichold" nannte.[43] 1928 erschien Tschicholds Lehrbuch DIE NEUE TYPOGRAPHIE *(Abb. 5)*. McLean bemerkt hierzu: "It was, in a literal sense, epoch-making for it was the first publication in any language to attempt to lay down principles of typographic design which could be applied to the whole printing trade, embracing jobbing, advertising and journals, as well as books."[44]

2.2.1 "Bibel aller jungen Setzer"[45]: DIE NEUE TYPOGRAPHIE von 1928

Tschichold lebte einen sozialistischen Idealismus und war weiterhin überzeugt, daß die industrielle Produktion eine neue 'Ära menschlichen Glücks' ermöglichen würde.[46] Sein Buch DIE NEUE TYPOGRAPHIE präzisiert die in dem Sonderheft "elementare typographie" *(Abb. 2)* angeführten Prinzipien in Form eines Handbuches für Buchdrucker.

Fleischmann bemerkt hierzu, daß den Setzern und Druckern die "elementare typografie" ein Begriff war, da sie die Zeitschrift "Typographische Mitteilungen"

---

[41] Paul Renner, "Über moderne Typographie", 1948.
[42] Edith Tschichold, "Johannes Tzschichold, Iwan Tschichold, Jan Tschichold" in: Philipp Luidl (Hrsg.), J.T. […], Eine Jahresgabe der Typographischen Gesellschaft München., München 1976, S. 31.
[43] Ebd., vgl. auch Paul Renner "Über moderne Typographie", 1948.
[44] Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 33.
[45] Jan Tschichold, "praeceptor typographiae", in: Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold, Dresden 1977, S. 20 und Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 20.
[46] Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 36.

in jedem Fall erhielten. Das Buch DIE NEUE TYPOGRAPHIE habe dagegen käuflich erstanden werden müssen und sei vergleichsweise teuer gewesen.

Der politisch-ideologische Hintergrund sei den Druckern ferngeblieben, von Interesse sei nur die Vereinfachung und damit Minimierung ihrer Arbeit gewesen[47].
Der Inhalt von DIE NEUE TYPOGRAPHIE entspricht dem der "elementaren typographie".

Nach McLeans Auffassung sind einige der formulierten Ideen extrem naiv und einige sogar ganz falsch. Tschichold habe sie und den dogmatischen Ton später bereut, jedoch sei das neue, radikal formulierte gestalterische Konzept angesichts der zu jener Zeit in den Printmedien angewandten Typografie dringend notwendig gewesen.[48]

Das 240 Seiten starke Werk gliedert sich in einen historisch-ideologischen Teil ("Werden und Wesen der Neuen Typographie") und einen technischen Teil, in dem die Prinzipien der Neuen Typografie in konkrete satztechnische Anweisungen umgesetzt werden ("Typographische Hauptformen").

Tschichold wiederholt die gestalterischen Forderungen von "Reinheit, Klarheit, Zweckmäßigkeit und Totalität", da sie der modernen Zeit entsprechen würden, die geprägt sei durch Maschinenproduktion und technische Revolution[49]. Er vertritt die Ansicht, daß das gestalterische Konzept der Neuen Typografie jenen Forderungen entspricht, denn es ist der "geistige Ausdruck dieses Weltbildes"[50]. Der zeitgemäße Gestalter sei der Ingenieur, da alle Gestaltung im Sinne der Technologie verfahre. Der konstruktive Aufbau von Ingenieurwerken und Standardprodukten, so Tschichold, erfordert die Verwendung exakter geometrischer Formen, die die primäre Ausdrucksform des Menschen sind und die seinem angeborenen Ordnungssinn entsprechen.[51] Anzustreben sei die Vereinheitlichung aller Schaffensgebiete. Da allen Gebieten ein gemeinsames Konzept unterliege, stünden alle Schaffensgebiete untereinander in Zusammenhang.[52]

---

[47] Gerd Fleischmann, "Können Sie sich einen Flieger mit Vollbart vorstellen?" in: Beiheft zu Jan Tschichold, DIE NEUE TYPOGRAPHIE (Reprint Berlin 1987), S. 41.
[48] Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 38.
[49] Jan Tschichold, NEUE TYPOGRAPHIE, 1928, Reprint Berlin 1987, S. 8.
[50] Ebd.
[51] Ebd., S. 12.
[52] Ebd., S. 13.

Die zentralen Aussagen in DIE NEUE TYPOGRAPHIE sind[53]:

1. Die Form des zu gestaltenden Textes darf nicht vorgefaßt sein, sondern ergibt sich aus seiner Funktion, entsprechend jener technischen Fabrikate, die ihrer Funktion gemäß konstruiert werden.
2. Alle Elemente eines Textes stehen zueinander in logischer Beziehung entsprechend ihrer Betonung und ihres Stellenwertes innerhalb des Textes.
3. Der asymmetrische Satz ist optisch wirksamer als der symmetrische, "A-symmetrie ist der rhythmische Ausdruck funktioneller Gestaltung"[54].
4. Satztechnische Schemata müssen vermieden werden, jede Aufgabe muß individuell und unvoreingenommen gelöst werden.
5. Die Schrift des 20. Jahrhunderts ist die Grotesk, da ihr geometrischer Formenaufbau das Wesen der Zeit ausdrückt: Deutlichkeit, Klarheit, Weglassung alles Überflüssigen und Beschränkung auf das Wesentliche[55].
6. Auf Großbuchstaben soll verzichtet werden und ausschließlich Kleinschreibung angewendet werden. Tschichold führt aus, daß die deutsche Rechtschreibung vereinfacht und an die Forderungen der Zeit angepaßt werden soll. "Selbstverständlich vollzieht sich eine solche Umwälzung in der Rechtschreibung und der Schrift nicht von heute auf morgen, aber ihre Zeit kommt mit Sicherheit."[56]
7. Anstelle von Handillustrationen ist die Fotografie als ebenfalls elementares Darstellungsmittel einzusetzen[57].
8. Aus organisatorischen und ökonomischen Gründen ist die Normierung der internationalen Druckformate erforderlich[58].

In den folgenden Jahren verfaßte Tschichold einige Bücher und gestaltete sie in modernem Buchdesign, wobei er zwar Kleinschrift anwendete, jedoch auch in der klassichen Serifenantiqua Bodoni *(Abb. 1)* setzen ließ.

Wenn Tschichold Mitte bis Ende der 20er Jahre ein überzeugter Vertreter der künstlerisch-sozialistischen Avantgarde und ein "typographischer Revolutio-

---

[53] Ebd., S. 68ff.
[54] Ebd., S. 69.
[55] Als Brotschrift (= Schrift für Werk- und Mengensatz) sei die Groteskschrift nur bedingt geeignet, aber sie sei immer noch allen Antiquaschriften vorzuziehen, da jene zu unsachlich zu romantisch seien. Absolut verwerflich seien Künstlerschriften aufgrund der "individualistischen Linienführung", die der "kollektiven Gesinnung" zuwider laufe. Der Gebrauch gebrochener Schriften *(Abb. 1)* mit ihrem "betont nationalen partikularistischen Charakter" (S. 77) sei abzulehnen. McLean bemerkt zum Charakter der Serifenlosen: "it was the bare bones of lettering, the primal, elementary letter-shapes, the only true visual expression of the twentieth century." Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 39.
[56] Jan Tschichold, NEUE TYPOGRAPHIE, 1928, Reprint Berlin 1987, S. 84.
[57] Ebd., S. 89ff.
[58] Ebd., S. 99ff.

när"[59] war, stellt sich die Frage, aus welchem Grund Tschichold nicht an das Bauhaus gerufen wurde.

2.2.2 Warum wurde Tschichold nicht ans Bauhaus gerufen?

Tschichold zitiert in seiner Selbstdarstellung in "Leben & Werk" von 1977 den Typografen und Autoren Albert Kapr: "Tschichold, der nie am Bauhaus war, verwirklichte die [typografischen] Gedanken des Bauhauses am besten"[60] und ein an selber Stelle angeführtes Zitat von Michael Twyman, 1970, gibt die Erklärung: "Tschicholds Arbeit war zurückhaltender als die der Bauhaus-Typographen und zeigt größere Achtung für den Sinn des Textes und die Darstellungsmethode […]"[61].

Tatsächlich waren selbst in der Reklamewerkstatt des Bauhauses in Dessau keine ausgebildeten Typografen beschäftigt[62]. Hierzu bemerkt Gerd Fleischmann, daß "alle Protagonisten und Autoren der 'Neuen Typographie' bis auf Jan Tschichold" weder fundierte Kenntnisse in Typografie, noch Verbindung zum Druckergewerbe hatten[63]. Wäre das nicht eine Chance für Tschichold gewesen, dessen revolutionäre Ideologie und typografisches Konzept mit dem der Bauhäusler identisch schien, die Bauhäusler in typografischen Fachkenntnissen zu unterweisen?[64] Und hätte es nicht für ihn, der gute Kontakte zum Buchdruckergewerbe unterhielt, eine Herausforderung bedeuten können, die Kontakte zwischen Bauhaus und Arbeiterschicht herzustellen, um die von ihm und vom Bauhaus intendierte Sozialreform in die Tat umzusetzen?

Friedrich Friedl meint zu Tschicholds "elementarer typographie": "Es ist sein [Tschicholds] Verdienst, daß die Typografie des Bauhauses, der polnischen und der sowjetischen Künstler und anderer Protagonisten aus der Isolation herauskam, in einer Fachzeitschrift der Arbeiterklasse verständlich erklärt und

---

[59] Edith Tschichold, "Johannes Tzschichold, Iwan Tschichold, Jan Tschichold", in: Philipp Luidl (Hrsg.), J.T. […], Eine Jahresgabe der Typographischen Gesellschaft München., München 1976, S. 31.
[60] Zitat von Albert Kapr in Jan Tschichold, "praeceptor typographiae", in: Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold, Dresden 1977, S. 19.
[61] Zitat aus: Jan Tschichold, "praeceptor typographiae", in: Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold, Dresden 1977, S. 19.
[62] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 93: "There were no fully-fledged typographers at the Bauhaus."
[63] Gerd Fleischmann, "Können Sie sich einen Flieger mit Vollbart vorstellen?" in: Beiheft zu Jan Tschichold, DIE NEUE TYPOGRAPHIE, Reprint Berlin 1987, S. 41.
[64] Als Vergleich kann angeführt werden, daß der klassisch ausgebildete Typograf Anthony Froshaug an der ideologisch orientierten HfG Ulm als Professor für Design und Visuelle Kom-

die Möglichkeiten und Notwendigkeiten für das Handwerk ohne Esoterik dargestellt wurden."[65] Es stellt sich die Frage, ob Tschicholds Glorifizierung durch Typografietheoretiker wie Kinross, Kapr, McLean u. a. angemessen ist[66], seine Bedeutung für die Neue Typografie nicht überschätzt und der Stellenwert des Bauhauses nicht unterschätzt werden[67].

Tschichold vermittelte zwischen avantgardistischen Gestaltungskonzepten und Arbeiterschaft, indem er die von Schwitters, El Lissitzky und Moholy-Nagy entwickelten Programme[68] zu "Rezepten" umformulierte. Er formulierte zwar den sozialpolitischen Gedanken, die avantgardistische Ideologie klammerte er dennoch aus.
Dank Tschicholds Publikationen wurde das gestalterische Konzept der Neuen Typografie von den Buchdruckern verstanden. Die Frage ist, ob es im Interesse der Bauhäusler war, den gestalterischen Komplex vom ideologischen abzukoppeln, und ob es aus der Sicht der Avantgardisten sinnvoll war, ein traditionelles Medium der Buchdrucker ("Typographische Mitteilungen") zu nutzen, um das Konzept der Neuen Typografie den Buchdruckern zu vermitteln. Auf diesem Weg wurde die vom ästhetischen Konzept getrennte gestalterische Komponente in ein konventionelles Schema versetzt, das ungeeignet war, ideologisch-gestalterische Zusammenhänge zu vermitteln.

Gert Selle konstatiert in seinen Ausführungen zu William Morris[69], daß lediglich dessen kunsthandwerkliche Produkte angenommen wurden, die politischen Ideen aber ausgeblendet worden seien[70]. Parallelen zwischen der

---

munikation 1957-61 lehrte. Die Central School of Arts & Crafts, an der er seine Ausbildung absolviert hat und 1952-53 lehrte, stand ideologisch in klarem Gegensatz zur HfG Ulm.

[65] Friedrich Friedl, Lernen von Tschichold, in: "elementare typographie", Reprint von 1989, Anhang, S. 3.

[66] "Tschichold was patiently precise, where the artist-typographers were vague and prophetic", Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 90.

[67] "Although the Bauhaus has been most celebrated […], its reputation [...] is probably out of the true proportion to its real achievements and effects. Student numbers were small and, in typography, the school lacked any specialist teacher and had little connection with the printing trade.", in: Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 97f.

[68] Vgl. László Moholy-Nagy, "Die Neue Typographie" (1923), Kurt Schwitters, "Thesen über Typographie" (1924), in: Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S.15 und 328; El Lissitzky, "Topographie der Typographie" (1923), in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), El Lissitzky: Maler, Architekt […], Dresden 1992.

[69] Morris war im 19. Jhrd. Kunstgewerbler und Sozialist in England. Vor dem Hintergrund seines politischen Konzepts initierte er die Bewegung "Arts & Crafts", deren Intention es war, durch die Zusammenführung von Kunsthandwerk und manueller Produktion ein menschenwürdiges Arbeiten zu ermöglichen. Unter anderem gründete Morris die 'Kelmscott-press', wo er hochwertige Bücher nach dem Vorbild mittelalterlicher Handschriften produzierte.

[70] "Morris errichtet gleichsam die kulturelle Utopie über dem theoretisch begründeten Marxismus und gestaltet sie aus. Darin ist er zwischen 1890 und 1918 in Deutschland gewiß nicht verstanden worden. Rezeptionsgeschichtlich scheint erwiesen, daß seine deutschen Bewunderer von den Entwürfen für Tapetenmuster und Beispielen der Buchkunst beeindruckt waren, das politische Engagement aber ausgeblendet haben. Der Wiedergewinn kunstvoller Handfertigkeit

Mißachtung von Morris' sozialpolitischem Interesse und der Loslösung der gestalterischen von der ideologischen Komponente bei Tschichold im Vergleich zum Bauhaus drängen sich auf.

Der Unterschied zwischen der gestalterischen Auffassung Tschicholds und der der Bauhäusler muß vermutet werden im Bereich des ästhetischen Verständnisses, das dem sozialpolitischen Gedanken zugrunde liegt. Obwohl Tschichold selbst sozialrevolutionäre Ansichten artikulierte (DIE NEUE TYPOGRAPHIE), war es nicht seine Intention, das Buchdruckergewerbe in seinem sozialpolitischen Gefüge zu erschüttern. Das Konzept der Bauhäusler war idealistisch und realitätsfern, intellektuell-theoretisch und politisch-utopisch, Tschichold war pragmatisch und bodenständig. Immer wieder stellte er den Bezug zur Realität her, indem er den historischen Kontext referierte und Zugeständnisse hinsichtlich der realen Verhältnisse machte.

Ohne die Arbeiten von Moholy-Nagy, El Lissitzky und Schwitters hätte es Tschicholds DIE NEUE TYPOGRAPHIE nicht gegeben. Die Ideologie, die sich aus ästhetischem Konzept und sozialrevolutionärem Gedanken zusammensetzte, war, utopisch oder nicht, zwingende Basis für die Weiterentwicklung der elementaren Typografie. Vor allem in seiner weiteren Entwicklung wird deutlich, daß Tschichold die gestalterische Komponente vom ideologischen Kontext löste. Mit dem Ausblenden der Ideologie respektierte er zwar die fachlichen Kompetenzen der Buchdrucker, automatisch aber auch alte Traditionen.

Das ursprüngliche Konzept der avantgardistischen Neuen Typografen war durch die DIE NEUE TYPOGRAPHIE in einem "passenden Kleid" zu einem weiteren Regelsystem verfremdet worden.

2.3 1933 bis 1946: Emigration in die Schweiz, Kontakte nach London und Umschwenken zur traditionellen Typografie

1933 emigrierte Tschichold vor den Nationalsozialisten in die Schweiz, wo er hiernach lebte und arbeitete. Seit dieser Zeit hielt Tschichold zunehmend die

---

wird in Deutschland nicht als kulturpolitisches Programm einer Humanisierung des Lebens aller *in* der Arbeit, sondern als Basis für die Produktion neuer, elitärer Genußwerte, für eine von der gesellschaftlichen Arbeit abgetrennte Produktästhetik verstanden, die man der industriellen entgegensetzen kann.", in: Gert Selle, Geschichte des Design in Deutschland, Frankfurt a. M. / New York 1994, S. 106.

typografische Gestaltung gemäß der Neuen Typografie im Buchsatz für unpassend[71]. Auslöser hierfür mögen u. a. die traditionsbetonten Schweizer, die der Neuen Typografie skeptisch gegenüber standen, gewesen sein. Friedrich Friedl ist der Ansicht, daß Tschicholds Wandel dadurch begründet ist: "Edelweiß, Trachten und Webstühle wurden wieder als Symbole eingesetzt. Es war […] ein Wandel vom Internationalismus zum Provinzialismus zu erleben."[72] Außerdem hatte Tschichold nach eigenen Aussagen Parallelen zwischen dem Nationalsozialismus und der Neuen Typografie erkannt[73].

1935 erschien sein Buch "Typographische Gestaltung". Thematisiert werden wieder die typografischen Prinzipien und Regeln der Neuen Typografie, sozialpolitische Äußerungen klammerte er diesmal jedoch aus. Im Gegensatz zu Tschicholds avantgardistischen Konzepten, die er in der "elementaren typografie" noch wenige Jahre zuvor vertreten hat, macht Tschichold hier bereits Zugeständnisse bezüglich traditioneller Satzkonventionen[74]. Die Mittelachsentypografie, so Tschichold, sollte erhalten werden[75], und er äußert sich wohlwollend zum Gebrauch klassizistischer Antiquaschriften im Rahmen der Buchtypografie[76].

Weiterhin artikuliert er seine Überzeugung, daß die Qualität des Handsatzes nie durch den Maschinensatz erreicht werden kann[77], daß in der Buchtypografie England "kein schlechtes Vorbild" ist[78] und daß ein Buch in einem ihm adäquaten Stil gesetzt sein sollte, denn ein konventioneller Inhalt braucht eine konventionelle Form[79].

---

[71] Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 69.
[72] Friedrich Friedl, Lernen von Tschichold, 1986, in: "elementare typographie", Reprint des Sonderheftes der Typographischen Mitteilungen, 10 / 1925,1989, S. 6.
[73] Vgl. Jan Tschichold, "Glaube und Wirklichkeit" (Abs. V): "Entspricht doch […]militärischer Ordnungswille und […] Anspruch auf Alleinherrschaft [der Neuen Typografie, Anm.] jener fürchterlichen Komponente deutschen Wesens, die Hitlers Herrschaft und den zweiten Weltkrieg ausgelöst hat."
[74] Der englische Stil der Gegenwart strebe unter Stanley Morison "eine Wiedergeburt der vorklassizistischen Typographie" an und liefere "die bei weitem beste ornamentale Typographie", wenn auch das "Gelingen dieses Versuchs in der Buchtypographie" kein Beweis dafür sei, daß er "zeitgemäß und allgemeingültig" sei. Jan Tschichold, Typographische Gestaltung, Basel 1935, S. 14.
[75] Jan Tschichold, Typographische Gestaltung, Basel 1935, S. 14.
[76] "Wir haben nichts gegen gute klassische Schriften einzuwenden, halten aber *eine stilgetreue Anordnung für schwächlich und unnötig*." Jan Tschichold, Typographische Gestaltung, Basel 1935, S. 21.
[77] Ebd., S. 23.
[78] Ebd., S. 112.
[79] Ebd., S. 102f.

Tschichold widmet in seinem Buch "Typographische Gestaltung" aber auch ein Kapitel der Konkreten Kunst[80] und er vertritt die Auffassung, daß die Grotesk die bevorzugte Schrift der Gegenwart bleibt[81]. Kleinschreibung und Rechtschreibreform hält Tschichold weiterhin für begrüßenswert, jedoch ermöglichten die gegenwärtigen Verhältnisse keine Realisierung dieser Forderung[82].

Seit 1935 verwandte Tschichold zunehmend häufiger die traditionelle Mittelachsentypografie. Er vertrat weiterhin die Meinung, daß beide Satzprinzipien, die Neue und die traditionelle Typographie, ihre Berechtigung haben und dem Zweck entsprechend zum Einsatz kommen sollten. McLean bemerkt: "[…] but to publish an article advocating symmetrical typography must have appeared to be a complete *volte-face*."[83]

McLean bezieht sich auf Tschicholds ebenfalls 1935 erschienenen Artikel in den "Typographischen Monatsblättern" Nr. 4: "Vom richtigen Satz auf Mittelachse"[84]. Tschichold wiederholt darin seine Überzeugung, daß moderne Themen zwar modern gestaltet sein sollten, für historische Themen aber die traditionelle Gestaltungsweise vorzuziehen sei[85]. Anschließend führt er die Satzregeln für Mittelachsensatz in Antiquaschrift auf.

In dem Artikel "New Typography" 1937 [86] vertritt Tschichold die Ansicht, daß Strenge und Reinheit des traditionellen Satzes Ergebnisse eines früheren Raumgefühls seien und daß das tradierte Kunsthandwerk auf den 'heutigen Menschen' reizvoll wirken könne. Im technischen Sinne habe die Neue Typografie keinen grundsätzlichen Fortschritt gemacht, denn der Maschinensatz imitiere lediglich den Handsatz und sei qualitativ nicht besser.

---

[80] Ebd., S. 82-92.
[81] Ebd., S. 26.
[82] Ebd., S. 30.
[83] Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 70.
[84] Jan Tschichold, "Vom richtigen Satz auf Mittelachse", in: Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.1, S.178-185.
[85] "Da man den Grundsatz der Identität (Gleichheit) von Inhalt und Ausdruck aufrecht erhalten kann und soll, besteht kein Anlaß, ungeeigneten Themen ein modernes Kleid wie ein Fastnachtskostüm anzuziehen." Jan Tschichold, "Vom richtigen Satz auf Mittelachse", 1935, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.1, S. 179. Noch 1928 hält Tschichold es in DIE NEUE TYPOGRAPHIE auf S. 14 für unmöglich, daß die alte und die Neue Typografie in Zukunft nebeneinander bestehen.
[86] Jan Tschichold, "New Typography", in: Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.1, S. 219-220.

1935 reiste Tschichold erstmals auf Einladung des Londoner Verlagshauses Lund Humphries nach England[87]. Wenn sich auch zunächst die Londoner Typografen gegenüber Tschichold und der Neuen Typografie distanziert zeigten, erhielt er dennoch in den folgenden Jahren typografische Gestaltungsaufträge von dem Verlag. Der Grund hierfür ist weniger eine Annäherung der Londoner Typografen an die Neue Typografie, als vielmehr in Tschicholds Übernahme englischer traditioneller Satztechniken[88].

Laut eigener Aussage war Tschicholds Hinwendung zur traditionellen Satzform durch seine Beschäftigung mit dem Buchsatz begründet, für den er die traditionelle Typografie für die angemessendste Satzform hielte[89]. Kinross bestätigt, daß Tschicholds Gestaltung einiger literarischer und wissenschaftlicher Werke bei den Baseler Verlagen Holbein (1940) und Birkhäuser (1941) Tschicholds Gesinnungswandel in Richtung traditioneller Typografie begünstigt habe[90].

2.3.1 Exkurs: Traditionelle / traditionalistische Typografie

In diesem Exkurs sollen die Entwicklung und die Kriterien der traditionellen bzw. traditionalistischen Typografie skizziert werden, wobei zuvor die verwendeten Termini geklärt werden sollen.

Der Begriff 'traditionalistisch' bezeichnet hier 'ein bewußtes Festhalten an der Tradition bei gleichzeitiger Skepsis Neuem gegenüber'. Durch die Verwendung dieses Begriffs wird die konträre Position gegenüber der progressiven Richtung gekennzeichnet und enthält eine ideologische Wertung. 'Traditionalistische Typografie' bezeichnet die Hinwendung zur klassisch-traditionellen Typografie in der Nachkriegszeit.

Die Begriffe 'traditionell' oder 'klassisch' werden in der Literatur zumeist von den jeweiligen Vertretern selbst benutzt im Sinne von 'altbewährt', 'zeitlos', 'üblich'. Der Typograf Albert Kapr definiert "klassische Typografie" als ein Weiterführen der Linie der Klassiker "mit zeitgemäßen Mitteln"[91].

---

[87] Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 63.
[88] "There is some evidence to suggest that the contact with Britain played a part in Tschichold's move to a traditional manner...", Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 106.
[89] Jan Tschichold, "praeceptor typographiae", in: Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold, Dresden 1977, S. 24
[90] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 107.
[91] Albert Kapr / Walter Schiller, Gestalt und Funktion der Typografie, Leipzig 1977, S. 248.

Die gestalterischen Kriterien zwischen traditioneller und traditionalistischer Typografie sind annähernd gleich. Für die 'traditionalistische Typografie', die Ausdruck einer Skepsis gegenüber Neuerungen war, galt darüber hinaus eine bewußte Hinwendung zu gestalterischen Prinzipien vergangener Jahrhunderte und die Bevorzugung des Handsatzes vor der maschinellen Buchproduktion.

Die traditionelle Typografie *(Abb. 6-8)* entwickelte sich mit dem bibliophilen Buchsatz um 1910 in Deutschland. Mit der Intention, sich dem "ästhetischen und typografischen Verfall"[92], der aus der kommerziellen Verbreitung der Jugendstilprinzipien[93] resultierte, zu widersetzen, initiierten Buch- und Schriftkünstler eine typografische Reform, in der Schrift und Satz mit "klassischem Verständnis" und "ästhetischem Feingefühl" produziert werden sollten[94].

1907 gründete der Drucker C. E. Poeschel mit dem Typografen Walter Tiemann die erste deutsche Privatpresse, die hochwertige Drucke, bibliophile Ausgaben von hoher materieller und technischer Qualität, allerdings auch von hohem Preis produzierten[95]. Gestalterische Kriterien des bibliophilen Buchsatzes waren Wiederaufnahme der Typografie und der Schriften des ausgehenden 18. Jhrd. sowie Strukturierung des Satzes durch Mittelachsentypografie[96]. Vorläufer der Privatpressen war England mit der 1888 gründeten Kelmscott Press des William Morris und der Doves Press des T. J. Cobden-Sanderson 1900.

England hatte auch nach dem ersten Weltkrieg Vorbildfunktion für die Entwicklung der traditionellen Typografie. Der englische Typograf Stanley Morison, einer der "besten Schriftenkenner unseres Jahrhunderts"[97], arbeitete in den 20er Jahren als typografischer Berater bei dem englischen Schrift- und Setzmaschinenhersteller Monotype Corporation. Er war Mitherausgeber der Zeitschrift "The Fleuron", worin er 1930 unter dem Titel "First principles of typography" eine Zusammenfassung seiner Designphilosophie lieferte. Darin erklärte er, daß bestimmte oberste Regeln wie "Vernunft", "strikter Gehorsam

---

[92] Herbert Lechner, Geschichte der modernen Typographie, München 1981, S. 89.
[93] Walter Tiemann, "Der Jugendstil im deutschen Buch", in: Jost Hermand (Hrsg.), Jugendstil Darmstadt 1971, S. 111.
[94] Herbert Lechner, Geschichte der modernen Typographie, München 1981, S. 89. Bedeutende Vertreter der neuen Schriftkunst in Theorie und Praxis waren u.a. Walter Tiemann, F. H. Ehmcke (der zusammen mit S. Belwe und F. W. Kleukens 1900 die Steglitzer Werkstatt gründete), E. R. Weiß, F. H. Schneidler, der Verleger Eugen Diederichs und der Drucker C. E. Poeschel.
[95] Herbert Lechner, Geschichte der modernen Typographie, München 1981, S. 98.
[96] Jan Tschichold, Typographische Gestaltung, Basel 1935, S. 11.
[97] Herbert Lechner, Geschichte der modernen Typographie, München 1981, S.160.

gegenüber der Konvention" und "Lesbarkeit" unantastbar seien[98]. 1931 entwarf er die "Times New Roman" für die Zeitschrift "Times" *(Abb. 8).* Für die Buchtypografie forderte Morison strikte Befolgung der Regeln und Traditionen. Neuerungen und Experimente duldete er nur im Reklamesatz. Er war der Überzeugung, daß sich die seriöse Typografie auf den Buchsatz beschränkte. Die Existenz moderner Typografiestile akzeptierte er nicht, und er fand es nicht wert, sie zu diskutieren. Bauhaus verwarf er als Stil, "der aus etwas Kunst macht, das grundsätzlich eine Dienstleistung sein sollte"[99].

McLean bemerkt, daß Morison nur einmal in der letzten Ausgabe des "Fleuron" zu 'moderner Typografie' Stellung bezog: "The apostles of the 'machine-age' will be wise to address their disciples in a standard old face – they can flourish their concrete banner in a sans serif on title-pages and perhaps in a running headline." [100]

Laut Kinross spalteten sich nach 1918 die Vertreter der traditionellen und der modernen Typografie in kontroverse Lager, die der politischen Situation weitgehend entsprachen[101].

Die Künstleravantgarde, Bauhaus und Neue Typografie waren zusammen mit den politischen Rahmenbedingungen von ausschlaggebender Bedeutung für die Polarisierung der gestalterischen Ideologien. Als Reaktion auf die politischen und ästhetischen Ansprüche und Einflüsse der typografischen Avantgarde distanzierten sich in den 30er Jahren die Vertreter der klassischen Buchkunst vom 'Dilettantismus' des Bauhauses[102].

Unter dem Einfluß der englischen Typografie und deren Exponent Jan Tschichold sowie in Opposition zur Neuen Typografie und deren avantgardisten Vertretern formulierte sich die gestalterisch-ideologische Richtung der 'traditionalistischen Typografie'.

---

[98] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 60f.
[99] Ebd., S. 61.
[100] Zitat von Stanley Morison übernommen aus: Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 42.
[101] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 75 und 79.
[102] Albert Kapr, Deutsche Schriftkunst, Dresden 1955, S. 78.

Die Kriterien für den 'Neuen Traditionalismus', wie sie von Tschichold 1937 in einem Artikel für die Zeitschrift "Circle" dargestellt wurden[103], lauten:

- Einsatz von klassischen Antiquaschriften, Mittelachsensatz und zurückhaltender Ornamentik
- Einsatz von Holzschnitten, (Hand-)-Illustrationen und Handsatz
- Beachtung der klassischen Werksatzregeln wie harmonische Anlage eines Satzspiegels, guter Satzausschluß und Textumbruch[104]
- Verwendung möglichst weniger und harmonierender Schrifttypen von einer Stärke

Einige Jahre später haben sich Alfred Kapr[105] und Jan Tschichold[106] mit den Vorzügen der klassischen bzw. traditionellen Typografie befaßt.

Kapr ist der Ansicht, daß die klassische [traditionelle] Typografie zeitlos und daher "immer einsetzbar" ist[107]. Vorzugsweise wird sie angewandt beim Satz klassischer Literatur. Im Vordergrund der traditionellen Typografie steht die "gefällige Erscheinung"[108] und das Respektieren der überlieferten Buchform. Traditionelle Typografie steht im Dienst des Lesers, sie soll dem Leser das "komfortable Sehen"[109] ermöglichen. Da die "gut und mühelos leserliche Übermittlung von Inhalten"[110] angestrebt wird, unterliegt die Form unbedingt dem Inhalt[111]. Der Entwerfer steht demnach im Dienst des Wortinhalts[112].

Den Konflikt zwischen Neuen und traditionalistischen Typografen macht Kinross deutlich: die Neuen Typografen kritisierten, daß die Anwendbarkeit der traditionellen Typografie sich beschränkt habe auf die Buchtypografie. Es sei gleichgültig gewesen, ob die Traditionalisten ein Buch oder etwas anderes entworfen hätten, es hätte immer ausgesehen wie ein traditionelles Buch. Die Traditionalisten wiederum hätten behauptet, daß die Neue Typografie nur für

[103] In diesem Artikel bezeichnete Tschichold die traditionelle Typografie als den 'Neuen Traditionalismus'. Vgl. Paul Rand, Von Lascaux bis Brooklyn, Sulgen, Niggli 1997, S. 159.
[104] Albert Kapr / Walter Schiller, Gestalt und Funktion der Typografie, Leipzig 1977, S. 248.
[105] Ebd., S. 248.
[106] Jan Tschichold, "Graphik und Buchkunst", in: Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie, Basel 1975, S. 14.
[107] Albert Kapr / Walter Schiller, Gestalt und Funktion der Typografie, Leipzig 1977, S. 248.
[108] Paul Rand, Von Lascaux bis Brooklyn, Sulgen, Niggli 1997, S. 158 und Jan Tschichold, "New Typography", 1937, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.1, S. 219f.
[109] Albert Kapr / Walter Schiller, Gestalt und Funktion der Typografie, Leipzig 1977, S. 248.
[110] Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 98, Dezember 1957, S. 1487-1490, enthalten in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 255-265.
[111] Albert Kapr / Walter Schiller, Gestalt und Funktion der Typografie, Leipzig 1977, S. 248.

den Werbesatz geeignet und nicht in der Lage gewesen sei, die komplizierteren Probleme des Buchsatzes zu lösen[113].

[112] "Der Buchentwerfer [muß] der getreue und taktvolle Diener des geschriebenen Wortes sein […]". Jan Tschichold, "Graphik und Buchkunst", in: Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie, Basel 1975, S. 14.
[113] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 95.

3. MAX BILL: KONKRETER KÜNSTLER UND UNIVERSALER GESTALTER[114]

In diesem Kapitel wird Max Bill als Künstler und als Gebrauchsgestalter sowie dessen künstlerisch-politisches Umfeld dargestellt. Darüberhinaus wird Bills Konzept der Konkreten Kunst veranschaulicht. Schließlich soll anhand eines Aufsatzes von Hans Rudolf Bosshard reflektiert werden, inwieweit Max Bill das Konzept der Konkreten Kunst auch auf seine Typografie angewandt hat.

3.1 Bills Selbstverständnis als Künstler[115]

Die Biographie Bills umfaßt ein breites künstlerisches Spektrum, sein typografisches Werk bildet dabei lediglich eine Komponente. Da es nicht sinnvoll ist, Bills Typografie losgelöst von seinem Gesamtwerk zu betrachten, soll Bill vorgestellt werden als Träger einer Gesamtheit zahlreicher Aktivitäten. Diese Aktivitäten korrelierten miteinander, waren unzertrennbar verknüpft[116] und basierten auf einem einheitlichen weltanschaulichen Prinzip. Da das Prinzip innerhalb der Konkreten Kunst veranschaulicht wird, sollen dieser Themenbereich sowie einzelne künstlerische Arbeiten Bills, die auf diesem Konzept aufbauten, ausführlich behandelt werden.

Eine chronologische Darstellung der Biographie Bills[117] kann seinem Gesamtwerk nicht gerecht werden, denn bei ihm sind "die Beziehungen zwischen Form und Funktion nicht linear, sukzessiv und kontinuierlich, sondern vielmehr parallel, simultan und diskontinuierlich."[118]

Max Bills universales künstlerisches Schaffen umfaßt die Bereiche Architektur, Malerei, Plastik und Gebrauchsgrafik. Laut Bignens waren damit "die Diszipli-

---

[114] Eugen Gomringer, "max bill – der universale gestalter", in: Eugen Gomringer, zur sache der konkreten II konkrete kunst, St. Gallen 1988, S.23- 24.
[115] Hüttinger gibt zu bedenken, daß der Begriff "Künstler" nicht ganz treffend sei, da man allgemein mit diesem Begriff "romantisch vage, irrationale vorstellungen" verknüpft. "max bill wie die konstruktive kunst in allen ausfächerungen sind antipoden jeglichen intuitionskultes […]" aus: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 26f.
[116] "der maler bill weiss um die erfahrungen des raumes, die er als plastiker gemacht hat, und der architekt um die geheimnisvolle konstruktion seiner bildwerke." Will Grohmann, "tendenz zur synthese", in: Eugen Gomringer (Hrsg.), Max Bense, Will Grohmann: max bill, Teufen, 1958, S. 19.
[117] Eine ausführliche biographische Chronologie ist enthalten in: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 31-62.
[118] Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 21.

nen des modernen Fünfkampfes komplett […]."[119] In der Aufsatzsammlung neuer Werbegestalter "Gefesselter Blick" von 1930 äußerte sich Bill zu seinem breiten Interessenspektrum: "studien treiben ist das beste was ein mensch machen kann, denn es ist heute dringend notwendig menschen zu haben, die auf allen gebieten orientiert sind. man kann dazu am anfang zersplitterung sagen, das resultat hingegen wird der totale mensch sein."[120]

Bills künstlerisches Werk wird begleitet durch dessen ausführliche Publikationen. Bignens zählt ihn zu der "[…] eher raren Spezies der sprachlich sehr versierten visuellen Gestalter, […]"[121], und Hüttinger bemerkt, daß es bei Bill sinnvoll sei, sich nicht nur mit dessen künstlerischen Werken zu befassen, sondern darüber hinaus seine Aufsätze als Primärquelle hinzuzuziehen[122]. In seinem Aufsatz "worte rund um malerei und plastik"[123] von 1947 äußerte Bill, daß er die verbale Formulierung des Künstlers für notwendig hält, da nur sie authentische Informationen gibt über die künstlerischen Ambitionen.

3.1.1 Bills Bauhauszeit 1926 bis 1929

Nach einem Vortrag von Le Corbusier 1926 faßte der achtzehnjährige Bill den Entschluß, Architekur zu studieren und ging 1927 ans Bauhaus in Dessau. Seine dortigen Lehrer waren Josef Albers (elementare Werklehre), Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer[124].
Von Klee habe Bill "den Umgang mit mathematischem Gedankengut als ein Spiel gerlernt, dessen Regeln vom Künstler gemacht werden"[125].

Hüttinger geht davon aus, daß die Spätphase des Bauhauses unter Hannes Meyer für Bill von größerer Bedeutung war als die Zeit in Weimar unter Gropius[126].

---

[119] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 113.
[120] Max Bill, "bill-zürich", in: Heinz und Bodo Rasch (Hrsg.), Gefesselter Blick, Stuttgart 1930, S. 23.
[121] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 135.
[122] Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 9f.
[123] Max Bill, "worte rund um malerei und plastik", Katalog "allianz", Zürich 1947, enthalten in: "konkrete kunst – 50 jahre entwicklung", Katalog zur Ausstellung im Helmhaus Zürich, Zürich 1960, S. 60.
[124] max bill, "Vom Bauhaus bis Ulm", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S. 12 und Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 31.
[125] Margit Staber, Max Bill, St. Gallen 1971, S. 8.
[126] Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 12. Meyer wurde im April 1928 zum Direktor des Bauhauses ernannt. Unter Meyers Leitung am Bauhaus Dessau hatten die sozialen Zielbestimmungen erste Priorität, das pädagogische Konzept wurde "ideologisch radikalisiert"; die

In der Literatur wird Bills Aufenthaltsdauer am Bauhaus bis 1929 angegeben. Fleischmann dagegen weist nach, daß Bill tatsächlich das Bauhaus bereits Ende Oktober 1928 wieder verlassen hat. Da Bill die Vorlehre nicht abgeschlossen habe, habe er sich auch in keiner Abteilung einschreiben können.[127] Bosshard stellt in Frage, ob Bill tatsächlich bei den oben genannten Werkstattleitern studiert habe, "aber schließlich war die Atmosphäre des Bauhauses entscheidend".[128]

Laut Bignens war Bill vom Bauhaus enttäuscht, denn die Hierarchie der verschiedenen künstlerischen Disziplinen sei nicht überwunden gewesen, sondern "das Gefälle in der Wertschätzung der Gattungen [existierte] hartnäckig weiter [...]."[129] Obwohl "praktische Ergebnisse, Sozialprodukte" gefordert gewesen seien, beobachtete Bill, daß am Bauhaus Malerei gelehrt wurde. Eine Fragebogenaktion der Bauhaus-Zeitschrift von 1928 verdeutlicht, so Fleischmann, Bills ambivalentes Verhältnis zum Bauhaus. Darin habe er angegeben, daß er zunächst vom Bauhaus enttäuscht gewesen sei, dann jedoch in politischer Hinsicht Bestätigung gefunden habe: "bauhaus ist eine geistige, fortschrittliche richtung, eine gesinnung, die man religion nennen könnte."[130]

Laut Bills Aussage habe die Bauhaus-Doktrin nicht allein seinen weiteren Werdegang beeinflußt, aber

> "die über zwei Jahre [haben] manche erfahrung gebracht und ein ziel gefestigt, das mir vorher schon vorschwebte, das jedoch noch nicht seinen mittelpunkt gefunden hatte. das bauhaus wurde für mich zu diesem mittelpunkt in seiner überschneidung der disziplinen und in der bestärkung, dass wir für alles gestaltende tun persönlich die verantwortung gegenüber der gesellschaft zu tragen haben oder, wie die spätere formulierung lautete, die gesamte von uns zu schaffende umwelt vom löffel bis zur

---

Idee des individuellen Künstlertums, Gropius' ganzheitlicher Anspruch der Ausbildung zur Erziehung des "homo totus" und die damit verbundene Notwendigkeit der handwerklichen Ausbildung wurden zurückgedrängt; im Vordergrund standen Verwissenschaftlichung der Methodik [Methodologie] und Ausbau der Architekturausbildung gemäß der marxistischen Ideologie: die Entwicklung orientiert sich am Volksbedarf. Vgl.: Rainer Wick, bauhaus pädagogik, Köln 1982, S. 77-82.

[127] Gerd Fleischmann., "Max Bill: Bauhaus: Schrift", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 21-25.

[128] Hans Rudolf Bosshard, "Konkrete Kunst und Typografie", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 97.

[129] Zitat Bills von 1955 übernommen aus Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 111.

[130] Zitat Bills übernommen aus Gerd Fleischmann, "Max Bill: Bauhaus: Schrift", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 21 und 23.

> stadt, mit den sozialen gegebenheiten in einklang gebracht werden muss, wobei diese selbst mitzugestalten sind."[131]

3.2 Künstlerisches Konzept: Konkrete Kunst

Für den russischen Konstruktivismus waren "technizistische […] konstruktions-ästhetik, mathematik und physik […]"[132] die zentralen Leitbilder, und sie fanden Ausdruck in geometrischen und stereometrischen Gestaltungsprinzipien. Laut Hüttinger kann der Konstruktivismus in politischer wie in formal-ästhetischer Hinsicht als Ausgangspunkt der Konkreten Kunst betrachtet werden[133]. Kurt Fassmann bezeichnet die "Konkrete Malerei" als ein "Kondensat des 'Elementarismus' der Stijl-Bewegung"[134]. Der Elementarismus begreift ebenfalls die geometrische Abstraktion als äußerste Konsequenz und lehnt sich methodisch an den Konstruktivismus an.

Der Begriff "Konkrete Kunst" geht zurück auf die Künstleravantgarde um Theo van Doesburg, der in einem Manifest in der 1930 erschienenen Zeitschrift AC[135] das grundlegende Konzept der Konkreten Malerei artikulierte:

> "wir sehen die zeit der reinen malerei voraus und konstruieren die geist-form, die zeit der konkretisierung des schöpferischen geistes […]. die malerei ist ein mittel, um auf optische weise den gedanken zu verwirklichen […]"[136]

Van Doesburg wollte die Konkrete Kunst verstanden wissen als verschieden von der abstrakten Malerei, die eine Anlehnung an vorhandene Naturformen bedeutete,

> "[…] denn nichts ist konkreter, wirklicher, als eine linie, eine farbe, eine oberfläche. sind auf einer leinwand etwa eine frau, ein baum, eine kuh konkrete elemente? nein – eine frau, ein baum, eine kuh sind konkret im natürlichen zustand, aber im zustand der malerei sind sie weit abstrakter, illusorischer, unbestimmter, spekulativer als eine linie."[137]

Erforderlich sei die Beschränkung auf geometrische Formen, mathematisch faßbare Verhältnisse und reine Farben, da ein bildnerisches Element als

---

[131] Max Bill, "Vom Bauhaus bis Ulm", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S. 13.
[132] Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 16.
[133] Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 16.
[134] Kurt Fassmann, Stichwort "Konkrete Malerei", in: dtv Kindlers Malerei Lexikon in 15 Bänden, Bd.14, Zürich 1982, S. 104.
[135] Die Zeitschrift AC war das Organ der von van Doesburg gegründeten avantgardistischen Künstlergruppe "Art Concret".
[136] Auszug aus dem Manifest der Konkreten Kunst von van Doesburg 1930, in: "konkrete kunst – 50 jahre entwicklung", Katalog zur Ausstellung im helmhaus Zürich, Zürich 1960, S. 23f.
[137] Ebd.

einzige Signifikanz sich selbst haben dürfe, nicht assoziativ deutbar sein dürfe, sondern visuell exakt kontrollierbar sein müsse[138]. Hans Frei bemerkt, daß Konkrete Kunst den Dualismus zwischen repräsentiertem Inhalt und repräsentierender Form aufhebt: "die Formen sind das Repräsentierte"[139].

Bill orientierte sich an van Doesburgs Konzept. Nach eigener Aussage stand 1931 Bills künstlerisches Konzept der Konkretion mit den ersten Plastiken und dem Beginn von geometrischen Variationen fest.[140]
1936 äußerte er sich im Katalog zur Ausstellung "Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik" zur Konkreten Kunst und zur Konkreten Gestaltung:

> "konkrete gestaltung ist jene gestaltung, welche aus ihren eigenen mitteln und gesetzen entsteht, ohne diese aus äußeren naturerscheinungen ableiten oder entlehnen zu müssen. die optische gestaltung beruht somit auf farbe, form, licht, bewegung. [...] durch die formung nehmen die entstehenden werke konkrete form an, sie werden aus ihrer rein geistigen existenz in tatsache umgesetzt, sie werden zu gegenständen, zu optischen und geistigen gebrauchsgegenständen […]"[141].

In seinem Aufsatz "worte rund um malerei und plastik" im Katalog der Ausstellung "allianz" von 1947 erläuterte er:

> "*konkrete kunst* macht 'den abstrakten gedanken an sich' mit rein künstlerischen mitteln sichtbar und schafft zu diesem zweck neue gegenstände. das ziel der konkreten kunst ist es, gegenstände für den geistigen gebrauch zu entwickeln, ähnlich wie der mensch sich gegenstände schafft für den materiellen gebrauch."[142]

Bills künstlerischer Denkansatz war ganzheitlich, seine Ambitionen konzentrierten sich auf das Erlangen einer "universelle[n] Einheit"[143], einer "allumfas-

---

[138] Treffend formulierte auch Hans Arp das Prinzip der Konkreten Malerei: "wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden...Wir wollen unmittelbar und nicht mittelbar bilden. Da keine Spur von Abstraktion in dieser Kunst vorliegt, nennen wir sie konkrete Kunst." Zitat übernommen aus: Karl Gerstner, Kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei, Niggli, Teufen, 1957, S. 11. Hans Arp war 1916 Mitbegründer der Dada-Bewegung und heiratete 1921 die Schweizer konstruktive Malerin Sophie Taeuber. Seine Kunst war angesiedelt zwischen Surrealismus und Konkreter Kunst, er pflegte eine "organische Tendenz mit assoziativen Anspielungen".
[139] Hans Frei, Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt, Baden 1991, S. 141.
[140] Max Bill, "Die Magie der gestalteten Gegenstände", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S. 22.
[141] Max Bill 1936 im Katalog "Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik", enthalten in: Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 172.
[142] Max Bill, "worte rund um malerei und plastik", veröffentlicht im Katalog "allianz", Zürich 1947, enthalten in: "konkrete kunst – 50 jahre entwicklung", Katalog zur Ausstellung im helmhaus Zürich, Zürich 1960, S. 60.
[143] Max Bill, "die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit" 1949: "weil er zu einer einheit strebt, vermittelt er künstler in seiner vision eine synthese, auch dann, wenn diese

sende[n] Methode für die Deutung und Gestaltung der visuellen Begebenheiten unserer Zeit"[144]. Die Voraussetzung dafür sollte ein einheitliches künstlerisches Konzept sein, das auf der Grundlage elementarer Kräfte, eines "Ur-Gefüge[s]"[145], aufbaute. Aufgrund der gemeinsamen zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten würde zwangsläufig die Erlangung einer Einheit erreicht werden.

Diese elementaren Kräfte, so Bill, würden ihre Entsprechung in mathematischen Prinzipien haben, die jeder menschlichen Ordnung zugrunde liegen[146], und mittels reinen Elementen wie Farbe, Form und Licht wäre es möglich, sie zu artikulieren. Alles auf der Grundlage dieses Konzeptes Gestaltete würde sich eine harmonische Einheit fügen.
Das Ergebnis, so Bill, wäre eine universelle Kunst, die am Urgefüge und an den elementaren Kräften ausgerichtet wäre[147].

Maldonado bemerkt, daß es problematisch ist, die Konkrete Kunst zu definieren, da sie kein Dogma, sondern eine Methode ist, die sich "immer wieder erneuert und bestätigt". Konkretion verstand Bill also als Verfahrensweise, als strukturelle Methode der konkreten gestalterischen Umsetzung eines gedanklichen Prozesses, der sich an den elementaren Kräften orientiert. Für Bill bedeutete Konkretion nicht die Rückführung auf elementare Elemente, sondern darüber hinaus der methodische Prozess auf der Grundlage gesetzmäßiger Zusammenhänge. Dieses Konzept soll an den Beispielen "Prinzip seriell"[148], das Bill in seinen grafischen Reihen anwandte sowie am Prinzip der

---

vorerst eine künstlerische notwendigkeit und nicht unbedingt von mathematischer richtigkeit ist.", in: Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 40.

[144] Ebd., S. 19.

[145] Max Bill, "die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit" in zeitschrift "Werk" 3 / 1949, enthalten in: Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 40.

[146] Max Bill, "die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit" 1949: "diese kräfte, mit denen wir umgehen, sind die grundkräfte, die jeder menschlichen ordnung zugrunde liegen, die in jeder von uns erkennbaren ordnung enthalten sind […] sie [die dinge der heutigen kunst] sind nicht nur form als schönheit, sonderen form gewordener gedanke, idee, erkenntnis; also nicht auf der oberfläche vorhandene substanz, sondern urgedanke des weltgefüges" in: Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 40 und Max Bill, Einleitung zum Katalog "zürcher konkrete kunst", 1949, revidierte Fassung von 1936: "konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdruck von harmonischem maß und gesetz, sie ordnet systeme und gibt mit künstlerischen mitteln diesen ordnungen das leben […]", enthalten in: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 73. Beispiele für die grafische und damit sinnlich erfahrbare Umsetzung mathematischer Formeln sind enthalten in: Max Bill, Form – Eine Bilanz über die Formentwicklung […], Basel 1952, S. 24f.

[147] Max Bill, "die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit" 1949: "und je exakter der gedankengang sich fügt, je einheitlicher die grundidee ist, desto näher findet sich der gedanke im einklang mit der methode des mathematischen denkens; desto näher kommen wir dem urgefüge, und desto universeller wird die kunst werden." in: Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 40.

[148] Eugen Gomringer, "max bill und das 'prinzip seriell'", in: Eugen Gomringer, zur sache der konkreten II konkrete kunst, St. Gallen, 1988, S.29- 32.

"unendlichen Schleife", nach dem Bill einige seiner Plastiken schuf, erläutert werden.

"Prinzip seriell" bedeutet, daß standardisierte Elemente zu immer neuen Konstellationen kombiniert werden. Das Erkennen der inhärenten Gesetzmäßigkeit, also der gesetzmäßigen Zusammenhänge eines übergeordneten Prinzips, ist Voraussetzung für die Nachvollziehbarkeit und das Verständnis des seriellen Prinzips. In seinem Aufsatz "struktur als kunst? kunst als struktur?" von 1967 formulierte Bill,

> "[…] dass kunst nur […] entstehen kann, wenn [...] individueller ausdruck und persönliche erfindung sich dem ordnungsprinzip der struktur unterstellen und diesem ordnungsprinzip neue gesetzmäßigkeiten und gestalt-möglichkeiten abgewinnen können. solche gesetzmäßigkeiten und solche erfindungen […] manifestieren sich als rhythmus."[149]

Die 1938 fertiggestellte grafische Reihe "quinze variations sur un même thème"[150] ist ein Beispiel für Bills serielles Arbeiten: Anhand einer zugrundeliegenden geradlinigen Spiralfigur[151] entwickelt Bill fünfzehn verschiedene Varianten rhythmischer Ordnungen aus jeweils untereinander harmonierenden Farben, Formen, Flächen *(Abb. 9a-h)*. Wenn auch z. B. Variation 4 *(Abb. 9d)* oder 6 *(Abb. 9f)* völlig willkürlich erscheinen, so ist doch immer bei Kenntnis des einheitlichen Themas und des jeweils erläuternden Textes das Grundprinzip klar erkennbar.[152] Jede Lösung ist eine für sich bestehende Individuallösung, kann losgelöst von den anderen betrachtet werden und ist einzeln existenzfähig, trägt aber in sich auch das allen Variationen zugrundeliegende Strukturthema. Maldonado bemerkt, daß die Struktur des Werkes in der traditionellen Kunst konstant blieb, bei Bill jedoch wegen des zugrundegelegten strukturellen Prinzips die Struktur des Werkes wandelbar war[153]. In seiner

---

[149] Max Bill, "struktur als kunst – kunst als struktur", in: Struktur in Kunst und Wissenschaft, Brüssel 1967, enthalten in: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 166f.
[150] Max Bill, "fünfzehn variationen über ein thema", 1938, Abbildungen und Texte in: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 80-89.
[151] Das Prinzip der "Fünfzehn Variationen..." ist "eine kontinuierliche entwicklung, welche von einem gleichseitigen drei-eck in ein gleichseitig-gleichwinkliges acht-eck überführt".
[152] "innerhalb dieser eng gezogenen grenzen liegen so viele variations-möglichkeiten, dass man schon darin, dass ein einziges thema, das heisst eine einige grundidee, zu fünfzehn sehr verschiedenen gebilden führt, einen beweis erblicken kann, dass die konkrete kunst unendlich viele möglichkeiten in sich birgt. solche gesetzmäßige konstruktionen... können, je persönlichem willen und temperament, auf jedem frei gewählten thema vollkommen anderssartig aufgebaut werden und je nach wahl des themas, ob kompliziert, ob einfach, zu den verschiedensten gebilden führen [...]", in: Max Bill, "fünfzehn variationen über ein thema", 1938, einleitender Text, in: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 80.
[153] Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 22: "[…] früher war das Verwandelbare, das relativ Freie, ein abseits der Kunst liegendes Thema, während die künstlerische Struktur

Erklärung zu den "quinze variations..." konstatiert Bill, daß man die Werke der Konkreten Kunst wohl genießen könne, ohne sie verstanden zu haben, jedoch sei es wesentlich, die bei der Entstehung angewandten Methoden nachvollziehen zu können[154].

1938 schloß er die "fünfzehn variationen über ein thema"[155] ab, an denen er seit 1935 gearbeitet hatte. Maldonado bemerkt dazu: "Diese fünfzehn Bilder erwiesen einwandfrei, daß ein strukturelles Thema, wenn es einem Entwicklungsgesetz entspringt und nicht einer Willkür, eine 'unendliche Vielfalt von Möglichkeiten' zuläßt."[156]

Das zugrundeliegende Konstruktionsprinzip läßt sich auch anhand des Aufbaus eines seiner geometrischen Bilder, dem "Roten Quadrat" von 1946 aufzeigen[157] *(Abb. 10)*: Die einfach strukturierte Bildkonzeption erinnert an den Bildaufbau Mondrians (zum Beispiel "Komposition im Quadrat" von 1925): das Werk setzt sich zusammen aus Horizontalen und Vertikalen. Das rote Quadrat im Zentrum wird umrahmt von schwarzen geometrischen Flächen. Eine alles umfassende, auf Eck gestellte Quadratform, die die Eckpunkte des roten Quadrates tangiert, beschneidet die schwarzen Flächen. Gerstner ist der Ansicht, daß bei Bill anders als bei Mondrian "zu den optischen Erfahrungen des Gefühls […] die Bewußtheit des Denkens getreten"[158] ist. Die Bildelemente seien "durch eine klaren und kontrollierbaren Gedanken zu einer umfassenden Einheit integriert."[159] Darüber hinaus seien die Bildmittel und das System ihrer Beziehungen "elementar und universell"[160]. Laut Gerstner trat damit als "schöpferischer Faktor […] die mathematische Denkweise in das Geschehen der Komposition."[161] *(Abb. 11).*

Eine andere künstlerische Auseinandersetzung mit Konkretion als "Realisierung einer Idee mit den Mitteln der Gestaltung"[162] sowie mit mathematisch-

---

des Werkes […] konstant blieb. Bei Bill ist das wesentlich künstlerische Thema das Verwandelbare, und die künstlerische Struktur selbst, das Freie."

[154] Max Bill, "fünfzehn variationen über ein thema", 1938, einleitender Text, in: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 80.

[155] Text und Abbildungen enthalten in: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 80-89.

[156] Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 22.

[157] Ich orientiere mich an der Analyse von Karl Gerstner in: kalte Kunst? zum Standort der heutigen Malerei, Teufen, Niggli 1957, Abb. 20, 21 des ersten Teils.

[158] Karl Gerstner, kalte Kunst? zum Standort der heutigen Malerei, Teufen, Niggli 1957, Text zu Abb. 20, 21 des ersten Teils.

[159] Ebd.

[160] Ebd.

[161] Ebd.

[162] Max Bill, Form – Eine Bilanz über die Formentwicklung […], Basel 1952, S. 26.

elementaren Begriffen wie 'Raum' und 'Unendlichkeit' ist das Prinzip der "unendlichen Schleife", von der Bill 1935 die erste Version schuf. Diese Version war die erste der so genannten Einflächenplastiken und die Vorlage zur 1947 entstandenen und zerstörten Monumentalplastik "Kontinuität"[163] *(Abb. 12)*. Die "unendliche Schleife" entstand aus dem Experimentieren mit einem Papierstreifen, dessen Enden verschränkt aneinander gefügt werden. Dieses Prinzip des Möbius-Bandes interpretierte Spies als "Raum-Flächenirritation"[164]. Der Betrachter, meint Spies, erlebt "bewußt oder unbewußt […] in der Begegnung mit einer Unfaßlichkeit einen Angriff auf seine Selbstsicherheit und auf seine eigenen Gewißheiten […]"[165]. Bill selbst bemerkte zu dem Prinzip "unendliche Schleife", daß ihm die Darstellung eines unendlichen Raumes in unendlicher Bewegung vorgeschwebt hat.[166]

Spies hat festgestellt, daß scheinbar einfache Formen außerordentlich vielfältige Erscheinungen produzieren, da die Wahrnehmung des Ojektes unendlich variiert unter den Faktoren Lichteinfall, Material oder Wahrnehmung des Betrachters. Dies sei das Ergebnis von Bills "Suche nach einer möglichst einfachen Struktur, deren Wirkung geradezu im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Realität"[167] besteht.

Viele der früheren plastischen Arbeiten Bills können, so Margit Staber, den sogenannten Primärstrukturen zugeordnet werden, das heißt den

> "elementaren Strukturen im Raum mit nachprüfbarem Aufbau, wobei die Vielfalt der Beziehungen ein Korrelat ist zu der Einfachheit und geringen Zahl der beteiligten Elemente, der Beziehungen der Elemente untereinander, zum Umraum und zum Betrachter"[168].

Bereits 1931 / 32 hatte Bill sein "Well-Relief" *(Abb. 13)* geschaffen, wobei die einfache Form des Objekts durch seine konkav-konvexe Strukturierung eine unendliche Vielfalt an Erscheinungsformen erzeugt. Bereits hier wird sein Anspruch erkennbar, aus einer möglichst einfachen begrenzten Form ein

---

[163] "Denn 'Kontinuität' bedeutet […] einen Hinweis auf die Kontinuität im Werk des bedeutenden und universalen Künstlers." in: Werner Spies, Kontinuität. Granith-Monolith von Max Bill, Dortmund / Frankfurt a.M. 1986, S. 8.
[164] Ebd. S. 15.
[165] Ebd., S. 5. Spies bezieht seine Aussage auf die Monumentalplastik "Kontinuität".
[166] Max Bill "der unendliche raum als plastisches thema" in: "arte d'oggi", milano, 1950, Nr. 8, zitiert nach Werner Spies, Kontinuität. Granith-Monolith von Max Bill, Dortmund / Frankfurt a.M. 1986, S. 18f.
[167] Werner Spies, Kontinuität. Granith-Monolith von Max Bill, Dortmund / Frankfurt a.M. 1986, S. 19.
[168] Margit Staber, Max Bill, St, Gallen 1971, S. 11.

Maximum an Raumerlebnissen zu erwirken[169]. Das "Well-Relief" war entstanden aus der Form des O – ein Oval mit einer zentralen Kreisöffnung –, das er für die Aussenbeschriftung für "wohnbedarf" *(Abb. 24)* entworfen hatte und später im Plakat der Ausstellung "negerkunst" wieder aufgriff. Bei dem Relief ist die zentrale Kreisöffnung aus dem Zentrum heraus verschoben[170].

Trotz ihrer Verschiedenartigkeit der aufgeführten grafischen und plastischen Beispiele für das künstlerische Werk Bills kann der Versuch einer Definition für das Konkrete Prinzip unternommen werden: Konkretion kann verstanden werden als Gestaltung auf der Grundlage eines einheitlichen, konstanten Systems, das eine unendliche Vielfalt der rhythmischer Erscheinungsformen sowohl auf Seiten des Gestalters als auch auf Seiten des Betrachters ermöglicht.

3.3 Zentrum der Avantgarde: Konkrete Gestaltung in der Schweiz um 1930

In diesem Kapitel wird der Versuch einer Überleitung von der Konkreten Kunst zur Konkreten Gebrauchsgestaltung unternommen. Max Bill gehörte zu den eifrigsten Vorkämpfern der Konkreten Kunst in der Schweiz.

3.3.1 Funktionale Ästhetik

Die Avantgarde um 1930 war ambitioniert, das Prinzip der Konkretion nicht nur auf die freie Kunst zu beschränken, sondern auf den Bereich der angewandten Kunst auszudehnen. Dieses Prinzip wird dokumentiert in der funktionalistischen Gestaltung, die den theoretischen Ansätzen van Doesburgs und Bills folgte. Vor dem Hintergrund gesellschafts- und umweltpolitischer Interessen wurden Gebrauchsobjekte auf elementare Einheiten reduziert. Die funktionalistische Gestaltung fungierte als Medium zur Realisierung ideologischer Überzeugungen[171]. Dieser gesellschaftspädagogische und umweltpolitische

[169] Werner Spies, Kontinuität. Granith-Monolith von Max Bill, Dortmund / Frankfurt a.M. 1986, S. 17.
[170] Max Bill, "meine 30er jahre", in: Um 1930 in Zürich – Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen, Katalog zur Ausstellung, Zürich 1977, S.186.
[171] Peter Erni, "Abgrenzen, beurteilen / die Moderne – gewertet", in: Um 1930 in Zürich – Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen, Katalog zur Ausstellung, Zürich 1977, S.265f.: "Trotzdem die Moderne eine Vielzahl von Tendenzen, Strömungen und Schattierungen aufwies, kann ein gemeinsames Vielfach, ein gemeinsamer idelogischer Kern bezeichnet werden. In ihm treffen sich ästhetische und soziale Utopie, die sich in Bau und Objekt bildhaft äußern, oder präziser, Bau und Objekt vermitteln ein optisch erfahrbares Leitbild, eine Zielvorstellung und manchmal sogar ein Modell, anhand dessen die dingliche und die soziale Realität geordnet

Ansatz sollte "die hierarchisch geschichtete und statische Struktur der Klassengesellschaft [überführen] in eine funktionale, dynamische und stufenlose Struktur."[172]

Das reduktionistische Prinzip des Funktionalismus wurde bereits im Bauhaus festgelegt. Laut Selle verfolgt die funktionalistische Produktgestaltung die Grundidee

> "[…] der notwendigen Identität von Zweckmäßigkeit und Schönheit d. h. Sinnfälligkeit der technischen Form, der Angemessenheit der Form an den Zweck. Die nichts Überflüssig-Dekoratives duldende technische Rationalität der funktionalen Objekte ist identisch mit ihrem Stil, ihrer Sprache, die folgerecht von äußerer Sparsamkeit und Zurückhaltung, also arm an überflüssigen Zeichen ist, aber dennoch die Funktion voll transparent machen will. Dahinter steht auch die Idee von materiellem Gebrauchswert mit einer angemessenen sinnlichen Erscheinung des Gebrauchswerts als unverstelltem Ausdruck der technischen Form und ihres Nutzens für den Menschen."[173]

Auf dieser Basis eines sich daraus entwickelnden Gesamtdesigns entstanden die freikünstlerischen Werke der Konkreten Künstler parallel zu Architektur, Umwelt- und Produktdesign. Eine klare Trennung zwischen Kunst und Design war gemäß dem Konkreten Ansatz des Gesamtkünstlerischen weder möglich noch nötig.

Margit Staber stellt 1977 in der Einleitung des Ausstellungskatalogs "Um 1930 in Zürich – Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen" den Konflikt zwischen Avantgarde und Tradition dar: Die Vertreter des 'Neuen Denkens', der funktionalen Gestaltung der menschlichen Umwelt, hätten sich sich nach 1940 mit jenem Vorwurf konfrontiert gesehen, dem sich jede Avantgarde gegenübersehe: Die Radikalität der funktionalen Gestaltung habe nicht den Bedürfnissen nach Bodenständigkeit und Geborgenheit der Durchschnittsbürger entsprochen. Tatsächlich hätte die eigentliche Intention des funktionalen Denkens, die Vielschichtigkeit "des Nutzens der Dinge für den Menschen im Spannungsfeld seines körperlichen und seelischen Wohlbefindens zu optimieren […]", die gleichzeitige Änderung des Bewußtseins und der Einstellung zur

---

werden kann. Aussage: so einsichtig wie der neue Gegenstand, fassbar und überblickbar, geordnet, geregelt und geplant, müsste auch die soziale Realität angelegt sein."

[172] Guilio Carlo Argan, "Kunst und ästhetische Gestaltung in der Alltagswelt", in: Helmuth Gsöllpointner u. a. (Hrsg.) Design ist unsichtbar, Wien 1981, S. 186f.

[173] Gerd Selle, Ideologie und Utopie des Design, Köln 1973, S. 126.

Beschaffenheit der täglichen Umwelt seitens der Bürger vorausgesetzt. Allerdings hätten die Gegenstände, die eigentlich für den Arbeiterstand entwickelt worden seien, mehr Anklang beim Mittelstand gefunden. Nachdem die Objekte der funktionalen Gestaltung in der Folgezeit formalistisch ausgebeutet worden seien, sei der Funktionalismus zu einem "anklagenden Schlagwort" geworden. Margit Staber kommt zu dem Schluß, daß die Mißstände der gestalteten Umwelt nicht auf die funktionale Gestaltung zurückzuführen seien, sondern "auf deren Perversion". "Funktionale Gestaltung in einer Massengesellschaft und zu ihrem Nutzen, hat bis heute […] gar nicht stattgefunden."[174]

3.3.2 Konkrete Gestaltung in der Schweiz nach 1930

Die Aktivitäten der Konkreten Künstler erreichten in der Schweiz in den 30er Jahre ihren Höhepunkt. Die Schweiz entwickelte sich aufgrund ihrer Funktion als Exilstätte und unabhängiger Staat zum Zentrum der Konkreten Kunst. Hans Frei meint, daß das Konkrete Prinzip darüber hinaus der Reduktion und Präzision der schweizerischen Mentalität und Politik entsprach[175].

In den 30er Jahren schlossen sich die Schweizer Avantgardisten aus dem Kreis der konstruktiven Künstler auf Initiative Bills der internationalen Konkreten Künstlergruppe "abstraction-création, art non figuratif" an. Die Gruppe war 1931 in Paris gegründet worden, ging aus der Gruppe "Art concret" und den Kreis um van Doesburgs hervor[176]. Die Gruppe "Abstraction-Création" wurde "zum geistigen Zentrum der Konkreten Malerei"[177].

1937 wurde in Zürich im Anschluß an die Ausstellung "Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik" die avantgardistische Künstlergruppe "Allianz" gegründet. Max Bill, Camille Graeser, Hans Fischli, Leo Leuppi, Richard P. Lohse und Verena Loewensberg zählten zu den Mitgliedern.

Einige der Teilnehmer praktizierten nicht allein freie Künste, sondern arbeiteten auch in den Bereichen Architektur, Design und Werbegrafik, Fotografie und Film. Sie übten diese Tätigkeit neben der freikünstlerischen Arbeit aus

---

[174] Margit Staber, Einleitung des Ausstellungskatalog "Um 1930 in Zürich – Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen", S. 24-27.
[175] Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 168f.
[176] Van Doesburg war noch vor der Gründung von "Abstraction-Création" gestorben. Vgl. Max Bill, "Bauhaus und 'Abstraction-Création'", in: Konstruktive Kunst 1915-45, Katalog zur Ausstellung, Kunstmuseum Winterthur, 1981, S. 24.
[177] Kindlers Malerei Lexikon, Zürich 1982, Bd.13, Stichwort "Abstraction-Création", S. 10.

zum Zwecke der Finanzierung des Lebensunterhalts einerseits und zur Realisierung des umweltpolitischen Konzepts andererseits[178]. Bosshard vermutet, daß sich die Vertreter der Avantgarde selbstverständlich der Typografie zugewandt haben, da für ihre Kunst ebenso wie für die Typografie das Prinzip der "präzisen Ästhetik" grundlegend war[179]. Das Prinzip der Konkreten Kunst sollte ebenso angewendet werden bei der Produktion von Alltagsgegenständen, um "Leitbilder zu gestalten für den Aufbau von Umwelt und Gesellschaft"[180].

Laut Rudolf Koella haben "Abstraction-Création" und Bauhaus die "Allianz", von denen etliche Mitglieder zuvor an anderen internationalen Künstlerverbänden teilgenommen hatten, deutlich beeinflußt: "Sie spiegeln sich nicht nur in der Art der Durchmischung der Gruppe und der von ihr angeregten Ausstellungen, sondern auch in der Konzeption und der Typografie der Publikationen."[181]

Aus den innovativen Strömungen der Avantgarde entwickelte sich in den dreißiger Jahren eine typische schweizerische Gebrauchsgrafik. Die Ansprüche der Kunst und die Anforderungen des Marktes flossen dabei ineinander. Die gebrauchsgrafischen Formen, die Margit Staber-Weinberger 'Bildersprache' nennt, seien "[…] das in den optischen Alltag übersetzte Spiegelbild bestimmter technisch-industrieller Entwicklungen und sozialer Zustände […]" und hätten "[…] bestimmte Verhaltensweisen und Verhaltensänderungen [ausgelöst]."[182]

3.4 Bill als Gebrauchsgestalter: die Einheit der Gestaltungsprinzipien

Neben seiner Tätigkeit als freier Künstler umfaßte Bills Arbeitsspektrum auch die Gestaltung "der heutigen Formkultur"[183], wobei er mit umweltpolitischem Anspruch als Gebrauchsgrafiker, als Architekt und als Produktgestalter tätig war. Bill strebte mit seiner freien, ebenso wie mit seiner angewandten Kunst

---

[178] Rudolf Koella, "Die Künstlergruppe 'Allianz'", in: Konstruktive Kunst 1915-45, Katalog zur Ausstellung, Kunstmuseum Winterthur, 1981, S. 37f.
[179] Hans Rudolf Bosshard, "Typografie und das kulturelle Umfeld – Geschichte als Gegenwart", in: Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 177.
[180] Zitat Bills übernommen aus: Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 169.
[181] Rudolf Koella,"Die Künstlergruppe 'Allianz'", in: Konstruktive Kunst 1915-45, Katalog zur Ausstellung, Kunstmuseum Winterthur, 1981, S. 39.
[182] Margit Weinberg-Staber, Werbestil 1930-1940, Katalog, Zürich 1981, S.10.
[183] Richard Paul Lohse, "die einheit der gestaltungsprinzipien", in: Eugen Gomringer (Hrsg.), Max Bense, Will Grohmann u. a.: max bill, Teufen, 1958, S. 25.

eine Einheit der Gestaltungsprinzipien an. Darunter sind die umweltpolitische Komponente als Zielrichtung und die strukturellen Methoden als elementarer Ursprung[184] zu fassen. Lohse hebt hervor, daß Bill vor diesem ideologischen Hintergrund künstlerische und gebrauchsgestalterische Aufgaben gleichwertig behandelt hat. Beide waren mit gleicher Intensität zu lösende funktionelle oder formale Problemstellungen.[185] Auch Bignens bemerkt, daß sich in Bills Arbeiten verfolgen läßt, "[…] wie die Formen zunehmend reiner werden und wie sie sich in all seinen Disziplinen ausbreiten und so die Grenzen zwischen freier und angewandter Kunst verwischen."[186]

Die alleinige Ausbildung zum freien Künstler lehnte Bill ab, da er es nicht für vertretbar hielt, daß der Staat, der ihm diese Ausbildung ermöglicht hat, ihn später weiterfinanziere. Die freikünstlerische Tätigkeit könne nur selten den Lebensunterhalt sichern und sei nicht von sozialer Relevanz.[187] Das Erlernen eines Handwerks hält Bill für eine grundlegende Voraussetzung für alle gestalterischen Berufe[188]: "ich befürworte eine entwicklung, die darauf abzielt, kunst nicht als brotwerwerb zu betrachten, sondern eine andere, sozial zu rechtfertigende tätigkeit auszuüben als grundlage der künstlerischen freiheit."[189]

Für Bill bedeutete Gestaltung, ein Objekt zu schaffen, das all seine Funktionen in optimaler Weise erfüllen kann. Gestaltung, die sich auf "formal-ästhetische Veränderungen beschränkt", bedeutet für Bill einen "sinnlosen Modernismus."[190] Wesentliche Kriterien sind die optimale Zweckerfüllung des Objekts sowie die Beziehung des Objekts zu dessen Umgebung als integrierter Teil eines Ganzen.[191] Richard Paul Lohse betont, daß Bill sowohl als Maler / Plastiker wie auch als Gebrauchsgestalter stets die "latente bereitschaft" besessen

---

[184] siehe zur Konkreten Kunst Kap. 4.2.
[185] "in keinem fall stellt sich für ihn die frage, ob es sich geistig 'lohnt'. ob das objekt für den tagesgebrauch bestimmt ist oder für den sogenannten ästhetischen gebrauch, beide probleme stellen den gleichwertigen anlass, einen beweis vernunftvoller gestaltung zu geben." Richard Paul Lohse, "die einheit der gestaltungsprinzipien", in: Eugen Gomringer (Hrsg.), Max Bense, Will Grohmann u. a.: max bill, Teufen, 1958, S. 26.
[186] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 113.
[187] vgl. Dominik Keller, Vorwort zum Sonderteil "Max Bill", in: Du", Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, S. 10.
[188] Max Bill, "Vom Bauhaus bis Ulm", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S. 14.
[189] Zitat übernommen aus dem Vorwort von Dominik Keller zum Sonderteil "Max Bill" in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, S. 10.
[190] Ebd.
[191] Ebd..

hat, die Umwelt zu verändern und gemäß den Kriterien der Vernunft zu gestalten.[192]

Voraussetzung dafür allerdings sei "eine bestimmte soziale einstellung und ein humanistischer glaube […] an die ziele und aufgaben der gegenwart […]" gewesen[193].

Das Prinzip künstlerischer Konkretion hat Bill, laut Hans Frei, auf die angewandten Künste übertragen, indem er sich nicht mehr nur auf elementare Elemente im Sinne van Doesburgs beschränkte, sondern den Begriff ausweitete auf das Herausarbeiten der spezifischen Gesetzmäßigkeiten aller Dinge, die einem gestalterischen Verfahren zugrundegelegt werden[194]. Dabei wurden zunächst die Komponenten einer Aufgabe differenziert, um dann aus den heterogenen Mitteln und deren Gesetzmäßigkeiten eine einheitliche Gestalt zu entwickeln[195].

Bills gestalterisches Konzept als Eingebundenheit in einen Gesamtzusammenhang anstelle formalistischer Ambitionen formuliert Maldonado folgendermaßen:

> "[Für] Bill muss eine Form entsprechend ihrem eigenen Entwicklungsgesetz und von ihren inneren Elementen ausgehend entstehen. Von der ursprünglichen Dialektik der Form, der ihr eigenen Entstehungsart, niemals von festgesetzten proportionellen oder harmonischen Schemen müssen die strukturellen Methoden abgeleitet sein."[196]

3.4.1 Bill als Typograf

Nachdem Bill nach seiner Bauhauszeit 1930 nach Zürich übergesiedelt war, hatte er sich eigentlich als Architekt dem Kreis des Neuen Bauens[197] anschließen wollen.

---

[192] Richard Paul Lohse, "die einheit der gestaltungsprinzipien", in: Eugen Gomringer (Hrsg.), Max Bense, Will Grohmann u. a.: max bill, Teufen, 1958, S. 25.
[193] Richard Paul Lohse, "die einheit der gestaltungsprinzipien", in: Eugen Gomringer (Hrsg.), Max Bense, Will Grohmann u. a.: max bill, Teufen, 1958, S. 25f.
[194] Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 177.
[195] Ebd., S. 194. Dieses gestalterische Konzept fand vor allem nach 1950 Anwendung, als sich Bill mit Produktgestaltung befaßte.
[196] Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 21.
[197] Ebenso wie das neue funktionale Denken in der Werbegestaltung durch das Konzept der Neuen Typografie in die Öffentlichkeit getragen wurde, wurden die Konzepte der Avantgarde im Bereich Architektur mit dem "Neuen Bauen" realisiert. 1928 waren die "Internationalen Kongresse für Neues Bauen" (congrès internationaux d'architecture, kurz "CIAM") gegründet worden. Die beteiligen Architekten vertraten und realisierten umweltpolitische architektonische

Anstelle architektonischer Aufträge erhielt er von den avantgardistischen Architekten seine ersten werbegrafischen Aufträge für deren Projekte. Er gestaltete in diesem Zusammenhang unter anderem die Außenbeschriftung der Wohnbedarf AG *(Abb. 24)* oder die Reklame für die Siedlung Neubühl *(Abb. 25)*. Durch seine Reklame war Bill maßgeblich daran beteiligt, daß die Konzepte des Neuen Bauens in der breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden. Bignens hat festgestellt, daß die "[…] historische Avantgarde allein schon wegen ihres hohen Ziels, die Welt neu, besser und humaner zu gestalten, auf publizistische Methoden angewiesen [war]. Wie hätte sich ihre Botschaft einer umfassenden Lebensreform anders an die Öffentlichkeit tragen lassen, wenn nicht mit Ausstellungen, Typografie und Reklame?"[198] Bignens sieht eine Entsprechung der hellen leichten Wohnkultur des Neuen Bauens in der avantgardistischen Gebrauchsgrafik Bills[199]. Zentrales Anliegen war die Vermittlung der avantgardistischen Ideologie, das " Marketing eines Lebensstils", wie Stanislaus von Moos bemerkt[200]. Er belegt das an dem von Bill gestalteten Plakat zur Wohnausstellung in Neubühl, wo Bill weder die Wohnbedarf AG als Haupteinrichter erwähnt, noch deren Möbel zeigt, sondern sich an ein Plakat von Kurt Schwitters anlehnend den stilisierten Lageplan darstellt.[201] Das kaufmännische Interesse steht also hinter der Vermittlung künstlerischer Motive zurück. Der auffällige Vermerk der verantwortlichen Werbeagentur sei gleichbedeutend mit einer künstlerischen Signatur und dokumentiere die Zughörigkeit des Verantwortlichen zum Kreis der Avantgarde.[202]

3.4.1.1 Atelier bill-reklame

Das nach seiner Übersiedlung 1929 gegründete "Atelier bill-reklame" war laut eigener Aussage die finanzielle Grundlage Bills in den 30er Jahren in Zü-

---

Konzepte gemäß der avangardistischen Ideologie. 1931 wurde die "Wohnbedarf AG" gegründet, "eine aktive Verteilerorganisation moderner Wohnkultur". Die Mitgründer Siegfried Giedion und Werner M. Moser bildeten den Kern der Zürcher CIAM-Gruppe. "So erweist sich die Gründung der *Wohnbedarf AG* als Teil innerhalb eines größeren Unternehmens, nämlich des Versuchs, den *gehobenen Mittelstand* […] für die Ziele der modernen Umweltgestaltung zu gewinnen." aus: Stanislaus von Moos, "Die Avantgarde geht in Produktion", in: Helmuth Gsöllpointner u. a. (Hrsg.) Design ist unsichtbar, Wien 1981, S. 198.

[198] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 109.

[199] Ebd.

[200] Stanislaus von Moos, "Die Avantgarde geht in Produktion", in: Helmuth Gsöllpointner u. a. (Hrsg.) Design ist unsichtbar, Wien 1981, S. 201.

[201] Ebd.

[202] Ebd.

rich[203]. Seine Aufträge umfaßten Signete, Geschäftsdrucksachen, Prospekte, Kataloge, Anzeigen, Zeitschriften, Laden- und Fassadenbeschriftungen:

"Reduktion, Normung und konsequente Kleinschreibung sind die Botschaften der Reklamearbeiten von Max Bill."[204] Bignens konstatiert, daß Bill zu Beginn der 30er Jahre, als er diese Arbeiten anfertigte, "zeitlich dem Bauhaus und de Stijl noch viel näher [stand] als seiner eigenständigen Theorie einer mathematisch fundierten elementaren Gestaltung."[205] So tauchten beispielsweise in den von Bill 1931 gestalteten Anzeigen für das "zett-haus", einem Projekt der Architektengruppe des "Neuen Bauens", grafische Zeichen auf, die Bignens als Reminiszenz an die Kunst Kandinskys und Klees betrachtet.[206] Erst 1936 habe er seine Konkrete Theorie mit seiner Stellungnahme "konkrete gestaltung" in dem Katalog zur Ausstellung "Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik" entwickelt.[207] Laut Anton Stankowski waren die Gebrauchsgrafiken von Bill "stilbildend für die Aufbruchsstimmung in Zürich"[208].
Bignens meint, daß es der 'bill-reklame' gelungen sei, die 'hohe Kunst' in den Bereich 'Gebrauchsgrafik' hinunterzuholen.[209]

Bills politisches Engagement umfaßte 1932/33 unter anderem die Gestaltung der Umschläge der antifaschistischen Zeitschrift "information", des Kopfes des demokratischen Wochenblattes "Nation" sowie die Gestaltung von Abstimmungs- und Wahlplakaten[210].

---

[203] "die finanzielle grundlage meines ersten jahrzehnts in Zürich , die 30er jahre, war die grafik und die werbung", max bill, "funktionelle grafik und typografie", in; Werbestil 1930-1940. Katalog zur Ausstellung des Kunstgewerbemuseums Zürich, 1981, S. 67.
[204] Gerd Fleischmann, "Max Bill: Bauhaus: Schrift", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 19.
[205] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 119.
[206] Ebd., S. 125.
[207] Ebd., S. 119.
[208] Anton Stankowski, "Situationen, Aktionen und Personen. Betrachtungen zu den frühen dreissiger Jahren in Zürich", in: Werbestil 1930-1940. Zürich 1981, S.77-80. Stankowski arbeitete 1929-36 als Grafiker im Reklameatelier Max Dalang in Zürich, welches laut Bignens neben "bill-reklame" im Bereich avantgardistischer Gebrauchsgrafik am erfolgreichsten arbeitete. "Die Agentur Dalang war zudem ein Ort, wo sich amerikanische Methoden wirtschaftlicher Effizienz mit europäischer Avantgardegestaltung paarten." Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999 S. 131.
[209] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 113.
[210] Hans Rudolf Bosshard, "Konkrete Kunst und Typografie", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 75.

3.4.1.2 Gleichwertigkeit von Kunst, Gestaltung, Typografie

Bill bringt sein Verständnis von Typografie am deutlichsten in seinem Aufsatz "über typografie" zum ausdruck: "typografie ist die gestaltung von satzbildern, in ähnlicher weise, wie die moderne, konkrete malerei die gestaltung von flächenrhythmen ist."[211] Gemäß der "Einheit der Gestaltungsprinzipien" entsprechen Bills typografische Konstruktionsprinzipien denen der Konkreten Kunst. In seinem 1937 entstandenen Text "typografie ist der grafische ausdruck unserer zeit" in einem Sonderheft der Schweizer Reklame vertritt Bill avantgardistische gestalterische Ideen, die mit denen Moholy-Nagys von 1923[212] vergleichbar sind:

> "typografie ist die gestaltung eines raumes, welcher sich aus funktion und materie ergibt […].daß dabei die leere fläche ebenso wichtig ist wie die bedruckte, daß nicht die äußere form, sondern die beziehungen von flächen und schriften zueinander das wesentliche sind, entgeht vielleicht manchem betracher, trotzdem gerade diese möglichkeit, richtig angewandt, die typografie auf die höhe des kunstwerks zu heben vermag."[213]

Ein Beispiel für die Verknüpfung von Typografie und künstlerischer Darstellung ist, so Bignens, der von Bill gestaltete Katalog zu der ersten umfassenden Ausstellung Konkreter Künstler, "Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik" *(Abb. 18)*, die 1936 in Zürich stattfand. Der Name Bill erscheint zum einen in der Liste der an der Ausstellung beteiligten Künstler, zum anderen in der Nennung des verantwortlichen Werbeateliers "bill-zürich". Bignens bemerkt, daß beide Schriftzüge annähernd gleich groß erscheinen: "Wenn man so will: 'Art & Pub' auf gleichem Niveau!"[214]

Ein weiteres Beispiel für Bills Verknüpfung von Kunst und Grafikdesign ist das Plakat für die Ausstellung "Konkrete Kunst" in Basel 1944 *(Abb. 19)*, in dem er die Buchstaben gleich geometrischen Elementen behandelte:

---

[211] Max Bill, "über typografie", in: Sonderdruck der Schweizer Graphische Mitteilungen 4 / 1946. Vgl. Anhang Abs. 12.
[212] Vgl. Lázló Moholy-Nagy, "Die Neue Typographie", Bauhausbuch 1923, in: Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen. typografie. reklame, Düsseldorf 1984, S. 14-16.
[213] Max Bill, "typografie ist der grafische ausdruck unserer zeit", in: Sonderdruck der "Schweizer Reklame" 3 / 1937, auch im Katalog der Ausstellung "max bill: typografie, reklame, buchgestaltung", Kunsthalle Bielefeld 1997, S. 6.
[214] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 117.

"Die Diagonalstruktur des k in den drei Wörtern 'konkret', 'kunst' und 'kunsthalle' und das ähnliche b führen zunächst zu einer diagonalen Komposition. Damit waren die Winkel gegeben, der auch die Schrift folgen sollte."[215]

Bosshard erwähnt einen Katalogumschlag von 1944, "Die Farbe in Natur, Kunst und Wissenschaft" *(Abb. 17)*, in der er mittels subtraktiver Farbmischung durch Überlappung reinfarbiger Bänder dreieckige Farbflächen erzeugte, die er kombinierte mit einer "einfache[n], souveräne[n] typografische[n] Lösung"[216]

Auch die Plastik "Well-Relief"[217] ist ein Beispiel für Bills gleichwertige Behandlung von typografischen und künstlerischen Elementen: die Form ist eine Abwandlung der Form des O seines Schriftzuges "wohnbedarf" *(Abb. 13 und 24)*. Stanislaus von Moos konstatiert: "Das Well-Relief von 1931-32 kann zeigen, daß die Wege vom ungegenständlichen Sehen in der Konkreten Kunst zur Konstruktion eines Blickfanges in der Reklame sehr kurz sein können: und zwar nicht nur von der Kunst Richtung Reklame […], sondern auch zurück."[218]

3.4.1.3 Bill und die Neue Typografie

1930 bezog Bill zum ersten Mal Stellung zur Typografie in der Sammlung kurzer Beiträge verschiedener Künstler zur neuen Werbegestaltung "Gefesselter Blick"[219]. In seinem Aufsatz "bill-zürich" entsprechen viele seiner Aussagen den Forderungen der Neuen Typografie, wie "wirtschaftlichkeit" und "lesbarkeit". Bill vertritt hier eine Gestaltung, die der Forderung nach Zweckmäßigkeit entspricht, aber auch dem stilistischen Konzept des Auftraggebers angepaßt ist:

> "es entspringt daher derselben logik einem industrieunternehmen den vorschlag zur kleinschreibung überzugehen zu machen, wie einem historisch-antiquarischen verein sein ihm entsprechendes gesicht zu verleihen." [220]

---

[215] Gerd Fleischmann, "Max Bill: Bauhaus: Schrift", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 33, 37.
[216] Hans Rudolf Bosshard, "Konkrete Kunst und Typografie", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 63.
[217] siehe auch Kap. 4.2.
[218] Stanislaus von Moos, "Die Avantgarde geht in Produktion", in: Helmuth Gsöllpointner u. a. (Hrsg.), Design ist unsichtbar, Wien 1981, S. 202.
[219] Heinz und Bodo Rasch (Hrsg.), Gefesselter Blick, 25 kurze Monographien und Beiträge über neue Werbegestaltung, Stuttgart 1930.
[220] Max Bill, "bill-zürich", in: Heinz und Bodo Rasch (Hrsg.), Gefesselter Blick, 25 kurze Monographien und Beiträge über neue Werbegestaltung, Stuttgart 1930, S. 24.

Mit dem Einsatz der Akzidenzgrotesk und des asymmetrischen Satzes folgte Bill den Prinzipien der Neuen Typografie. Als sich Tschichold bereits zu Beginn der 30er Jahre von der Neuen Typografie abzuwenden begann in der Überzeugung, daß sich unter klassischen ästhetischen Gesichtspunkten die Prinzipien in ihrer Stringenz nicht aufrechterhalten lassen, entwickelte sie Bill weiter und wandte sie im Bereich der Werbung und im Buchsatz[221] an.

Allerdings folgte er den Prinzipien der Neuen Typografie nicht mit pedantischer Konsequenz, was an seinen handschriftlichen Einschüben in seinen gebrauchsgrafischen Entwürfen deutlich wird. Nach Bignens widersetzte sich diese Handarbeit der ansonsten "von der Avantgarde so sehr gepriesenen (Setz-) Maschine"[222]. Außerdem beschränkte Bill seine Schriftwahl nicht auf die serifenlose Schrift. Er bevorzugte zwar im Buchsatz Groteskschriften, aber in seinen Akzidenzdrucksachen wählte er häufig die Serifenantiqua, sogar Schreib- und Zierschriften[223]. Dazu meint Bosshard: "Bill spielte sich hier als der augenzwinkende Spieler auf, dessen erfrischender Unernst weitab vom Ziel und vom Ernst des konkreten Künstlers lag."[224]

Bills Weiterentwicklung der Neuen Typografie zeichnet sich durch eine Grundtendenz zur Minimalisierung aus. Ohne formale Hilfsmittel wie unterstützende Linien gelingt ihm klare Übersichtlichkeit. Seine "funktionelle Typografie", so Bignens, beabsichtigt "logische augenführung", die ohne zusätzliche typografische Hilfsmittel wie Punkte, Linien, etc. auskommt.[225] Das gestalterische Konzept der funktionellen Typografie stellt Bill in seinem Aufsatz "über typografie" dar. Aus diesen Prinzipien entwickelte sich die spätere sogenannte Schweizer Typografie, der laut Bignens Bills 'mathematische denkweise'

[221] Unter Bills buchgestalterische Arbeiten fallen folgende Werke: 1930 Schutzumschlag für Albert Ehrismann "Lächeln auf dem Asphalt", 1935 – 1939 Schutzumschläge der ersten drei Bände des Œvre complète von Le Corbusier, 1940 Alfred Roths "Die Neue Architektur. 1944 veröffentlichte Bill den dokumentarischen Band "Wiederaufbau", 1945 "arp: 11 configurations", 1948 die Monographie "Sophie Taeuber-Arp", 1949 die Monografie über Robert Maillart und das Sammelwerk "Moderne Schweizer Architektur 1925-1945", 1952 sein Buch zur Produktgestaltung, " Form". Die komplette Aufzählung der von Bill gestalteten Bücher findet sich im Anhang der Monographie Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 283-286.
[222] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 123.
[223] Hans Rudolf Bosshard, "Konkrete Kunst und Typografie", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 81, 89.
[224] Ebd., S. 90f.
[225] Christoph Bignens, "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 117.

zugrundelag: "Bei beiden geht es letztlich um das Ordnen konkreter Elemente auf der Fläche."[226]

Eines der prägnantesten Merkmale Billscher Typografie ist der Satz eines Großteils seiner Texte nach seiner Bauhaus-Zeit in konsequenter Kleinschreibung. Die Kleinschreibung war ebenfalls ein Merkmal der ökonomisierenden Bauhaus-Typografie. Bereits 1926 wurde die Kleinschreibung von Herbert Bayer, der 1925 bis 1928 die Druckwerkstatt leitete, propagiert: "Es gibt kein großes und kleines Alfabet. Es ist nicht nötig, für *einen* Laut ein großes *und* ein kleines Zeichen zu haben […] Es sei darauf hingewiesen, daß die Beschränkung auf *ein* Alfabet große Zeit- und Materialersparnis bedeutet […]."[227] Bill äußert sich 1931:

> "das kleinschreiben ist vor allem beim schreibmaschineschreiben viel einfacher wie die gemischte schreibweise, es bestehen darüber viele verschiedene meinungen, doch ist meines erachtens das kleinschreiben weit unwesentlicher wie z. b. die normierung von schreibpapier, obschon beide aus derselben praktischen überlegung herauswachsen. bill"[228]

3.5 Konkrete Typografie?

"Ist der konkrete Künstler Max Bill also auch ein konkreter Typograf oder ist er eher ein typografischer Flaneur, der sich um seine 'mathematische Denkweise' foutierte?"[229]

Hans Rudolf Bosshard versucht, das aller Gestaltung zugrundeliegende Prinzip der Konkreten Kunst in Bezug zu Bills Typografie zu setzen, da die "schöpferischen Ausdrucksformen einer Zeit in einem inneren Zusammenhang stehen, nicht aber sich gleichen sollen"[230]. 1996 stellte Bosshard hinsichtlich Bills Aussage "typografie ist die gestaltung von satzbildern, in ähnlicher weise, wie die moderne malerei die gestaltung von flächenrhythmen ist […]" fest, daß sich präzises mathematisches Denken auch in komplexen typografischen Formen verwirklichen läßt. Alle (typo-)grafischen Elemente einer Fläche stün-

---

[226] Ebd., S. 111.
[227] Herbert Bayer; "Versuch einer neuen Schrift, Offset 10 / 1926, S. 398-400 in: Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen. typografie. reklame, Düsseldorf 1984, S. 26.
[228] Werbebrief an die "ausstellungsbesucher der verkaufsausstellung winterthur, gewerbemuseum" vom 23. 11. 1931, Archiv Dr. Angela Thomas Schmidt, Zumikon, in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 150.
[229] Hans Rudolf Bosshard, "Konkrete Kunst und Typografie", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 91.
[230] Ebd., S. 55.

den in einem inneren Zusammenhang und drückten innere Ambivalenz [und damit Einheit] durch Gegenüberstellung von positiv / negativ, klein / groß, verbale Mitteillung / bildliche Mitteilung aus. Bild und Text bewegten sich auf mehreren Ebenen[231]. 1999 versucht Bosshard die Frage zu beantworten, inwieweit es in Bills Schaffen eine 'konkrete Typografie' gibt, "formal-ästhetische Verbindungen"[232] zwischen seiner Malerei und seiner Typografie bestehen oder das 'konkrete Raster' dem 'typografischen Raster' entspricht. Hierfür vergleicht er Bills Grafiken "simultankonstruktion zweier präziser Systeme" *(Abb. 15)* und "11 x 4:4" *(Abb. 16)*, die nach zugrundeliegenden Rastern aufgebaut waren mit Bills Satzaufbau in der Buchtypografie. Das 'konkrete Raster' bildete ein konstantes Spielfeld, auf dem er unter Berücksichtigung bestimmter Regeln verschiedene Formvarianten erzielt werden konnten[233]. Die gleiche Funktion erfüllte das typografische Raster.

Nach der Analyse von Bills buchgestalterischen Arbeiten kommt Bosshard zu dem Ergebnis, daß Bill drei gestalterischen Prinzipien folgte:

1. Satzaufbau gemäß klassisch typografischen Maßeinheiten, in *Konkordanzschritten*[234].
2. Bill entwarf gemäß dem durch die Setzereien vorgegebenen Satzmaterial und deren Maßsystem. Dies läßt sich an Bills 1942 herausgegebenem Mappenwerk "Moderne Schweizer Architektur" nachweisen. Bill selbst äußerte sich in "über typografie"[235]:

   > "dieses präzise grundmaterial bestimmt den charakter der typografie. betrachten wir dieses grundmaterial genauer, dann können wir beobachen, daß es geeignet ist, einen genauen rhythmus zu entwickeln, der sich in berechenbaren proportionen ausdrückt, die das gesicht der drucksache ausmachen und das charakteristische der typografischen kunst darstellen." *(Abb. 22)*

3. Satzaufbau anhand eines zugrundeliegenden *Rastersystems*[236]*.* Beispielsweise strukturierte Bill in Alfred Roths "Die Neue Architektur" von

---

[231] Hans Rudolf Bosshard, "Typografie und das kulturelle Umfeld – Geschichte als Gegenwart", in: Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 178.
[232] Hans Rudolf Bosshard, "Konkrete Kunst und Typografie", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 55.
[233] Ebd., S. 57.
[234] Ebd., S. 64f. und S. 77. Das typografische Maß Konkordanz entspricht 48 Punkt (= ca.18 Millimeter). Bill setzte den Text in zwei oder drei Spalten und bestimmte die Größe der Abbildungen in Konkordanzen.
[235] Max Bill, "über typografie", in: Schweizer Graphische Mitteilungen 4 /1946, vgl. Anhang Abs.12, 13
[236] Ein typografisches Raster ist ein Ordnungssystem, das aus der sachlich-funktionellen Typografie der 20er jahre hervorgegangen ist. Er wurde entwickelt in der Schweiz nach dem 2. WK mit dem Vorsatz, eine "strenge Text- und Bildkonzeption, ein einheitliches Layout für alle

1940 die Fläche mit neun querrechteckigen Feldern, was eine gewisse Variabilität der Abbildungsgrößen erlaubte. Aufgrund vermutlich ungenauer satz- und drucktechnischer Arbeit wurde das Rastersystem nicht exakt eingehalten[237].

4. Gliederung der Satzfläche durch ein *Modul*[238]*.* Die Papierfläche des Buches von Georg Schmidt "Sophie Taeuber-Arp" von 1948 gliederte Bill mit einem Modul von 36 x 36 mm. *(Abb. 23)*

Nach dieser Analyse gelangt Bosshard zu der Erkenntnis, daß Bill die Grundsätze Konkreter Gestaltung nicht konsequent in seiner Typografie befolgte[239]. Zwar sei es Bills Intention gewesen, gesetzmäßige Typografie vor dem Hintergrund seiner 'mathematischen Denkweise' zu machen, aber sie sei tatsächlich ein wenig "chaotisch". Das verdeutliche, daß ihm "Intuition und Schönheit" ebenso wichtig gewesen seien[240].

> "Der Künstler bleibt Künstler, auch wenn er Typografie macht; Typografie bleibt auch dann Typografie, wenn sie von einem Künstler (-Typografen) stammt. Kunst und Typografie haben weder den gleichen Hintergrund noch dasselbe Ziel. Typografie ist (nach Bill) – wie die Kunst – sowohl 'rhythmus, proportion, klare, präzise formung', als auch 'farbe, form, raum, licht, bewegung', und sie muß – wie die Kunst – mit 'Gefühl *und* Denken' geschaffen und gesehen : gelesen werden."[241]

Seiten und eine sachliche Haltung in der Präsentation des Themas" zu ermöglichen. Hierbei wird eine "zweidimensionale Fläche oder ein dreidimensionaler Raum gitterförmig in kleinere Felder oder Räume unterteilt", wodurch Textbreite, Spaltenhöhe und Abbildungsgröße definiert sind. Detailliertere Information: Josef Müller-Brockmann, Rastersysteme für die visuelle Gestaltung, Sulgen 1996, S. 7ff.

[237] Hans Rudolf Bosshard, "Konkrete Kunst und Typografie", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 75.

[238] Ebd., S. 81.

[239] Ebd., S. 89.

[240] Ebd., S. 95.

[241] Ebd.

4. DIE KONTROVERSE: ANALYSE UND INTERPRETATION

Die innerhalb der Aufsätze von 1946 getroffenen Aussagen der Kontrahenten hinsichtlich ihrer gestalterischen Konzepte und ihrer ideologischen Forderungen sind Thema dieses Kapitels. Es wird erörtert, inwieweit die gestalterischen und ideologischen Divergenzen als Gegenstand der Kontroverse betrachtet werden können. Darüberhinaus wird in Kapitel 4.3.2. ein Versuch der Interpretation bezüglich der ästhetischen Konzepte der Kontrahenten unternommen.

4.1 Gestalterische Forderungen der Kontrahenten

In den folgenden Kapiteln werden zunächst die gestalterischen Forderungen beider Parteien als vermeintlicher Gegenstand der Kontroverse dargestellt. Anschließend wird untersucht, ob und inwieweit die gestalterischen Konzepte sich gegenseitig ausschließen.

4.1.1 Bills "über typografie" und die funktionelle Typografie

Für Max Bill ist "typografie […] die gestaltung von satzbildern, in ähnlicher weise, wie die moderne malerei die gestaltung von flächenrhythmen ist." (Abs. 12). Der typografische Satzaufbau entspricht dem rhythmischen Aufbau eines Konkreten Werkes, das gedruckte Wort wird als bildliches Element behandelt. Darüberhinaus aber müßten laut Bill im typografischen Entwurf die Kriterien Lesbarkeit und Mitteilungscharakter in jedem Fall gewährleistet sein und dürfen nicht zugunsten formaler Kriterien vernachlässigt werden (Abs. 13). Er stimmt damit dem avantgardistischen Typografen László Moholy-Nagy zu, der 1923 forderte: "[…] die Mitteilung darf nie unter einer a priori angenommenen Ästhetik leiden." [242]

Das durch die Setzereien vorgegebene Satzmaterial und dessen präzise Normierung definiert die typografischen Grundeinheiten und liefert somit geeignetes Material für Typografie im funktionellen Sinn. Die Präzision des Satzmaterials, so Bill, bestimmt den "charakter der typografie" (Abs. 12). Mittels dieser konstanten Grundeinheiten, dem "mathematisch exakten material" (Abs. 13), sei es möglich, "einen genauen rhythmus zu entwickeln, der

[242] László Moholy-Nagy, "Die Neue Typographie", in: Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S.14-16.

sich in berechenbaren proportionen ausdrückt" (Abs. 13). In der funktionellen Typografie werden ausschließlich Schriftelemente akzeptiert. Die in der Neuen Typografie üblichen übergroßen Punkte, Linien und Balken werden als dekorative Elemente betrachtet und ausgeschlossen. Durch die Beschränkung auf reine Schriftelemente können, so Bill weiter, "einfache raumspannung und ruhige selbstverständlichkeit"[243] gewonnen werden. Bills Definition 'funktioneller Typografie' lautet dementsprechend:

> "eine typografie, die ganz aus ihren gegebenheiten entwickelt ist, das heißt, die in elementarer weise mit den typografischen grundeinheiten arbeitet, nennen wir 'elementare typografie', und wenn sie gleichzeitig darauf ausgeht, das satzbild so zu gestalten, daß es ein lebendiger satz- organismus wird, ohne dekorative zutat und ohne verquälung, möchten wir sie 'funktionelle' oder 'organische typografie' nennen."[244]

Die funktionelle Typografie wandte Bill nicht nur im Akzidenzbereich an, sondern auch im Buchsatz und in der Gestaltung von Schutzumschlägen. Sein buchgestalterisches Werk umfasste antifaschistische und sozialistische Literatur[245] sowie Werke zu den Themenbereichen moderne Kunst und Architektur[246].

4.1.2 Tschicholds "Glaube und Wirklichkeit" und die traditionelle Typografie

Jan Tschichold gibt in seiner Stellungnahme keine eindeutige Definition seines traditionellen buchgrafischen Konzepts. Zusammengefaßt lauten die von ihm aufgeführten Argumente:

- Die Handhabung der traditionellen Typografie ist unproblematisch. Ihre Regeln sind leicht verständlich, wodurch auch Laien das Gelingen eines 'schönen Satzbildes' ermöglicht wird. (Abs. IX)
- Der Handsatz, der von den traditionellen Typografen vertreten wird, bietet die Möglichkeit zu sehr viel erfüllenderer Arbeit als der Maschinensatz (Abs. XI). Außerdem sind die Erzeugnisse des Handsatzes, der seine Vollendung bereits im 16. Jahrhundert erreicht habe, qualitativ besser (Abs. XXI).

[243] Max Bill, "über typografie", 1946, vgl. Anhang, Abs. 15.
[244] Ebd., Abs. 14.
[245] Hans Rudolf Bosshard, "Konkrete Kunst und Typografie", in: Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen, Niggli 1999, S. 75.

- Die Entwicklung des Buches und des Buchsatzes ist bereits seit langem abgeschlossen, wobei ein Buch des 18. Jahrhunderts oft qualitativ höherwertig ist als ein gegenwärtiges. Daher ist es angemessen, die ausgereiften tradierten Regeln des Buchsatzes zu achten (Abs. XIV).
- Bei klassischer Literatur sollen Schrift und Form dem historischen Inhalt angepaßt werden (Abs. XV).
- Die leserlichsten Schriften sind klassische Antiquaschriften. Ihre Wiedergeburt hat dank Stanley Morison eine internationale typografische Erneuerung bewirkt (Abs. XX).

Obwohl Tschichold sich für die traditionelle Typografie einsetzt, lehnt er die Neue Typografie, die er selbst in den 20er Jahren vertreten hatte, nicht gänzlich ab. Für den Einsatz in der Werbung und im Akzidenzsatz, so Tschichold, ist die Neue Typografie durchaus passend (Abs. VI). Für die Lösung komplizierter gestalterischer Probleme aber, wie z. B. Bücher, sei sie ungeeignet (Abs. IX). Nur in sehr wenigen Fällen hält Tschichold "Neuartigkeit und überraschende Gesamtform" im Buchsatz für angemessen. Außerdem könne mittels der Neuen Typografie keine Institution repräsentiert werden (Abs. XXIV). Über die von Bill im Stil der "Neuen oder funktionellen Typografie" gestalteten Bücher äußert er sich gleichwohl positiv (Abs. XV): Da seine Werke fast alle zeitgenössische Inhalte behandelten, sei die moderne Satzform akzeptabel. Für die typografische Gestaltung klassischer Literatur allerdings sollte dem Inhalt entsprechend die traditionelle Satzart angewandt werden (Abs. XV).

In dem Aufsatz "Zur Typographie der Gegenwart" von 1957[247] präzisiert Tschichold sein typografisches Konzept: Typografie stehe im vollkommenen Dienst des Lesers und es sei ihre Aufgabe, die Mitteilung dezent zu vermitteln und Selbstdarstellung zu vermeiden. Oberstes Ziel der Typografie seien Ordnung und Übersichtlichkeit, für die sich die Regeln nicht ändern würden. Dabei

[246] Die komplette Aufzählung der von Bill gestalteten Bücher findet sich im Anhang der Monographie Gerd Fleischmann u. a. (Hrsg.): max bill. typografie. reklame. buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 283-286.

[247] Der Aufsatz erschien 1957 im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Ausg. 98 / Dezember 1957, S. 1487-1490. Es ist zu beachten, daß der Aufsatz elf Jahre nach "Glaube und Wirklichkeit" erschien und daß sich Tschicholds traditionelle Einstellung in dieser Zeit gefestigt hat. "Glaube und Wirklichkeit" ist anzusiedeln zwischen Tschicholds Buch "Typographische Gestaltung" von 1935 und diesem Aufsatz von 1957. enthalten in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 255-265.

betrachtet Tschichold die Symmetrie als die eigentliche Form der Typografie[248].

4.1.3 Interpretation der gestalterischen Konzepte von Bill und Tschichold

Bill und Tschichold waren sich in einem übergreifenden Anliegen einig: sie wollten Bücher gestalten, deren Form dem Inhalt bzw. Zweck angemessen war. Tschichold setzte sich mehrfach dafür ein, daß der typografische Stil eines Textes seinem Inhalt entspricht, und auch Bill äußerte wiederholt, daß typografische Details dem Zweck der Drucksache angepaßt werden müßten[249]. Außerdem räumten beide dem Kriterium der Lesbarkeit einen hohen Stellenwert ein[250].

Tschicholds wie Bills typografische Leistungen waren anerkannt. Beide, so Paul Rand, waren "hervorragende Anwender auf ihrem Gebiet"[251]. Jost Hochuli bestätigt: Bill und Tschichold waren sich einig in ihrer "Forderung nach dem bestmöglich funktionierenden Buch"[252].

Dennoch gibt es Unterschiede in den gestalterischen Auffassungen der Kontrahenten: Tschichold bezog sein Plädoyer für die traditionelle Typografie ausdrücklich auf den Buchsatz (Abs. I, II, IX, XIV, XVI), während Bill seine Typografie nicht kategorisierte und spezifizierte. Bill befürwortete maschinelle Produktionsmethoden (Abs. 16) , Tschichold dagegen hob die Qualität des Handsatzes hervor (Abs. XVI, XXI). Während Tschichold die Respektierung tradierter Satzregeln vertrat (Abs. XIV, XVI) , verachtete Bill den Rückgriff auf historisierende Satzformen, die Rückkehr zum "renaissance-schema" (Abs. 8,

---

[248] Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", 1957, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 255-265.

[249] 1929 äußerte Bill: "[…] es entspringt daher derselben logik einem industrieunternehmen den vorschlag zur kleinschreibung überzugehen zu machen, wie einem historisch-antiquarischen verein sein ihm entsprechendes gesicht zu verleihen." Max Bill, "bill-zürich", in: H., B. Rasch (Hrsg.), Gefesselter Blick, Stuttgart 1930, S. 24. In seinem Aufsatz "funktionelle grafik und typografie" bemerkt Bill, daß er Typografie als Dienstleistung angesehen hat, die sich der jeweiligen Funktion anpassen mußte. Im allgemeinen habe er die Groteskschrift verwendet, jedoch sei in manchen Fällen " […] die schriftwahl und der organische aufbau des zu gestaltenden textes in übereinstimmung mit dem inhalt gebracht […]"worden. Max Bill, "funktionelle grafik und typografie", in: Werbestil 1930-1940, Zürich 1981, S.67.

[250] Bill sagt in "über typografie" in Abs. 13: "denn vor allen dingen müssen die notwendigkeiten der sprache und des lesens erfüllt sein, bevor rein ästhetische überlegungen platz greifen können."

[251] Paul Rand, Von Lascaux bis Brooklyn, Sulgen, Niggli 1997, S. 159. Paul Rand war Grafikdesigner und Typograf um 1940 in New York. Er zählte zu den modernen Typografen, die nach dem 2. Weltkrieg Grafik-Design in den USA etablierten. Vgl. R. Kinross, Modern typography, London 1992, S. 110.

10, 17). Hinsichtlich des Einsatzes von Ornamenten, von Symmetrie oder Asymmetrie, Antiqua oder Grotesk aber erhob keiner der Kontrahenten den Anspruch auf Ausschließlichkeit der von ihm bevorzugten Satzform.

Ein klarer Interessenkonflikt bestand hinsichtlich der Entwicklungsfähigkeit der Neuen Typografie. Bill vertrat die Ansicht, daß die Typografie um 1930 auf dem richtigen Weg war und die gewonnenen Erkenntnisse der Neuen Typografie hätten weiterentwickelt werden müssen, woraufhin er sein Konzept dieser Weiterentwicklung, der funktionellen Typografie, darstellte.

Tschichold veranschaulichte sein Verständnis der Neuen Typografie in Abs. VIII: Er war der Meinung, daß Bodoni[253] als Wegbereiter der Neuen Typografie bezeichnet werden kann, weil der die Antiquaschrift von handschriftlichen Reminiszenzen zu reinigen versuchte, ebenso wie die Neuen Typografen die Schrift von überflüssigen Elementen befreien wollten. Tschichold bezweckte also mit der Neuen Typografie einen "Reinigungsprozess" (Abs. XXVII), der die Schrift von ornamentaler Überfrachtung "reinigen" sollte, um Drucker und Setzer aufnahmebereit zu machen für klassische typografische Regeln. Durch diesen Prozess, so Tschichold, erreichte man "Endpunkte […], die keine weitere Entwicklung mehr zuließen."[254]
Paul Rand widerspricht dieser Ansicht, "bis man alle Möglichkeiten ausgeschöpft hat – und Möglichkeiten sind unerschöpflich – erscheint diese Aussage seltsam."[255]

Noch 1937 formulierte Tschichold selbst: " In any time considerable time will elapse before the new potentialities are exhausted. Only new needs which for the time being are still unknown can engender new forms."[256]

Nach Rands Auffassung stehen Neue und traditionelle Typografie nicht kontrovers gegeneinander, sondern nebeneinander in gleicher Legitimität. Beide würden Vor- und Nachteile aufweisen. "Die traditionelle Typographie mag zwar langweilig und uninspiriert wirken, die neue Typographie ist dafür nur

---

[252] Jost Hochuli, Robin Kinross, Bücher machen, St. Gallen 1996, S. 26.
[253] Giambattista Bodoni war Typograf und Schriftenentwerfer im 18. Jahrhundert; er entwarf 1789 die klassizistische Antiqua "Bodoni".
[254] Jan Tschichold, "Glaube und Wirklichkeit", vgl. Anhang Abs. IV.
[255] Paul Rand, Von Lascaux bis Brooklyn, Sulgen, Niggli 1997, S. 157.
[256] Jan Tschichold, "New Typography", 1937, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.1., S. 220.

protzig und wirr." [257] Er weist darauf hin, daß traditionelle und Neue Typografie deutlich mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede aufweisen[258]. Gute typografische Gestaltung hänge nicht ab von traditioneller oder Neuer Typografie, sondern von der Kompetenz des Typografen[259]. Bei beiden Satzarten gehe es um das Erfassen von formalen Beziehungen, Verständnis für die Lesbarkeitsproblematik, Zurückhaltung beim Einsatz populärer Schriften sowie um die Einhaltung gewisser Satzregeln. "Der Unterschied zwischen der modernen und der traditionellen Typographie entspricht nicht dem Unterschied zwischen Äpfeln und Birnen, sondern eher demjenigen zwischen Granny Smith und Golden Delicious."[260]

4.2 Die ideologischen Forderungen der Kontrahenten

Bevor die ideologischen Forderungen von Bill und Tschichold diskutiert werden können, ist der in dieser Arbeit verwendete Begriff "Ideologie" zu definieren. Es sollen unterschieden werden zwischen

1. typografischen Erscheinungsformen, die ideologisch konnotiert sind, d. h. die bestimmte divergierende politische Auffassungen vor dem Hintergrund des politischen Zeitgeschehens ausdrücken (asymmetrisch = progressiv, symmetrisch = reaktionär), und
2. Ideologie als übergeordnetem ästhetischen Konzept. Dieses Konzept bildet die Basis sowohl ästhetischer Auffassungen als auch politischer Überzeugungen.

Es sollen also nicht nur Äußerungen und Kennzeichen, die bestimmten politischen Richtungen zugerechnet werden können, als ideologische Hinweise interpretiert werden. Ideologie soll auch in einem übergreifenden Sinn als ein Denkprinzip im Sinne einer semiotischen Ideologietheorie verstanden werden[261].

---

[257] Paul Rand, Von Lascaux bis Brooklyn, Sulgen, Niggli 1997, S. 159.
[258] Ebd., S. 163.
[259] Ebd., S. 161.
[260] Ebd., S. 163.
[261] Eagleton beschreibt u.a. die Beziehung von Zeichen und Ideologie (semiotische Ideologietheorie): "Ebensowenig wie man Ideologie und Zeichen voneinander scheiden kann, lassen sich Zeichen isoliert von konkreten Formen gesellschaftlichen Verkehrs betrachten, denn hier allein 'wohnt' das Zeichen. diese Verkehrsformen müssen wiederum zur materiellen Basis des gesellschaftlichen Lebens in Beziehung gesetzt werden. Das Zeichen und seine gesellschaftliche Situation sind unentwirrbar miteinander verbunden, und die Situation bestimmt von innen heraus die Form und die Struktur einer Äußerung." Terry Eagleton, Ideologie. Eine Einführung, Stuttgart / Weimar 1993, S. 225.

4.2.1 Die Argumente der Kontrahenten

Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges zeigte sich in der deutschen Bevölkerung eine deutliche Tendenz, an alte Werte und Traditionen anzuknüpfen. Aus dem Exil zurückgekehrte Intellektuelle dagegen intendierten anstelle eines Wiederaufbaus den Neuaufbau einer Demokratie[262]. Vor diesem politischen Hintergrund fand die Kontroverse statt. Während sich Tschichold an alten Traditionen orientierte, vertrat Bill den Geist der Neuerung und sah die Chance im Aufbau eines neuen ästhetischen Konzeptes und einer neuen Gesellschaft.

Innerhalb seines Aufsatzes "über typografie" von 1946 richtet Bill seinen Vorwurf gegen die ursprünglich innovativen Gestalter, die aus politischem Opportunismus ihr ideologisches Konzept aufgaben und zu reaktionären Vertretern von "Heimatstil" und "zurück-zum-alten-satzbild-seuche" wurden[263]. Diese Mitläufer seien auf eine "geschickte kulturpropaganda" hereingefallen und zu "opfer[n] einer geistigen infiltration, der jede reaktionäre strömung nützlich war […]" geworden (Abs. 6). Bill erwähnt Tschichold nicht namentlich, jedoch hat Tschichold den "bekannten typografietheoretiker" (Abs. 2) und damit den erwähnten Vorwurf auf sich bezogen (Abs. III).

Den Grund der "zurück-zum-alten-satzbild-seuche" (Abs. 8) sieht Bill darin, daß besonders Typografen feste schematische Regeln brauchen (Abs. 9)[264].

Tschichold seinerseits behauptet, daß das strenge Regelsystem der Neuen bzw. funktionellen Typografie[265] (und damit Bill als dessen Vertreter) und die Glorifizierung der Technologie klare Parallelen zum Nationalsozialismus aufweisen (Abs. V). Als ihm, der ursprünglich als Modernist gegen das reaktionäre Regime opponierte, diese Parallelen bewußt geworden seien, habe er sich

---

[262] Michael Erlhoff, "Zwischen Utopie und Restauration", in: Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 38f.

[263] Max Bill "über typografie", vgl. Anhang, Abs. 4: "wir kennen maler, die nach interessantem beginn, der sich logisch aus dem zeitgnössischen weltbild ergab, sich später in reaktionären formen auszudrücken begannen." Vor dem Hintergrund des politischen Zeitgeschehens ist anzunehmen, daß sich Bill auf den Nationalsozialismus bezog.

[264] Die spätere Schweizer Typografie hatte zwar einen gestalterischen Stil, der Bills funktioneller Typografie entsprach, wies aber ein Regelsystem auf, das Bill nicht befürwortete. Vgl. Max Bill "über typografie", vgl. Anhang, Abs. 9: "derjenige, der diese 'rezepte' aufstellt und sie mit dem schein der richtigkeit zu umgeben versteht, bestimmt die richtung, die für einige zeit die typografie beherrscht, darüber muß man sich im klaren sein, wenn man sich die heutige situation, vor allem auch in der schweiz, betrachtet."

[265] Tschichold ignoriert die Tatsache, daß funktionelle Typografie und Neue Typografie nicht identisch sind und verwendet die Begriffe synonym (Vgl. u. a. Anhang Abs. VII).

von der Neuen Typografie abgewandt (Abs. VI). Die Neue Typografie sei auf Deutschland beschränkt geblieben, denn ihre "unduldsame Haltung [entspricht] dem deutschen Hang zum Unbedingten, ihr militärischer Ordnungswille und ihr Anspruch auf Alleinherrschschaft jener fürchterlichen Komponente deutschen Wesens, die Hitlers Herrschaft und den zweiten Weltkrieg ausgelöst hat."[266]

Paul Rand bemerkt, daß Tschicholds emotionale Reaktion angesichts des nationalsozialistischen Terrors verständlich, seine Parallisierung jedoch übertrieben sei.[267]

Die Kontrahenten unterstellen sich gegenseitig eine dem jeweiligen typografischen Konzept zugrunde liegende politische Haltung, die der Politik des Nationalsozialismus' entsprach. Tatsächlich, so Kinross, sei die nationalsozialistische Ästhetik ambivalent gewesen. Während eine Fraktion um Joseph Goebbels den technischen Fortschritt befürwortet habe, sei die andere Fraktion um Alfred Rosenberg für eine historisierende, 'völkische' Ästhetik eingetreten.
"Thus, contrary to the popular idea of a single Teutonic-Nazi visual identity, both reactionary and modern attitudes can be seen in National-Socialist design of the 1930s."[268]
Kinross' Aussage bestätigt somit die Richtigkeit sowohl Bills als auch Tschicholds Vorwurf.

4.2.2 Diskussion der Kontroverse in der Literatur

In der Literatur wird die Kontroverse Bill / Tschichold interpretiert als eine Auseinandersetzung zwischen der Moderne, die Ausdruck fand in der Anwendung der Groteskschrift und des asymmetrischen Satzes, und der Tradition, die durch Mittelachsensatz und Antiqua dokumentiert wurde. Tatsächlich besaßen zur Zeit des 2. Weltkrieges die Satzformen politische Konnotate: der Mittelachsensatz galt als reaktionär, der asymmetrische Satz als progressiv[269].

---

[266] Jan Tschichold, "Glaube und Wirklichtkeit", vgl. Anhang Abs. V.
[267] Paul Rand, Von Lascaux bis Brooklyn, Sulgen, Niggli 1997, S. 156.
[268] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 101.
[269] "[…] der gegener war der historizismus, die typographie eines garamond, bodoni, didot oder caslon, die typographie der klassischen antiqua […] wer für bauhaus oder le corbusier war, für mondrian oder hugo ball, der stand auf der seite der grotesk, auf der seite von zirkel und lineal, von industrie und technik. und wer auf der seite des ewigen abendlandes stand, aber auch in der tradition des absoluten staates, der stand auf der seite der antiqua." Otl Aicher, "neue schrift", in: Otl Aicher. typographie, Lüdenscheid, 1989, S. 167f. Weitere Hinweise finden sich allgemein bei Robin Kinross, Jost Hochuli und Karl Gerstner.

Paul Renner[270] bezog 1948 Stellung zur Kontroverse vom Standpunkt der Typografen: Die Kontroverse Bill / Tschichold reflektiere die typografische Situation jener Zeit und die ihr innewohnende Dialektik. Zwar sei Bill "entschiedener" und "einseitiger", jedoch strebe Tschichold die "Mitte" an, die Renner als "fruchtbare Gewitterzone der dialektischen Auseinandersetzung" bezeichnet. Das Anstreben einer "Mitte" habe der Lehre an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in den Vorkriegsjahren entsprochen[271].

In seinem Buch "mechanisierte grafik" von 1930 artikulierte Renner sein Verständnis von "funktioneller typografie"[272]. Für Renner bedeutet "funktionelle typografie" die Hinwendung zur Neuen Typografie und das Ablehnen der klassizistischen Typografie[273], wobei er aber den ideologischen Kontext der Avantgarde, deren politische und künstlerische "Inkonsequenzen" er als Formalismus bezeichnet, ablehnt[274].

4.2.3 Interpretation hinsichtlich der ästhetischen Konzepte

Eine Interpretation auf der Ebene verbaler oder grafischer Erscheinungsformen, wie sie bislang in der Literatur unternommen wurde, setzt ein grundsätzlich einheitliches Verständnis von Ästhetik beider Kontrahenten voraus. Die Biographien von Tschichold und Bill verdeutlichen jedoch den unterschiedlichen Umgang beider mit Zeichensystemen.

Deshalb soll an dieser Stelle untersucht werden, welche Bedeutung den ästhetischen Konzepten der Kontrahenten innerhalb der Kontroverse zukommt, wobei davon ausgegangen wird, daß die Konzepte beider divergieren.

---

[270] Der Grafiker und Schöpfer der serifenlosen Antiqua "Futura" Paul Renner leitete die Münchner Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker 1927 bis 1933, wo er die Prinzipien der Neuen Typografie losgelöst aus ihrem ideologischem Kontext mit konventioneller buchgewerblicher Arbeit zu verknüpfen suchte. Die Stellungnahme erschien im März 1948 im typografischen Fachblatt "Schweizer Graphische Mitteilungen" unter dem Titel "Über moderne Typographie".

[271] Einige Zeilen zuvor spricht Renner von "Synthese" als unbefriedigendes Ergebnis einer dialektischen Auseinandersetzung. Hier charakterisiert er mit dem Ausdruck "Synthese der Mitte" die Lehre an seiner Meisterschule als weder zur elementaren noch zur klassizistischen Typografie gehörig.

[272] Begriffe wie 'funktionell' oder 'organisch' werden von den unterschiedlichen Vertretern mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet. Während für Bill "organische Typografie " gleichbedeutend war zu "funktioneller Typografie" (Abs. 10), bezeichnete Tschichold die traditionelle Typografie als "organisch". max bill: typografie, reklame, buchgestaltung, Katalog Kunsthalle Bielefeld, 1997, S. 38, Bildunterschrift.

[273] Paul Renner, mechanisierte grafik, Berlin 1930, S. 74.

[274] Ebd., S. 71f.

In seiner Gestaltung versuchte Bill, das Konzept der Konkreten Kunst als ästhetisches Prinzip auf alle Gestaltungsbereiche anzuwenden. Sein Regelsystem bezog sich auf das Arbeitsmaterial einerseits, das elementar und mathematisch präzise sein sollte, und andererseits auf rhythmische Ordnungsgesetze, die dem Gestaltungsprozess zugrundeliegen sollten. Gestaltung auf der konstanten Grundlage dieser Axiome ermöglichte eine unendliche Variabilität der Zeichen und Erscheinungsformen.

1947 äußerte Bill die Überzeugung, daß das Wesen der Konkreten Kunst im Schaffen von Gegenständen für den "geistigen Gebrauch" liege[275]. Stanislaus von Moos bemerkt dazu:

> "Die geometrischen Ordnungen und wissenschaftlichen Denkmodelle, die die Themen seiner Kunst ausmachen, interessierten ihn im Grunde weniger um ihrer selbst willen als unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Komplexität, die aus ihrer Zusammenstellung resultiert."[276]

Seit Mitte der 40er Jahre hat Bill mehrfach betont, daß Konkrete Kunst Verwendung der Mittel gemäß der inhärenten Gesetzmäßigkeiten[277] sei. In seinem Aufsatz "die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit" von 1949 formuliert Bill die Auffassung, daß Kunst auf der Grundlage von "mathematischem Denken" im Zusammenwirken mit Emotionen entstehen müsse, "[…] denn kunst braucht gefühl und denken." [278]

Gemäß der "Einheit der Gestaltungsprinzipien" wandte Bill das ästhetische Prinzip der Konkretion auch im Bereich Typografie an, was er mit dem Satz "typografie ist die gestaltung von satzbildern, in ähnlicher weise , wie die moderne konkrete malerei die gestaltung von flächenrhythmen ist […]"[279] verdeutlichte.

Bill verstand Schriftelemente als Bildelemente. Das Wortzeichen, die Form des Wortes, verstand er gleichwertig zu der ihm zugeschriebenen Bedeu-

---

[275] Max Bill, "worte rund um malerei und plastik", in: "konkrete kunst – 50jahre entwicklung", Katalog Helmhaus Zürich 1960, S. 60.
[276] Stanislaus von Moos, "Recycling Max Bill", in: H. Frei, K. Gimmi (Hrsg.): minimal tradition, Baden 1996, S. 19.
[277] Max Bill, Einleitung zum Katalog "zürcher konkrete kunst", 1949, revidierte Fassung von 1936.
Max Bill, "die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit" 1949, in: Tomás Maldonado, Max Bill, Buenos Aires, 1955, S. 40.
[278] Der Aufsatz ist enthalten in: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 117.
[279] Vgl. Max Bill, "über typografie", Anhang Abs. 12.

tung[280]. Die funktionelle Typografie bedeutete eine unendliche Variabilität der elementaren Wortzeichen unter Beachtung rhythmischer Ordnungsgesetze und Lesbarkeitskriterien. Die funktionelle Typografie war nicht identisch mit Tschicholds DIE NEUE TYPOGRAPHIE, sondern basierte auf dem künstlerisch-ästhetischen Konzept der Avantgarde um 1930.

Während für Bill die Axiome konstant und die Erscheinungsformen unendlich variabel waren, betrachtete Tschichold die Erscheinungsformen, die er selbst festlegte, als konstant. Tschichold war hochspezialisierter Typografieexperte und arbeitete mit einem wertenden Regelsystem. Mit der Übernahme und Fortführung traditioneller Satzregeln entsprach sein Vorgehen dem klassischen Denken kausaler Sukzessivität, das aufgrund seines linearen Verlaufs nur zwei opponierende Möglichkeiten beinhaltet: richtig vs. falsch, schön vs. häßlich, gut vs. schlecht. Zu diesem linearen ästhetischen Konzept bemerkt Wolfgang Iser, daß sich jede einseitige Bestimmung als illusionär enthüllt, "[…] weil eine automatisierte oder zweckorientierte Wahrnehmung den Gegenstand nicht ausschöpft, obgleich sie es zu tun vorgibt."[281] Im konventionellen gestalterischen Sinn stehen die gültigen Lösungen als Typen, an denen sich die Entwurfsverfahren orientieren, unzweifelhaft fest.

Die Form eines geschriebenen Wortes war für Tschichold der ihr zugeschriebenen Bedeutung untergeordnet. Schriftform durfte keinesfalls einen Eigenwert haben. Die Funktion der Form war die zurückhaltende Vermittlung der ihr zugeschriebenen, unangezweifelten Bedeutung.

Die skizzierten Argumente der divergierenden ästhetischen Konzepte lassen vermuten, daß sich Bill und Tschichold grundsätzlich mißverstanden haben. Demnach argumentierte Bill nicht nur gegen Tschicholds historisierende Typografie, sondern vielmehr gegen dessen Regel- und Wertesystem. Tschichold verstand Bills Offensive nicht als Angriff gegen die Regelhaftigkeit an

[280] 1924 formulierte Kurt Schwitters in seinen "Thesen zur Typographie": "VI. Vom Standpunkt der künstlerischen Typographie ist das Verhältnis der typographischen Werte wichtig, hingegen die Qualität der Type selbst, des typographischen Wertes gleichgültig. VII. Vom Standpunkt der Type selbst ist die Qualität der Type Hauptforderung. VIII. Qualität der Type bedeutet Einfachheit und Schönheit. Die Einfachheit schließt in sich Klarheit, eindeutige, zweckentsprechende Form, Verzicht auf allen entbehrlichen Ballast, wie Schnörkel und alle für den notwendigen Kern der Type entbehrlichen Formen. Schönheit bedeutet gutes Ausbalancieren der Verhältnisse […]".In: Gerd Fleischmann (Hrsg.): bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S. 328.

[281] Wolfgang Iser, "Image und Montage", in: Wolfgang Iser (Hrsg.), Immanente Ästhetik, München 1966, S. 371.

sich, sondern als Angriff gegen den Traditionalismus als Verkörperung eines typografischen Systems.

Anders formuliert: Während Bill sein gestalterisches Konzept der funktionellen Typografie formulierte und seinen Angriff gegen ein ästhetisches Prinzip der Regelhaftigkeit[282] richtete, reagierte Tschichold inadäquat, indem er die Symptome, die Erscheinungsformen verteidigte.

[282] Das wird daran deutlich, daß Bill die Schweizer Typografie ebenso in seine Kritik einbezieht wie die traditionelle. Max Bill, "über typografie", vgl. Anhang, Abs. 9, 10.

5. NACH DER KONTROVERSE

In diesem Kapitel sollen bedeutsame Stationen der typografischen Entwicklung nach 1945, die Entwicklung der künstlerisch-ideologisch orientierten Typografen und des Grafikdesign skizziert werden. 5.1. und 5.2. befassen sich mit der Zeit nach 1930, in der sich das Grafikdesign aus den Konzepten der freien Kunst entwickelte und beide weitgehend eine Einheit bildeten. 5.3. und 5.4. behandeln Entwicklungen der jeweiligen Bereiche, nachdem sie sich voneinander gelöst hatten. Der Funktionalismus, der den Konzepten der Konkreten Kunst sehr nahe stand, und das Grafikdesign entwickelten sich auf unterschiedliche Weise.

5.1 Das zeitliche Umfeld: Funktionelle Typografie nach 1930 und Schweizer Typografie nach 1945

Während nach 1930 die Neue oder elementare Typografie im nationalsozialistischen Deutschland unterbunden worden war, konnte sie sich in den USA und in der Schweiz weiterentwickeln[283].

Bereits um 1930 gab es in den USA Ansätze, die Neue Typografie im Bereich der Buchgestaltung zu etablieren. In der Ausstellung "books for our time" des American Institute of Graphic Arts vertraten die Teilnehmer die These, daß Bücher genauso wie die Architektur der Zeit angepaßt werden müßten, was im Gegensatz zum rigiden buchgestalterischen Konzepten der Traditionalisten stand *(Abb. 26, 27).* Der Designer sollte sich in den Autoren hineinversetzen und aus diesem Verständnis heraus dessen Werk interpretieren, wobei stilistische Charakteristika des Designers erkennbar bleiben sollten[284].

Die Schweiz war um 1930 Treffpunkt der künstlerischen Avantgarde und wesentliche Entwicklungsstätte der Konkreten Kunst und modernen grafischen Gestaltung[285]. Sie bot aufgrund ihrer Funktion als Exilstätte, ihrer langen demokratischen Tradition, der kulturellen Grundsätze von Stabilität, Kontinuität und Gleichheit sowie des hohen Standards handwerklich-industrieller

[283] Jost Hochuli, Robin Kinross, Bücher machen: Praxis und Theorie, St. Gallen 1996, S. 16.
[284] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 111f.
[285] Rudolf Koella, "Die Künstlergruppe 'Allianz'", in: Konstruktive Kunst 1915-45, Katalog Kunstmuseum Winterthur, 1981, S. 37f.

Prokuktion beste Voraussetzungen für die Entwicklung eines funktionellen Grafikdesigns. Zürich und Basel wurden zu Zentren der Neuen Gestaltung[286].

Dort konstituierte sich unmittelbar nach dem Krieg eine Gruppe Typografen, die den funktionellen Prinzipien, die Bill in seinem Aufsatz "über typografie" formuliert hatte, folgte. Kunst und typografische Gestaltung, so Kinross, sind verschmolzen, Bilder wurden reduziert zu buchstabenartiger Einfachheit, während Buchstaben eine grafische, bildartige Erscheinung erhielten. Aus den Kategorien "Typografie" und "grafische Kunst" entstand das "Grafikdesign"[287]. Die künstlerisch orientierten Ansätze der funktionellen Typografie wurden zwar übernommen, aber auch, laut Kinross, "weiterentwickelt" zu einem verschulten Regelsystem.

Ziel dieser sogenannten Schweizer Typografie war die Entformalisierung der Gebrauchsgrafik von tradierten Formen der Buchdruckerkunst[288]. Sie konzentrierte sich zunächst auf den Bereich der Werbung[289], die ein Medium für die objektive und informierende Übermittlung sinnvoller Informationen sein sollte[290]. Gestalterische Elemente waren Groteskschrift, asymmetrischer Satz, Fotografie, Rhythmisierung durch vertikale und schräge Zeilen. Der Satzbau sollte dem Zweck entsprechen und ausschließlich aus Bild- und Schriftelementen klar und übersichtlich konstruiert sein. Die einzelnen Elemente sollten in einer dynamischen und rhythmischen Beziehung zueinander kongruent zum Inhalt des Textes stehen[291].

Die Prinzipien dieser neuen Grafik wurden an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel und der Kunstgewerbeschule Zürich gelehrt und weiterentwickelt. Mitte der 50er Jahre wurde die Schweizer Typografie von der Öffentlichkeit anerkannt[292]. Josef Müller-Brockmann, einer der Hauptvertreter der Schweizer Typografie, formulierte das Programm. Unter anderem wurde der Satzspiegel

---

[286] F. Friedl, N. Ott, B. Stein: Typographie. wann wer wie, Köln 1998. S. 36f.
[287] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 123.
[288] Margit Staber-Weinberger, Werbestil 1930-1940. Katalog Zürich 1981, S. 14.
[289] Durch die wirtschaftspolitische Situation war das Problem der Werbegestaltung in jenen Jahren von sehr viel höherer Aktualität als das der Buchgestaltung. Zur politischen Situation siehe Margit Staber-Weinberger, in: Werbestil 1930-1940., Katalog Zürich 1981, S. 14.
[290] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 123.
[291] In seinem Aufsatz "Das Buch und seine Gestaltung" sprach sich Van Doesburg bereits 1929 gegen das expressionistisch-konstruktivistische Buch im Stil von El Lissitzky und Bauhaus aus und proklamierte die elementare Neugestaltung des Buches als "optische Manifestation des Geistes": "Der alte Satzaufbau war passiv und frontal, während der moderne Satzaufbau aktiv und raumzeitlich ist." Zitiert aus H.R. Bosshard, "Die Demontage der Regel", in: Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 132.
[292] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 124.

bestimmt durch ein ordnendes typografisches Raster[293]. Dekorative Effekte wurden gänzlich ausgeschlossen, angestrebt wurden Unpersönlichkeit und Objektivität.

Die von Karl Gerstner und Markus Kutter herausgegebene Zeitschrift "Neue Grafik" fungierte als Publikationsmedium. Das Format war quadratisch, die Texte wurden aufgrund des Strebens nach internationaler Akzeptanz in drei Sprachen in drei nebeneinaderstehenden Spalten gesetzt. Diese Kennzeichen wurden zum Charakteristikum der Schweizer Typografie. Kinross hat beobachtet, daß der Name 'Tschichold' in Gerstners Publikation nie auftauchte, mehrfach jedoch der von Max Bill[294].

5.2 Das Wiederaufleben der Kontroverse: Die "Integrale Typographie"

Der Traditionalist Tschichold hatte 1957 mit seinem Aufsatz "Zur Typographie der Gegenwart"[295] seinen Angriff auf den typografischen Modernismus[296] wiederholt. Er bezog sich damit auf die Schweizer Typografie, obwohl er jeden direkten Bezug zur Schweizer Typografie oder deren Vertreter vermieden hat. Kinross meint, das Ziel seines Angriffs sei trotzdem eindeutig gewesen.[297]

In seinem Aufsatz vertrat Tschichold die Ansicht, daß es der Gegenwartstypografie an "Anmut"[298] mangele. Sie sei zweckentfremdet und werbe lediglich für die gegenstandslose Malerei und für die Groteskschrift. Außerdem sei sie minderwertig, unleserlich und "entartet"[299]. Tschichold ist der Ansicht, daß die eigentliche Funktion der Schrift, Träger von Inhalten, schön und leserlich zu sein, mißachtet wird. Er meint, die "[…] Mitteilung selber wird vergewaltigt und

---

[293] Ein typografisches Raster ist ein Ordnungssystem, das eine "strenge Text- und Bildkonzeption, ein einheitliches Layout für alle Seiten und eine sachliche Haltung in der Präsentation des Themas" (Müller- Brockmann S. 7) ermöglicht. Hierbei wird eine "zweidimensionale Fläche oder ein dreidimensionaler Raum gitterförmig in kleinere Felder oder Räume unterteilt" (Müller-Bockmann S. 11), wodurch Textbreite, Spaltenhöhe und Abbildungsgröße definiert sind. "Der Gebrauch des Rasters als Ordnungssystem ist Ausdruck einer bestimmten geistigen Haltung, indem der Designer seine Arbeit in konstruktiver und zukunftsorientierter Weise auffasst." Josef Müller-Brockmann, Rastersysteme für die visuelle Gestaltung, Sulgen, Niggli 1996, S. 10.
[294] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 126.
[295] Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 98, Dezember 1957, S. 1487-1490, enthalten in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 255-265.
[296] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 127.
[297] Ebd., S. 128.
[298] "Natürlich scheinende Anmut ist in der Typographie ein Ergebnis und ein Merkmal der Meisterschaft." Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", 1957, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 261.
[299] "Sie [die Grotesk] ist ein eigentliches Monstrum." Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", 1957, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S.258.

in eine Einheitszwangsjacke gesteckt."[300] Typografie habe ordentlich, leserlich und "manierlich" zu sein. Was den laut Tschichold angemessenen Umgang mit Schrift betrifft, seien Setzer oft fähigere Typografen als Grafiker. Während Grafiker dazu tendierten, sich zu profilieren, sei sich der Setzer den Traditionen und seiner dem Wort und dem Leser dienenden Funktion bewußt[301].

1959 erschien ein Sonderheft der Typographischen Monatsblätter mit dem Titel "Integrale Typographie", in dem Schweizer Typografen (u. a. Karl Gerstner und Emil Ruder) auf den 1957 erschienen Aufsatz "Zur Typographie der Gegenwart"[302] von Jan Tschichold reagierten. Der Herausgeber der Typographischen Monatsblätter bemerkte im Vorwort des Sonderheftes, daß diese Kontroverse in vielen Aspekten mit der Kontroverse Bill / Tschichold von 1946 übereingestimmt habe[303].

Das Sonderheft "Integrale Typographie" erschien als kollektive Erwiderung auf Tschicholds Aufsatz. Der Schweizer Typograf Emil Ruder verteidigte darin die Schweizer Typografie als Qualitätsarbeit[304].

Karl Gerstner stellte in seinem gleichnamigen Aufsatz[305] sein Verständnis der funktionellen Typografie dar und bestätigte die von Bill dreizehn Jahre zuvor getroffenen Aussagen zur funktionellen bzw. organischen Typografie.

"Integral" bedeutete nach Gerstner so viel wie 'ganzheitlich' und bezeichnete die 'Einheit von Sprache und Schrift' bzw. von 'Inhalt und Form'[306]. Seiner Ansicht nach liegt der Stellenwert der Form weitaus höher als bislang angenommen. Das Schriftbild, so Gerstner weiter, ist in der Lage, über die reine Wortbedeutung hinaus die emotionale Reaktion des Rezipienten erheblich zu beeinflussen, denn die Form alleine sei bereits Bedeutungsträger. Wenn der

---

[300] Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", 1957, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 256.
[301] Ebd.
[302] Ebd., S. 255-265.
[303] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 127.
[304] Ebd., S. 128f.
[305] Der Aufsatz ist enthalten in: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968, S. 49-68. Karl Gerstner gibt als Vertreter der funktionellen Typografie gleichzeitig Aufschluß über das Typografieverständnis von Max Bill. Deshalb soll sein Aufsatz ausführlich besprochen werden.
[306] "Integral heisst: zu einem Ganzen zusammengefaßt. Dabei wird der Aristotelessatz vorausgesetzt, nach dem ein Ganzes bloss die Summe seiner Teile ist. Und das hat sehr viel mit Typographie zu tun: Sie ist die Kunst, aus vorbestimmten Teilen ein Ganzes zu machen. Der Typograph 'setzt'. Er setzt Buchstabentypen zu Wortbildern, Wortbilder zu Satzbildern zusammen." Karl Gerstner, "Integrale Typographie", in: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968, S. 50.

grafische Aufbau durchdacht sei, könne fehlende Information vom Rezipienten ergänzt werden: "Gehalt der Sprache und Darstellung ergeben zusammen, kumulativ, eine neue Einheit."[307] Als Beispiel für funktionelle Werbegrafik nennt Gerstner Max Bills Plakat für eine Ausstellung der Gruppe 'Allianz' 1942 im Kunsthaus Zürich *(Abb. 20)*. Die Information wird auf ein Minimum reduziert, die Angaben beschränken sich auf 'wer', 'wo' und 'wann'. Der Betrachter, so Gerstner, ist in der Lage, die fehlende Information – das 'was' – selbständig zu ergänzen. Das von Gerstner gestaltete Firmensignet für 'boîte à musique' *(Abb. 29)* ist ein Beispiel für die Variabilität einer typografischen Konstruktion auf der Grundlage einer gestalterischen Struktur.

"In der Integralen Typographie ist die Verbindung von Sprache und Schrift zu […] einer übergeordneten Ganzheit angestrebt. Textliche und typographische Gestaltung […] durchdringen und entsprechen sich gegenseitig."[308] Gerstner vertritt die Ansicht, daß die Grundsätze der "elementaren" bzw. der "funktionalen" Typografie weiterhin aktuell sind und auf breiter Basis befolgt werden. Allerdings bestehe aus seiner Sicht die Gefahr, daß sie durch die verbreitete Anwendung in einen modischen Formalismus abgleiten und daß Pionierleistungen vergessen würden. Es sei die Arbeit des Entwerfers, in einem übergreifenden Sinne den strukturellen Plan eines übergeordneten Ganzen anhand der vorhandenen Grundsätze auszuformulieren.

Ich bin der Ansicht, daß zwischen Karl Gerstner und Emil Ruder als Gegner des Traditionalisten Tschicholds unterschieden werden muß, obwohl sie beide das gleiche gestalterische Konzept der Schweizer Typografie vertraten. Der Konflikt zwischen Tschichold und Gerstner bildete tatsächlich eine Paralle zu der Kontroverse Bill / Tschichold von 1946, nicht aber der zwischen Emil Ruder und Jan Tschichold.

Obwohl der Schweizer Typograf Emil Ruder[309] ein kontroverses gestalterisches Konzept vertrat, entsprach sein ästhetisches Konzept dem linearen Lehrkonzept der Regelhaftigkeit Tschicholds.

---

[307] Ebd., S. 53.
[308] Ebd., S. 66.
[309] Emil Ruder war wie Tschichold ausgebildeter Typograf. In seinem Buch "Typographie" auf Seite 12 zitiert er die Typografen Paul Renner und Stanley Morison. Gerstner dagegen zitiert in "Integrale Typographie" (in: "Programme entwerfen" S. 52) Eugen Gomringer, den Sekretär Max Bills an der HfG Ulm. Gerstner und Ruder lagen jeweils völlig unterschiedliche Konzepte zugrunde.

Zwischen Gerstner und Tschichold dagegen divergierten die ästhetischen Konzepte ebenso wie zwischen Bill und Tschichold. Wie Bill lehnte Gerstner festgeschriebene gestalterische "Rezepte" ab. Er betrachtete typografische Zeichen unter künstlerischen Gesichtspunkten: Schrift war ein variables künstlerisches Element mit formalem Eigenwert.

Die Kontroverse von 1957 zwischen Tschichold und Gerstner ist eine Auseinandersetzung zwischen tradiertem Kunsthandwerk und künstlerischen Formgesetzten und dokumentiert grundlegend divergierende ästhetische Konzepte. Gerstner übte wie Bill Grafikdesign und freie Kunst parallel aus. Er stand dem ästhetischen und politischen Konzept Bills und der Konkreten Kunst sehr nahe.

Karl Gerstner befreite, so Kinross, mit seinem "Kompendium für Alphabeten"[310] 1972 die Schweizer Typografie von ihrem Dogmatismus[311]. Das Streben nach Reglementierungen unter den Schweizer Typografen hatte zu einer Stagnation geführt. In seinem "Kompendium" proklamierte Gerstner die Aufhebung und Lockerung von Dogmen und betonte den Stellenwert des Experimentierens. Kinross ist der Meinung, daß damit das Ende der Schweizer Typografie signalisiert wurde. Gerstner habe sich nach seinem "Kompendium […]" vom Design ab- und der freien Kunst zugewandt.

Die Hoch-Zeit der Schweizer Typografie dauerte an bis in die 60er Jahre. In den 70er Jahren änderte sich die Situation durch politische Krisen und Rezession. Die Werte von Technologie, Präzision und Ordnung wurden in Frage gestellt. Kinross sieht in der Tatsache, daß die kommende Designer-Generation mit den grundsätzlichen Prinzipien der Schweizer Typografie gebrochen hat, eine Bestätigung dafür, daß die Schweizer Typografie eine temporäre Erscheinung war.

5.3 Die Weiterentwicklung der Ideologie des Funktionalismus in den Bereichen Design und Typografie

Ab 1940 wandte sich Max Bill von der Gebrauchsgestaltung ab und verstärkt seinen anderen Interessenkomplexen zu. Er selbst wählte den Begriff "Um-

[310] Karl Gerstner, Kompendium für Alphabeten, Teufen, Niggli 1972.
[311] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 131f.

weltgestaltung"[312], da sich all seine Tätigkeiten – Plastik, Malerei, Produktform, Typografie – um dieses zentrale Problem bewegten und zwischen diesen Komponenten lediglich graduelle Unterschiede der Funktion und des Materials existierten. Gemeinsam, so Bill, war ihnen jedoch das Prinzip der Umweltgestaltung und somit der Menschbezogenheit, jedoch habe sich Bill nie nur einer Komponente widmen wollen, da sein Anspruch die "einheit aller funktionen"[313] gewesen sei, die gegenseitige Bezugnahme der einzelnen Komponenten. "diese erst kann gesamthaft den aufbau einer kultur des technischen zeitalters ermöglichen."[314] Diese umwelt- und sozialpolitische funktionelle Theorie bildete die Basis seiner Arbeit.

5.3.1 Die Weiterentwicklung des funktionalen Designs: "die gute form"

Auf der Jahrestagung des schweizerischen Werkbundes in Basel 1948 hielt Bill den Vortrag "schönheit aus funktion und als funktion"[315], der zu Kontroversen geführt hat, da er damit dem bisherigen Verständnis von Funktionalismus widersprach, in dem Schönheit aus dem Bereich des funktionalen Designs ausgeschlossen wurde.[316] Bill definiert Form in seinem Vortrag als "harmonischer ausdruck der summe aller funktionen". Selbstverständliche und funktionelle Formen ohne künstliche Vereinfachung oder dekorative Zutat könnten als Schönheit definiert werden. "gestalt" bezeichne die sichtbaren Merkmale vollkommener Formen, während Form zunächst eine Idee repräsentiere. Weiter ist Bill der Ansicht, daß Kunst, da sie Form ist, auch Gestalt ist. Form sei die "summe aller funktionen in harmonischer einheit" und gleiches gelte für die Kunst. Da "form = kunst = schönheit" sei, ist, so Bill weiter, auch Kunst die "summe aller funktionen in harmonischer einheit". Das Ziel sei ein Idealzustand, "[…] in dem alle erscheinungen, vom kleinsten gegenstand bis zur stadt in gleicher weise: [summe aller funktionen in harmonischer einheit] = [gestalt] sein werden und somit zum selbstverständlichen bestandteil des täglichen lebens. diesen zustand dürfte man dann kultur nennen."[317]

---

[312] Max Bill, Einleitung, in: max bill, Katalog des Ulmer Kunstvereins, Ulm 1956, S. 8.
[313] Ebd.
[314] Ebd.
[315] Der Vortrag war abgedruckt in der Zeitschrift "Werk", Winterthur, Nr. 8, 1949. Ich orientiere mich an der revidierten Fassung von 1953-56 "[form, funktion, schönheit] = [gestalt]", in: max bill, Katalog zur Ausstellung des Ulmer Kunstvereins, Ulm 1956, S. 18-20.
[316] Max Bill, "Vom Bauhaus bis Ulm", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S. 15.
[317] Max Bill: "[form, funktion, schönheit] = [gestalt]", in: max bill, Katalog des Ulmer Kunstvereins, Ulm 1956, S. 20.

Angeregt durch die Werkbund-Kontroverse entstand die Ausstellung "die gute form", die 1949 gleichzeitig in Basel und Köln gezeigt wurde. Diese Ausstellung hatte Bill für den Schweizerischen Werkbund realisiert. Gleichzeitig entwickelte Bill den Ehrgeiz, sich an der Gründung der Hochschule für Gestaltung in Ulm zu beteiligen [318]. Die Ausstellung bestand aus der Demonstration von Gegenständen des täglichen Gebrauchs auf Phototafeln mit dem Hinweis: "Unter einer guten Form verstehen wir eine natürliche, aus ihren funktionellen und technischen Voraussetzungen entwickelte Form eines Produktes, das seinem Zweck ganz entspricht und das gleichzeitig schön ist."[319]

1952 erschien Bills Buch "Form – Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts", in dem er das Konzept der Ausstellung "die gute form" darlegte und um vier Texte ergänzte. Die Abbildungen freier Naturformen demonstrieren das Konkrete Prinzip, das allen Erscheinungen und Ordnungen zugrunde liegt: Rhythmik und Dynamik, inhärente Gesetzmäßigkeit, vollkommene geometrische Formen. Grafische Gebilde, die aus der Umsetzung mathematischer Formeln entwickelt wurden, Konkrete Kunstwerke als "Realisierung einer Idee mit den Mitteln der Gestaltung"[320], technische Gerätschaften und Gebrauchsgegenstände, die Beispiele demonstrieren, in denen dem Zweck entsprechende Funktionen und Ästhetik zu einer Einheit verknüpft waren. In seinen Texten artikuliert Bill seine Auffassung von Schönheit und Form: Lange Zeit habe man die Vernunft als einzig wesentliches Kriterium zum Gelingen einer Produktform angesehen, mittlerweile sei man zu der Erkenntnis gelangt, daß die Kunst entscheidenden Einfluß auf die Produktform ausgeübt habe. Für industriell gefertigte Gebrauchsgegenstände sollten die Kriterien Zweckmäßigkeit, Solidität, Materialechtheit und Preiswürdigkeit erfüllt sein. Problematisch bei der Gestaltung von Konsumgütern jedoch seien die Konvention des Allgemeingeschmacks, die Tendenz zur dekorativen Stromlinienform: "Es sieht so aus, als ob durch die Einwirkungen solchen geschäftstüchtigen Zuckergusses der endgültige Kulturzerfall nicht mehr aufgehalten werden könnte."[321] Diesem durch die kommerzielle Werbung geförderten ästhetischen Verfall kann, so Bill, mittels pädagogischer Maß-

[318] Max Bill, "Vom Bauhaus bis Ulm", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S. 15 und Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 35.
[319] Einleitung zum Ausstellungskatalog "die gute form", 1949, zitiert aus: Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 35.
[320] Max Bill, Form – Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts, Basel 1952, S. 26.
[321] Max Bill, "Vom Werkzeug zum Schleckzeug", in: Max Bill, Form – Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts, Basel 1952, S. 46.

nahmen entgegengewirkt werden. Hiermit spricht er die Kunstschulreformen an, deren konsequenteste Entwicklung die HfG Ulm präsentiert.

Frei stellt fest, daß Bill in seinen Ausführungen in "Form – eine Bilanz ..." dem funktionalistischen Gedanken nicht widersprochen hat, ihn aber um das Kriterium Ästhetik erweitert hat[322]. Bill habe diese gestalterischen Prinzipien nicht als Stil, sondern als Methode, für die die Erfahrungen der Konkreten Kunst ausschlaggebend gewesen seien, verstanden wissen wollen. Das Buch "Form", so Frei weiter, stellt nicht eine endgültige Fassung einer ästhetischen Theorie dar, sondern die Darlegung eines methodischen Verfahrens, das Bill in späteren Vorträgen und Artikeln für die HfG Ulm präzisiert hat[323].

5.3.2 Die Hochschule für Gestaltung Ulm

Die Ulmer Hochschule für Gestaltung (HfG) existierte von 1952 bis 1968 und galt als "internationales Zentrum für Lehre, Entwicklung und Forschung im Bereich der Gestaltung industrieller Erzeugnisse."[324] Schwerpunkte der HfG waren die handwerklich-technische Ausbildung zum Gestalter sowie die pädagogische Schulung zu sozialer und kultureller Verantwortlichkeit. Sie erwuchs aus der Motivation, im Nachkriegsdeutschland "ein symbolisches Zeichen gegen die langsam spürbar werdenden restaurativen Tendenzen zu setzen."[325] Initiatoren und Gründer waren unter anderem Inge Scholl und Otl Aicher. Mit finanzieller Unterstützung der westlichen Alliierten sollte eine Volkshochschule, die auf dem antifaschistischen Widerstand aufbaute, die Basis für eine "sozialistische und demokratische Kultur"[326] vor dem Hintergrund von Bildung und Aufklärung sein. Anfänglich bildete die Volkshochschule ein politisches und kulturelles Diskussionsforum. Trotz finanzieller und institutioneller Zugeständnisse hielten zahlreiche prominente Gastdozenten aus Politik und Wissenschaft[327] Vorträge an der Schule.

1948 nahmen die Initiatoren Scholl und Aicher den Kontakt zu Max Bill auf, dem das Konzept einer Gestaltungshochschule vorschwebte, das die Traditi-

[322] Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 185.
[323] Ebd., S. 190.
[324] Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 30.
[325] Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 16.
[326] Ebd., S. 18.
[327] Ebd., S. 21. Unter den Referenten befanden sich Theodor Heuss, Carl Friedrich von Weizäcker, Werner Heisenberg, Konrad Lorenz, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Wolfgang Hildesheimer, Hans Magnus Enzensberger, Werner Richter u.a.m.

on des Bauhauses fortsetzen sollte[328]. Bill wurde zunächst als Referent eingeladen, um über sein Konzept funktioneller Gestaltung zu dozieren. Der Kontakt festigte sich, Bill wurde aufgefordert, als Architekt und als pädagogischer Berater tätig zu sein. 1950 wurde er zum ersten Mal zu einer Besprechung der Ulmer Hochschulaufbaugruppe offiziell eingeladen. Ein Jahr später folgte seine Ernennung zum Rektor der Hochschule.

1953 begann man mit dem Bau der Hochschule entsprechend Bills architektonischer Konzeption. Bills moralisches Prinzip einer "ästhetik des nützlichen"[329] verlangte wirtschaftliche Vernunft, absolute Zweckmäßigkeit und radikale materielle Beschränkung, was ihm vielerseits negative Kritik einbrachte[330]. Laut Frei wurden für den Bau bewußt karge Materialien verwendet, um jede idealisierende Ablenkung zu vermeiden und eine klosterhafte Konzentration zu ermöglichen[331]. Bill selbst äußert dazu, daß zwar architektonische Konzeption und Baumaterial bewußt puritanisch angelegt waren, jedoch das knappe Budget auch nichts anderes ermöglicht hatte[332].

Anfänglich knüpfte die HfG Ulm an die Tradition des Bauhauses an. Es waren ehemalige Bauhauslehrer, die den Vorkurs bestritten. Allerdings wurde das von den Initiatoren, also auch von Bill nur als Übergangslösung angesehen[333]. Anders als am Bauhaus wurde an der HfG Kunst als Ausdruck von bourgeoisem Denken abgelehnt. Die Ausbildung an der HfG Ulm sollte sich vielmehr auf die Gestaltung der realen Umwelt konzentrieren, indem die Dinge des täglichen Gebrauchs eine ideelle Aufwertung erfuhren[334].

Frei ist der Ansicht, daß Bills Tätigkeit an der HfG Ulm als "die umfassendste praktische Realisierung der Transversale anzusehen"[335] ist. Bills Arbeit in Ulm konzentrierte sich auf den Bereich Produktgestaltung, in dem er sein Konzept der Einheit der Gestaltungsprinzipien weiter ausbaute. Grundlegend waren hierbei das methodische Verfahren einerseits, die anschließende Zusammen-

---

[328] Ebd., S. 33.
[329] Max Bill, "Vom Bauhaus bis Ulm", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S.14.
[330] Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 120.
[331] Ebd., S. 126f.
[332] Max Bill, "Vom Bauhaus bis Ulm", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S.18f.
[333] Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 50.
[334] Otl Aicher, "Bauhaus und Ulm", in: Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 124.
[335] Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 169. 'Transversale' meint hier Bills übergreifendes gestalterisches Prinzip, das alle Bereiche seiner Gestaltung durchzieht.

führung zur ästhetischen Einheit andererseits. Als methodisches Verfahren wurde das Prinzip der Morphologie[336] angewandt. Alle Kriterien einer Problemstellung und deren Abhängigkeiten voneinander wurden systematisiert, um daraus sinnvolle gestalterische Lösungen zu konzipieren. Wichtigstes Kriterium für den systematisierenden Prozess war die Zweckerfüllung. Ziel des gestalterischen Prozesses war die anschließende Zusammenführung der gestalterischen Komponenten zu einer ästhetischen Einheit. Die Ausführung der Objekte war entsprechend der Rationalisierung von Mitteln und Aufwand minimalistisch. Frei bemerkt: "Die Vielzahl der Anforderungen und die Reduktion der Mittel sind zwei gegenläufige Tendenzen, die oft zu verblüffend einfachen Lösungen geführt haben."[337] Ein Beispiel ist der "Ulmer Hocker" *(Abb. 14),* der mit geringen Mitteln und wenig Aufwand produziert wurde, aber in seiner Einfachheit zahlreiche Funktionen erfüllt. Das Programm der HfG ist, so Frei, insofern eine "logische Weiterführung" seiner in "Schönheit aus Funktion und als Funktion" von 1948 aufgestellten Thesen gewesen, "als es an ihr tatsächlich keine Kunstateliers gab, hingegen die 'unscheinbaren Dinge' wie Kunstwerke behandelt wurden."[338]

Frei hat weiterhin untersucht, inwieweit Bill sein Konzept der Konkreten Kunst in der Gebrauchs- und Produktgestaltung der HfG Ulm umsetzte[339]. Gemäß seiner späteren Definition von Konkreter Kunst legte Bill mehr Gewicht auf die spezifischen inneren Gesetzmäßigkeiten der Mittel und der jeweiligen inneren Syntax. Diese Gesetzmäßigkeiten legte er dem gestalterischen Verfahren zugrunde. In dieser erweiterten Auslegung der Konkreten Kunst definiert Bill nicht mehr die Mittel, wie van Doesburg es tat, sondern befaßt sich mit der Art und Weise ihrer Anwendung. Die Gestalt eines Gegenstandes beruht auf unterschiedlichen, objektivierbaren Voraussetzungen – der Analyse oder Differenzierung heterogener Strukturen –, die über den Weg der Vergegenständlichung in eine formale Einheit überführt werden: der Synthese.

---

[336] Der Vortrag Bills von 1956, "Herausbildung einer gestalterischen Methode", in dem er diese Methode vorgestellt hatte, ist enthalten in: Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 294-299. Bill verwendet den Begriff Morphologie im Sinne von "Lehre von den möglichen und wahrscheinlichen Gestalten", deren Ziel das Finden der objektiven Eigenschaften eines Gegenstandes ist, um darauf aufbauend die objektiv vollkommene Lösung zu ermitteln. "unsere sorge sei es, anstelle einer nivellierung auf einem niedrigen, ethisch und moralisch anfechtbaren niveau, methoden zu finden, um eine umwelt zu gestalten, die der technischen und ästhetischen perfektion entgegenstrebt."

[337] Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 134.

[338] Ebd., S. 181.

[339] Ebd., S. 177, 193, 259. Vgl. auch Kap. 4.2.: Künstlerisches Konzept: Konkrete Kunst.

Otl Aicher merkt an, daß Bill selbst die Übertragung des Begriffs "Konkretion" auf die Gestaltung von Alltagsgegenständen vermieden hat. Das, so Aicher, mag damit zusammenhängen, daß das formale Feld der Konkreten Kunst von den Ulmern als Kunst und Selbstzweck abgelehnt wurde[340]. Laut Frei ist eine solche Übertragung nicht möglich, solange man den Begriff Konkrete Kunst beschränkt auf elementare Mittel und deren innere Struktur[341]. Verstehe man aber künstlerische Konkretion als *Verfahren*, "so wird eine entsprechend gestaltete Lösung nach dem Mass der Ineinssetzung von heterogenen Mitteln und deren Gesetzmäßigkeiten zu beurteilen sein."[342]

Konkretion, die als gestalterisches Verfahren verstanden wird, hat, so Frei weiter, den erheblichen Vorteil, daß in ihr ein Potential stecke, das es erlaube, "selbst innerhalb einer Welt von besinnungsloser Beliebigkeit an einer gestalterischen Disziplin festzuhalten, ohne auf veraltete Konzepte von universeller Gültigkeit zurückgreifen zu müssen."[343] Denn künstlerische Konkretion sei nicht an die Substanzen, an die Herkunft und Qualität der heterogenen Mittel gebunden, sondern vielmehr an "die Art und Weise ihrer Vermittlung [in eine Einheit]"[344].

Die Aufgabe eines an der HfG Ulm ausgebildeten Designers war ästhetische Gestaltung hinsichtlich optimaler Zweckerfüllung, die geeignet ist für die ökonomische industrielle Massenproduktion unter Nutzbarmachung wissenschaftlicher Ergebnisse mit dem Ziel der Humanisierung der Umwelt[345]. Dabei entsprach seine Arbeit weder der eines Ingenieurs noch der eines Künstlers. Der Designer hatte gestalterische Verantwortung gegenüber dem Produkt und der Sache. Die Anzahl der in Ulm produktionsreif entwickelten Gegenstände, so Michael Erlhoff[346], war vergleichsweise gering, da sehr viel Raum der theoretischen Diskussion um konventionelle Entwurfsstrategien und der Funktion des Gegenstandes zugestanden wurde. Erlhoff kommt zu dem Schluß, daß sich "die Geschichte der Ulmer Hochschule womöglich eher als die von Konzepten und Ideen denn als die der Gegenstände [erweise]"

---

[340] Otl Aicher, "Bauhaus und Ulm", in: Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 128.
[341] Hans Frei, Konkrete Architektur?, Baden 1991, S. 193.
[342] Ebd., S. 194.
[343] Ebd., S. 259.
[344] Ebd., S. 260.
[345] Horst Rittel, in: Werk 8, 1961, in: Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 94.
[346] Michael Erlhoff, "Vom Gegenstand", in: Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 79.

Die Abteilung Visuelle Kommunikation an der HfG Ulm umfaßte unter anderem den Bereich Typografie, wo in erster Linie werbetechnische Probleme bearbeitet wurden. Dozenten waren Otl Aicher, Friedrich Vordemberge-Gildewart und Anthony Froshaug. Otl Aichers typografisches Konzept widersprach dem des Bauhauses. Seiner Meinung nach war die Konstruktion eines Alphabets aus geometrischen Grundformen schlecht lesbar, nicht funktionell und würde die Lesegewohnheiten mißachten. Sie bedeute einen "Rückfall in einen ästhetischen Formalismus"[347].

Bill blieb bis 1957 an der HfG Ulm. Laut Otl Aicher sei Bill zu sehr dem Bauhaus mit seinem hierarchischen kunstgewerblichen Konzept verhaftet geblieben[348]. Nach Bill übernahm Tomás Maldonado die Leitung, unter dessen Leitung schwerpunktmäßig die Bereiche Methodologie, Informationstheorie und Semiotik behandelt wurden[349].

5.3.3 Otl Aichers "typographie"

1988 erschien Otl Aichers Fachbuch "typographie"[350], das vergleichbar den anderen Fachbüchern allgemeine typografische Themen wie Typografiegeschichte, Lesbarkeit und Maßsysteme behandelt. Er bezieht Stellung für die sachlich-kommunikative Komponente von Sprache und Schrift und lehnt jede künstlerisch motivierte Anlehnung an die Behandlung von Schrift ab. Darüber hinaus jedoch stellt er den Bezug her zwischen Typografie und Ideologie. Aicher betrachtet Sprache als Medium des Funktionalismus, das sich an "klarheit, einfachheit und transparenz" orientiert. Er kritisiert, daß die konventionelle Typografie – wie die Schweizer Typografie – dazu tendiert, über ihren eigentlichen Aufgabenbereich der sachlichen Vermittlung eines Inhaltes hinaus künstlerisch-expressionistische Kriterien hinzuzuziehen.

Unter der Hauptüberschrift "Schrift und Weltbild" demonstriert Aicher die Parallelen zwischen politischen Systemen und Schriftgebrauch. Die Verwendung von Großbuchstaben sei in der Geschichte parallel zu monarchistischen Herrschaftssystemen verlaufen, die hierarchisierende und klassifizierende Trennung von staatlichem Verwaltungs- und Rechtssystem und Bürgertum

[347] Otl Aicher, "Bauhaus und Ulm", in: Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 128.
[348] Otl Aicher, "Bauhaus und Ulm", in: Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 128.
[349] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 121.

habe Ausdruck gefunden in Hauptwörtern mit Versalien und Verben in Minuskeln. "eine hoheitliche welt braucht hoheitliche werte und schafft hoheitliche wörter, die hauptwörter. die großbuchstaben sind in unsere schrift gekommen, weil es nun das größere gab, die hoheitlichen institutionen mit ihren höheren zielen." [351] Die Verben hingegen seien die "arbeiter der sprache, die republikanische unterschicht […]". Weiter bemerkt Aicher, daß die Situation der 80er Jahre einem "postfaschismus […] mit einem umfassenden kontrollsystem"[352] vergleichbar sei, während der Bürger zum Gesetzesgehorsam genötigt und in seiner Individualität und Autonomie degradiert werde. In der Schriftentwicklung erkennt Aicher klare Parallelen zu politischen Geschichte:

> "die in der renaissance wiederentdeckte alte römische kapitalis wurde, was wunder, zur schrift des staates, der hoheit, der großen ideen und des ewigen geistes […] was in der renaissance noch eine ästhetische entdeckung war, wurde im absolutismus zum zeremoniell, im klassizismus zur auftrittsgebärde, auf dem gesims kapitalistischer bankgebäude zur großen kulisse und im faschistischen klassizismus zum leeren pathos."[353]

Eine "republikanische typographie" dagegen wäre "eine typographie der mitteilung, nicht der repräsentativen demonstration […] das verb wäre für sie ebenso wichtig wie das substantiv."[354]

Der Typograf sei eingebunden in den politischen Prozess. Er müsse seinen Beruf als "eine tätigkeit eines kulturell-sozialen gesellschaftsverbandes […] verstehen, der unter dem diktat der politik steht."[355]

Erforderlich, so Aicher, ist das Erlangen optimaler Lesbarkeit zwecks sachlicher ungeschönter Informationsvermittlung. Schriften, die aus anderer Motivation heraus entstanden sind, lehnt er ab.

Seine Argumentation im zweiten Teil seines Buches steht auf den ersten Blick in gewissem Kontrast zu seiner ideologischen Vehemenz, er betrachtet und analysiert Typografie aus rein technischer Sicht, losgelöst von jeder Ideologie. Er äußert sich positiv zu den typografischen Qualitäten Paul Renners, Jan

---

[350] Otl Aicher, typographie, Lüdenscheid, 1989.
[351] Otl Aicher, "typographie und weltbild", in: Otl Aicher. typographie, Lüdenscheid, 1989, S.62.
[352] Ebd., S. 66.
[353] Ebd., S. 68.
[354] Ebd., S. 70.
[355] Ebd., S. 69.

Tschicholds und Stanley Morisons und er befürwortet Tschicholds Überzeugung, daß die Grotesk ungeeignet sei für den Werksatz[356]. Zwar bezieht Aicher nicht Position für den Einsatz klassischer Antiquaschriften, aber er in der von ihm entwickelten Schrift "Rotunda" hat er nach eigener Aussage versucht, die Vorzüge beider Schriftarten, den Schriftstärkenwechsel der Antiqua und die Einfachheit der Grotesk, zur optimal lesbaren Schrift zu verknüpfen[357].

Tschichold und Aicher gelangten also auf unterschiedlichen Wegen zum gleichen typografischen Anliegen: Aicher vertritt bestmögliche Informationsvermittlung vor einem humanistischen Hintergrund, Tschichold vertritt die Theorie, daß die Schrift die Aufgabe hat, zwischen Information und Leser mühelos zu vermitteln und frei jeder selbstdarstellerischen Ambition zu sein hat[358].

5.3.4 Das Buch als Objekt

Das Designkonzept der Buchgestaltung nach den Ulmer Gestaltungskriterien behandelt das Buch als Objekt. Michael Erlhoff[359] hat in einem Aufsatz das Problem der Buchgestaltung vor dem gestalterischen Ansatz der HfG Ulm beschrieben. Der Heterogenität der Mittel entsprechen hier in Äußerungen umgesetzte Konzepte und Gedanken. Das Buch insgesamt tritt als Einheit in Erscheinung, das jedoch die einzelnen inhaltlichen und formalen Komponenten nicht wertet, minimiert oder gar negiert. Der methodische Entstehungsprozess eines Buches, das gleichzeitig mehrere Bedingungen zu erfüllen hat, erfolgt in der "Verknüpfung divergenter Materialien"[360], die sich untereinander ergänzen, bedingen und aufheben. Die entstandene Ordnung, so Erlhoff, sei Ergebnis wissenschaftlicher, archivarischer sowie gestalterischer Arbeit *(Abb. 28).*

---

[356] Otl Aicher, "neue schrift", in: Otl Aicher. typographie, Lüdenscheid, 1989, S. 168.

[357] Es ist erstaunlich und erscheint willkürlich, daß Aicher Versalien und Mittelachsensatz als ideologisch hochbelastet ansieht, Serifenschriften, die sich ebenso mit Traditionalismus verbinden ließen, jedoch nicht. Inkonsequent erscheint auch, daß Aicher sich einsetzt für beste Informationsvermittlung und Lesbarkeit, jedoch durchgängig den Lesefluß störende Kleinschreibung anwendet.

[358] "Der Dienst der Typographie am Leser ist die gut und mühelos leserliche Übermittlung von Inhalten." Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", 1957, in: Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 255

[359] Michael Erlhoff, "Dieses Buch als Objekt", in: Herbert Lindinger (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm, Berlin 1987, S. 34-36.

[360] Ebd., S. 34. Erlhoff stellt das Konzept anhand des vorliegenden Buches über die HfG Ulm vor. Der Zweck ist die Vermittlung eines Gesamteindrucks der Hochschule. Als Mittel werden Dokumente, Anekdoten, Zeittabellen, Theorien, unterschiedliches anschauliches und dokumentarisches Bildmaterial etc. verwendet, wobei die Komponenten nicht unterschiedlich bewertet werden.

5.3.5 Typografie und Kunst

In der Literatur finden sich immer wieder Stellungnahmen von Künstlern und Typografen zu der Frage, ob Typografie Kunst sei. Der Typograf Kinross vertritt die Ansicht, daß die funktionellen Bestrebungen der Schweizer Typografie als zweifelhaft angesehen werden müßten, wenn man bedenken würde, daß einige der führenden Vertreter wie Bill, Gerstner und Lohse professionelle Künstler waren. Man könne unterstellen, daß die Schweizer Typografie schlicht Kunst in der Gestalt von Gebrauchsgrafik gewesen sei, denn die strenge und dogmatische Regelhaftigkeit beim Aufbau des Satzbildes und des Rasters[361] seien, so Kinross, perfekt verbunden worden mit künstlerischen, geometrischen und abstrakten Interessen [362].

1959 hat sich Karl Gerstner mit der Frage befaßt, ob Typografie Kunst ist. Für ihn korrelieren Kunst und Typografie eindeutig, wobei er davon ausgeht, daß die freie Kunst wertkategoriell höher liegt als der Bereich Werbegrafik. In seinem Buch "die neue graphik" fragt er: "Stellt die Werbegraphik Aufgaben, die mit künstlerischen Mitteln gelöst werden können?" [363] Gerstner ist der Ansicht, daß sich Werbegrafik nur dank des zugrunde liegenden künstlerischen Verständnisses zu einem eigenständigen Bereich entwickeln konnte. Werbegrafik setze "künstlerische Verantwortung auf der höchstmöglichen Ebene"[364] voraus. Sie sei künstlerisch planende Arbeit unter Hinzuziehung von technischem Wissen und wirtschaftlichen Kriterien. Der künstlerische Wert werde dadurch aber nicht geschmälert. Gerstner befürchtet für das Grafikdesign "den Wegfall der geistigen Arbeit, der Auseinandersetzung vor dem ungelösten Problem. Ihrer Widersacher ledig, wird die Graphik möglicherweise selbstgenügsam, nur noch raffiniert, geschmäcklerisch"[365]. Eine weitere Gefahr sieht Gerstner darin, daß sich der Künstler aus dem Bereich der Werbegrafik zurückzieht und das Feld "einem nach Rezepten arbeitenden Handwerker" überläßt, und er zieht den Schluß: "In der Konfrontation mit dieser Gefahr wird sich die Zukunft der neuen Grafik als Kunst entscheiden."[366]

---

[361] Das typograpfische Raster ist ein Ordnungssystem der Schweizer Typografie. Vgl. Josef Müller-Brockmann, Rastersysteme für die visuelle Gestaltung, Sulgen 1996, S. 7ff.
[362] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 132.
[363] Karl Gerstner, die neue grafik, Teufen, Niggli 1959.
[364] Ebd., S. 119.
[365] Ebd..
[366] Ebd..

Gerstners Überzeugung, daß Kunst und Typografie auf gemeinsamen Voraussetzungen basieren, wird durch sein Buch "Programme entwerfen"[367] von 1964 bestätigt. Zwei Kapitel darin widmet er typografischen Themen (Programm als Schrift, Programm als Typografie), zwei Kapitel künstlerischen Themen (Programm als Bild, Programm als Methode). Klarer als Max Bill artikuliert Gerstner, daß Typografie ebenso wie Kunst als Variante eines übergreifenden strukturellen Prinzips, das beiden zugrunde liegt, verstanden werden muß. "Bilder-machen" definiert Gerstner als "Spielart im Bereich des Entwerfens, des Erfindens"[368], wobei das Funktionieren eines Bildes geplant, sein Verhältnis zum Betrachter programmiert werde[369]. Den Entwicklungsprozeß seiner seriellen Grafik "Das tangentiale Exzentrum 1956 / 57" *(Abb. 30)* beschreibt Gerstner ähnlich, wie Bill sich zu seinen "Quinze variations" geäußert hatte. Der Betrachter sei nicht passiver Bewunderer, sondern aktiver Partner[370], denn er erkenne die Struktur, das ursprüngliche Gesetz, woraus unzählige wertgleiche Konstellationen abzuleiten seien. Darüberhinaus bestimme der Betrachter durch seine Wahrnehmung, seine Blickrichtung die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Objekts. Gerstners "Raum-Wand-Bild 1957-1959" *(Abb. 31)* ist ein einzelnes, vielfach strukturiertes Objekt, das aus unterschiedlicher Sicht unendlich variabel ist. Insgesamt aber bleibt das Objekt so einheitlich wie seine ursprüngliche Struktur. Gerstner dazu: "Sämtliche Teile bilden von Anfang an ein Ganzes, sind als totale, vollkommene Einheit zu denken. Das ist eine Methode des Entwerfens und darüber hinaus ein Prinzip."[371]

In einem weiteren Kapitel analysiert Gerstner farblich-tonale Beziehungen. Sind sie als Ganzes untereinander schlüssig, wird ihre Gesamtheit als Struktur bezeichnet. Die Bewegung wiederum ist die Verschiebung der einzelnen Elemente basierend auf einer linearen Struktur, das Ableiten verschiedener Konstellationen auf einer zweidimensionalen Fläche. Jede Konstellation besteht aus einer Mischung aus Zufall und Ordnung. Gerstner geht es darum, "[…] die Vielfalt zu entdecken, die durch die gesteuerte Bewegung aus der einfachen Struktur entsteht."[372]

---

[367] Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968 (erw. Neuaufl.).
[368] Karl Gerstner, "Bilder-machen heute?", in: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968, S. 69.
[369] Ebd., S. 82.
[370] Ebd., S. 71.
[371] Ebd., S. 78.
[372] Ebd., S. 103.

Gerstners Prinzip von Struktur und Bewegung entspricht dem Ordnungsprinzip des typografischen Rasters, der durch rhythmische und strukturelle Anordnung Text- und Bildeinheiten organisiert[373].

Im Gegensatz zu Gerstner will Otl Aicher, der der Kunst insgesamt ablehnend gegenüberstand, Typografie und Kunst klar getrennt sehen: "die kunst ist schlechterdings der tod der typographie."[374] Entsprechend ist für Aicher der Stellenwert der Kunst weitaus niedriger als der der Typografie, und er argumentiert, daß die Kunst des 20. Jahrhunderts ohne die typografischen Collagen des Futurismus, Dadaismus und Konstruktivismus nicht denkbar wäre[375]. Da Kunst zweckfrei[376] und sinnlos sei, widerspreche sie der Typografie, die einer Ästhetik des Gebrauchs unterliege und deren Aufgabe die klare Informationsvermittlung sei. Aicher meint: "mit einem so schlichten gemüt, wie man kunst machen kann, läßt sich keine schrift entwickeln."[377]

Der Typograf Hans Rudolf Bosshard formulierte 1996 seine Überzeugung, daß weder Werbung noch Typografie der Kunst zuzurechnen sind, da Kunst andere Voraussetzungen und Ziele hat als Typografie. Tatsächlich, so Bosshard, ist die Aufgabe eines Typografen fortgeschrittenes Handwerk und werde es immer bleiben[378].

Aus den Stellungnahmen von Gerstner 1959 und 1968, Aicher 1989 und Bosshard 1996 läßt sich folgern, daß die Schweizer Typografie zur Zeit Gerstners noch eng verbunden war mit dem Konzept der Konkreten Kunst. Im Laufe der Zeit lösten sich die Komponenten Kunst und Grafikdesign voneinander. Inwieweit ideologische Konnotierungen typografischer Erscheinungsformen (Symmetrie / Asymmetrie, Grotesk / Antiqua) im Grafikdesign nach dem Ende der Schweizer Typografie relevant waren und ob sie es heute noch sind, soll im folgenden skizziert werden.

---

[373] Das typografische Raster ist ein Ordnungssystem der Schweizer Typografie. Vgl. Josef Müller-Brockmann, Rastersysteme für die visuelle Gestaltung, Sulgen 1996, S. 7ff.
[374] Otl Aicher, "typographie und kunst", in: Otl Aicher. typographie, Lüdenscheid, 1989, S. 118.
[375] Ebd..
[376] Die Kunst sei nicht frei, sondern gebunden an Methode, Inhalt, Material und ästhetische Doktrin. Ebd.
[377] Ebd., S. 185.
[378] Hans Rudolf Bosshard, "Die Demontage der Regel", S. 148 und "Typografie und das kulturelle Umfeld […]", S. 167 in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996.

5.4 Die Weiterentwicklung des Grafikdesign

Nach 1970 differenzierte das moderne Grafikdesign nicht mehr zwischen traditioneller und moderner Typografie im Sinne eines einheitlichen ästhetischen Prinzips. Der Dogmatismus jeder Richtung wurde aufgehoben. Während Tschicholds Traditionalismus bedeutungslos wurde, gab es eine Weiterentwicklung aus den Vorgaben der Schweizer Typografie. Bosshard bestätigt: "Tschicholds spätere Typografie interessiert uns kaum mehr; die Innovationen sollten woandersher kommen."[379]

Die postmoderne Typografie hatte mit der Konformität des Schweizer Rastersystems gebrochen, Bilder und Buchstaben unterlagen Interferenzen und Verzerrungen zum Zweck des visuellen Effekts, satztechnische Regeln fanden keine Beachtung mehr[380]. Dies gilt vor allem für den Bereich der Werbung und des Akzidenzsatzes, während größere Textmengen, in denen das Kriterium Lesbarkeit im Vordergrund stand, vielfach weiterhin nach den Richtlinien der Schweizer Typografie gesetzt wurden.

5.4.1 Das Kriterium der Lesbarkeit: Grotesk oder Antiqua?

Ein wesentlicher Aspekt typografischer Arbeit sowohl auf Seiten der traditionellen wie auf Seiten der Schweizer Typografen war die Lesbarkeit von Schrift. Entgegen Tschicholds mehrfach angeführter Behauptung, Lesegewohnheiten würden sich nicht ändern[381], hat Bosshard das Gegenteil festgestellt. Die wachsende Geschwindigkeit der Informationsübermittlung verlange Verkürzung des Inhalts, was durch die zunehmende Beliebtheit von Boulevardblättern belegt werde[382].

Die Auseinandersetzung zur Lesbarkeit bezog sich unter anderem auf die Frage, ob die serifenlose Groteskschrift im Werksatz ebenso gut leserlich ist wie die Serifen-Antiqua. Bereits 1925 bemerkte Tschichold in seiner "Elemen-

---

[379] Hans Rudolf Bosshard, "Typografie und das kulturelle Umfeld […]", S. 182 in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996.
[380] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 139.
[381] Dieses Argument führt Tschichold an u. a. in seinen Aufsätzen "Glaube und Wirklichkeit" von 1946 und "Zur Typographie der Gegenwart" von 1957, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 255-265.
[382] Hans Rudolf Bosshard, "Typografie und das kulturelle Umfeld […]", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 168. Als weiteren Beleg kann angeführt werden, daß die Umstellung von Fraktur auf Antiqua in den Zeitschriften den Protest der Bevölkerung evoziert habe, da Fraktur als besser lesbar galt. Hans Rudolf Bosshard, Lesbarkeit, Lesefreundlichkeit und typografische Gestaltung, in: Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 23.

taren Typographie", daß die Mediäval-Antiqua, obwohl sie nicht der elementaren Gestaltung entspricht, im Werksatz aufgrund besserer Lesbarkeit vielen Groteskschriften vorzuziehen ist[383]. 1933 äußerte Josef Albers, Meister am Bauhaus, die Ansicht: "die elementarste schrift, die grotesk, ist als skelettschrift nicht die organische schrift, weil sie das element, den buchstaben überbetont und so nicht wortbild-bildend, noch weniger zeilenbildend und darum nicht best-lesbar ist."[384]

Bosshard hat sich 1996 differenziert mit der Lesbarkeit der Gegenwartstypografie auseinandergesetzt[385]. "Eine Drucksache lesbar zu machen ist auch und vor allem eine Aufgabe für den Typografen, ist Sache der typografischen Organisation, der Anordnung von Texten und Bildern zusammen mit den übrigen typografischen Elementen."[386] Für die Untersuchung von Lesbarkeit seien folgende Kriterien ausschlaggebend:

- Ermöglichung eines zeit- und kräftesparendem Aneignens von Text (Lern- und Zeitungstexte)
- Ermöglichung eines gleichmäßigen flüssigen Lesens eines zusammenhängenden Textes (Literatur)

Hinsichtlich der Leserlichkeit sollte nicht getrennt werden zwischen Grotesk und Antiqua[387], sondern zwischen formal guten und schlechten Schriften[388]. Lesbarkeit, so Bosshard, hängt wesentlich von der Qualität typografischer Gestaltung und damit von zahlreichen gestalterischen und satztechnischen Faktoren ab.

Vermutlich seien "Vorurteile, Gewöhnung und Mangel an geistiger Beweglichkeit" Ursache für die Einschätzung, Antiqua sei besser lesbar als Grotesk[389].

---

[383] Iwan Tschichold, "elementare typographie", 1925, in: Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S.333.
[384] Josef Albers 1933, in: Gerd Fleischmann (Hrsg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S.36.
[385] Hans Rudolf Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996.
[386] Hans Rudolf Bosshard, "Lesbarkeit, Lesefreundlichkeit und typografische Gestaltung", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 10.
[387] "Wer von 'altmodischer' Antiquaschrift und von 'modischer' Grotesk spricht, verrät unreflektiertes Halbwissen." Hans Rudolf Bosshard, "Lesbarkeit, Lesefreundlichkeit und typografische Gestaltung", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 21.
[388] Hans Rudolf Bosshard, "Lesbarkeit, Lesefreundlichkeit und typografische Gestaltung", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 23. Es ist sicherlich nicht unwesentlich, daß seit Tschicholds Angriff 1957, die Grotesk sei schlechter lesbar, etliche neue serifenlose Schriften entwickelt wurden. Vgl. Hans Rudolf Bosshard, "Anmerkungen zum Schriftschaffen seit 1945", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 72-101.
[389] Ebd., S. 22. In seinem Aufsatz "Zur Typographie der Gegenwart" von 1957 beklagt Tschichold die mangelhafte Leserlichkeit der Groteskschrift. Gute Leserlichkeit erfordere wechselnde

Das Argument der traditionellen Typografen, Serifen würden das Auge beim Lesen führen, sei nur bedingt richtig[390].

Rand bestätigt, daß die Verwendung von Grotesk oder Antiqua nicht über die Qualität der typografischen Arbeit entscheidet. Ein guter Typograf beherrsche den korrekten Einsatz beider Schriftformen. Fraglich sei, ob die Grotesk tatsächlich schwerer lesbar sei als die Antiqua[391].

Kinross ist der Auffassung, daß zur Zeit des Bauhauses der Einsatz von serifenlosen Schriften, Kleinschreibung und die Entwicklung elementarer Universalalphabete aus ideologischen Gründen proklamiert wurde und dem Kriterium Lesbarkeit wenig Beachtung geschenkt wurde[392]. Auch der von den Neuen Typografen bevorzugte Einsatz der Akzidenz-Grotesk habe ideologische Gründe gehabt[393], sie habe den Stempel 'anonymer Authentizität' getragen[394]. Die von Typografen entworfenen und aus gestalterischer Sicht gelungenere serifenlose Schrift Gill Sans (1927) *(Abb. 1)* konnte von den ideologisch orientierten Gestaltern nicht vorbehaltlos akzeptiert werden[395].

5.4.2 Das Kriterium der Satzordnung: Symmetrie oder Asymmetrie?

1930 äußerte Paul Renner in seinem Buch "mechanisierte grafik", in dem er das Konzept der Neuen Typografie vertrat, daß die Vertreter der neuen Typografie die asymmetrische Form als "Auflehnung gegen die Symmetrie" betrachteten, während die strenge Symmetrie "Geste des betonten Selbstgefüh-

---

Strichdicke und überleitende Serifen wie bei der Antiqua. Im übrigen sei die Schrift ursprünglich aus der Breitfeder erwachsen. Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.2, S. 255-265.

[390] Ebd., S. 50f. Bosshard hat einen Lesbarkeitstest angeführt, bei dem bei zwei Schriftproben einmal die obere, einmal die untere Hälfte abgedeckt hat, woraus ersichtlich ist, daß Schrift hauptsächlich identifiziert wird anhand der oberen Hälfte einer Zeile. Es ist dabei unerheblich, ob es sich um eine Schrift mit oder ohne Serifen handelt.

[391] Paul Rand, Von Lascaux bis Brooklyn, Niggli 1997, S. 160. Rand bezieht sich hier auf die Forderung Tschicholds von 1946, im Buchsatz müsse Antiqua aufgrund besserer Lesbarkeit verwendet werden.

[392] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 92f.

[393] Gerstner bemerkt, daß der Funktionalismus anderen Berwertungskriterien folge als das Grafikdesign. Die Akzidenz-Grotesk besitze die "funktionale und formale Selbstverständlichkeit, die kurzfristige Moden überdauert." Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen 1964, S. 32f.

[394] Robin Kinross, Modern typography, London 1992, S. 129. Der Entwerfer der Akzidenz-Grotesk, die 1898 geschnitten worden war, ist unbekannt. Laut Gerstner hat sie kurzfristige Moden überdauert, für sie ist nicht seitens der Erzeugerfirma Werbung gemacht worden, sie hat sich aus eigener Kraft durchgesetzt. Diese Faktoren entsprachen dem funktionalen Gedanken. Vgl. Karl Gerstner, "Die alte Akzidenz-Grotesk auf neuer Basis", in: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen 1964, S. 29-37.

[395] Karl Gerstner, "Die alte Akzidenz-Grotesk auf neuer Basis", in: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen 1964, S. 29-37. Die von Eric Gill entworfene Gill Sans war an die kalligrafische, humanistische Schrifttradition angelehnt. Vgl. R. Kinross, Modern typography, London 1992, S. 129.

les" sei und Ausdruck des Herrschertums war. Die Vorliebe für Asymmetrie sei begründet in einer neuen Gesinnung, "die den modernen Europäer aufnahmebereit macht für die älteste Weisheit Ostasiens."[396]

1959 bemerkt Gerstner in seiner "Integralen Typographie"[397], daß "Entweder-Oder-Kriterien" wie Grotesk / Antiqua oder Symmetrie / Asymmetrie hinfällig geworden sind, da alle Satzformen zeitgemäß und stilistisch möglich sind. 1972 meint er in seinem "Kompendium für Alphabeten", daß Symmetrie / Asymmetrie in den zwanziger Jahren Gegenstand einer weltanschaulichen Kontroverse war. Während 'symmetrisch' als Synonym verwendet worden sei zu "harmonisch, statisch, konservativ", sei 'asymmetrisch' gleichbedeutend gewesen zu "disharmonisch, dynamisch, progressiv". Im historischen Kontext, so Gerstner, sind diese Kriterien plausibel. Mittlerweile aber wären diese Eigenschaften frei von wertenden Konnotationen[398].

Tschichold hingegen vertritt 1959 in seinem Aufsatz "Zur Typographie der Gegenwart" die Ansicht, daß die eigentliche Form der Typografie die Symmetrie war. "Die Symmetrie des Seitenpaares ist etwas Natürliches und seine Asymmetrie eine Krankheit."[399]

Ganz anders äußerte sich Otl Aicher 1988 zum Verhältnis von Ideologie und Satzbau: "schon die frage, ob flattersatz oder blocksatz wird ihm [dem typografen] 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 […] ein mann der 'ordnung', der symmetrischen gleichschaltung […] wer nach der römischen kapitalis, wer nach mittelachse und versalien greift, enthüllt, daß er ein demonstrationsbedürfnis zu befriedigen hat."[400]

Jost Hochuli dagegen befürwortet 1996 die Aufhebung von typografischen Dogmen, die sich in Symmetrie / Asymmetrie ausdrücken[401]. Der Ursprung aber sei die Symmetrie. Ein geöffneter Buchkörper sei in jedem Fall spiegel-

[396] Paul Renner, mechanisierte grafik, Berlin 1930, S. 84-90.
[397] Karl Gerstner, "Integrale Typographie", 1959, in: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen 1964, S. 49-68.
[398] Karl Gerstner, Kompendium für Alphabeten, Teufen, Niggli 1972, S.120-123.
[399] Jan Tschichold, "Zur Typographie der Gegenwart", in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Bd.2, Berlin 1991, S. 262.
[400] Otl Aicher, typographie, Lüdenscheid 1989, S. 69 und 91.
[401] Jost Hochuli, "Buchgestaltung als Denkschule", in: Jost Hochuli, Robin Kinross, Bücher machen: Theorie und Praxis, St. Gallen 1996, S. 11-30.

symmetrisch[402], deshalb seien auch die Bücher, die bewußt asymmetrisch gestaltet würden, eigentlich symmetrisch. Hochuli war ehemals ein überzeugter Vertreter der Schweizer Typografie und des asymmetrischen Satzes. Als er zu der Erkenntnis gelangt sei, daß nicht alle Bücher asymmetrisch konzipiert werden könnten, habe er sich von jeder dogmatischen Bindung gelöst. 1996 verteidigt Hochuli Tschicholds späteres traditionelles, buchgrafisches Konzept.

Bosshard wiederum widersetzt sich 1996 der Aussage, der axiale Satzbau "entspreche typografischer Logik". Die symmetrische Satzanordnung sei "das Resultat einer gewalttätigen Konstruktion". Symmetrie entspreche zwar der Zentralperspektive in der "scheinräumlichen" Malerei, widerspreche aber der querlaufenden Leserichtung[403].

Die Stellungnahmen von Aicher, Hochuli und Bosshard können Gerstners Aussage von 1972, daß die ideologische Aufladung und die daraus resultierende Trennung satztechnischer Erscheinungsformen nicht mehr aktuell sei, nicht gänzlich bestätigen. Zwar sind sich alle Typografen darin einig, daß das gegenwärtige Grafikdesign traditionelle und neue Satzarten zusammenfaßt, aber jeder formuliert seine Affinität zu bestimmten Satzformen, was bezweifeln läßt, ob sie die typografischen Stile tatsächlich gleichwertig behandeln. Ob ihre Entscheidungen ideologisch motiviert sind, kann nicht geklärt werden.

---

[402] Bosshard setzt dem entgegen, daß die Rezeption eines Buches ein dynamischer Prozeß sei. "Aus dem Buch einen symmetrischen Flügelaltar zu machen, ist ein Anachronismus." Hans Rudolf Bosshard, "Die Demontage der Regel", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 146.

[403] Hans Rudolf Bosshard, "Die Demontage der Regel", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 131. Bosshard führt an anderer Stelle ein Beispiel für Wahrnehmungsgesetze an, in dem deutlich wird, daß bei einer durch symmetrische und asymmetrische Formen im Wechsel strukturierten Fläche die symmetrischen Formen eher als Figur wahrgenommen werden als die asymmetrischen. Hans Rudolf Bosshard, "Lesbarkeit, Lesefreundlichkeit und typografische Gestaltung", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 53.

6. KONKLUSION

Im Gegensatz zur Kunst sind in der zweckorientierten Anwendung des Grafikdesigns Gebrauchswert und Ästhetik untrennbar verknüpft. In diesem Sinne hat Bosshard recht, wenn er sagt: "Typografie ist nicht Kunst."[404]

Die Gebrauchsgrafik, wie sie heute gelehrt und ausgeübt wird, legt unter anderem das konventionelle Wertesystem und Ästhetikverständnis der Gesellschaft zugrunde. Eine Annäherung an neue Konzepte wird erzielt, indem künstlerisch-avantgardistische Erscheinungsformen aus der Grundstruktur des künstlerischen ästhetischen Denkens herausgelöst und nach satztechnischen Dogmen und damit einem klassischen Konzept ausgerichtet werden, wie es Renner oder Tschichold taten. Laut Bosshard ist es die Aufgabe der Typografen, sich künstlerischer Kreativität zu bedienen, um sie fachspezifisch weiterzuverarbeiten.

Die Schweizer Typografie stand hinsichtlich ihres gestalterischen und politischen Konzeptes dem Programm der Konkreten Künstler am nächsten. Im gestalterischen Ansatz der Konkreten Kunst wurden freie Kunst und Gebrauchskunst als verschiedene Formen eines einheitlichen ästhetischen Prinzips und eines marxistisch orientierten sozialpolitischen Konzepts verstanden. Die Konkreten Künstler gingen davon aus, daß die Befolgung von satztechnischen Regeln gleichbedeutend war mit der Akzeptanz herrschaftlicher und sozialer Strukturen. Die Wertgleichheit zweckgebundener und zweckfreier Formen auf der Grundlage eines umfassenden Prinzips dagegen galt als Ausdruck des Sozialismus[405]. Der funktionelle Satzaufbau entsprach dem kompositionellen Prinzip Konkreter Kunst.

Der Bruch mit klassischen satztechnischen Konventionen unter den funktionellen Typografen war Ausdruck dieser sozialpolitischen Gesinnung. Die symbiotische Beziehung zwischen Kunst, Gebrauchsgrafik und Sozialpolitik wurde nach 1950 allerdings langsam aufgelöst.

---

[404] Hans Rudolf Bosshard, "Die Demontage der Regel", in: Bosshard, Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli 1996, S. 148 und 167.

[405] Ideologie ist laut Terry Eagleton auch der Ausdruck von "Ideen und Überzeugungen […], die Lebensbedingungen und –erfahrungen einer spezifischen, gesellschaftlich relevanten Klasse oder Gruppe symbolisieren". Terry Eagleton, Ideologie. Eine Einführung, Stuttgart / Weimar 1993, S. 39

Die Kontroverse von 1946 kann als Gegenüberstellung politisch-ideologischer Konzepte interpretiert werden. Bill lehnte sich als Vertreter des Funktionalismus an eine marxistisch orientierte Sozial- und Umweltpolitik an. Tschichold stellte Regeln auf und befürwortete sie. Damit vertrat er ein duales System, das automatisch jene Möglichkeit ausschloß, die gemäß der Regeln negativ konnotiert war. Tschicholds traditionelle Einstellung kann als politischer Konformismus interpretiert werden. In diesem Sinn unterstützte er eine Ideologie, die laut Terry Eagleton die Interessen einer herrschenden gesellschaftlichen Macht bestätigte[406].

Die Politik der beiden Kontrahenten sowie ihre künstlerischen Überzeugungen basierten auf divergierenden ästhetischen Denkprinzipien. Diese ästhetischen Konzepte bildeten den Hintergrund der Kontroverse.

Tschichold richtete sich mit seinem Werk nach einer linearen und chronologischen Struktur konventioneller Werte und deren Erscheinungsformen. Obwohl er durch das Aufstellen von Regeln urteilte und ausschloß, bot er den Buchdruckern dadurch Orientierung.

Bill dagegen verfolgte in seinem gesamten Werk ein Konzept, in dem nicht tradierte Regeln, Formen und Werte unreflektiert übernommen wurden, sondern Authentizität allein auf der übergeordneten Ebene einer Grundstruktur akzeptiert wurde. Basierend auf dieser Grundstruktur bzw. dem übergeordneten Ordnungsprinzip, konnten eine Vielzahl rhythmischer Ordnungen entwickelt werden. Mittels Bills methodischem Verfahren konnte das Prinzip der Konkretion auf den Bereich Design und Umweltgestaltung angewandt werden. In diesem methodischen Verfahren analysierte er alle für die Gestaltung wesentlichen Faktoren, um dann die heterogenen Elemente in eine Einheit zu überführen. Da das methodische Verfahren jeder Gestaltung zugrunde lag, wurden keine tradierten Gestaltungsformen übernommen, sondern die gestalterischen Lösungen individuell ermittelt.
Diese Vielzahl bzw. Heterogenität der Möglichkeiten steht im Gegensatz zu Tschicholds kausaler Linearität, die keine Variabilität beinhaltete, da die gestalterischen Realisierungen durch Regeln begrenzt waren.

[406] Terry Eagleton, Ideologie. Eine Einführung, Stuttgart / Weimar 1993, S. 40.

Dieses von Bill vertretene Prinzip der Vielzahl frei ermittelbarer Möglichkeiten ist vergleichbar mit dem ästhetischen Denkprinzip des Lyrikers Ezra Pound[407]. Pound ging davon aus, daß verschiedene Bilder verschiedene Artikulationen desselben Prinzips sind, bzw., daß auf der Grundlage dieses Prinzips, des "image", wie Pound es nannte, eine Vielzahl kontrastierender Wahrnehmungen ermöglicht werden:

> "Im 'image' werden […] die Ansichten von 'gegenständlicher Realität' so geboten, daß die in ihr enthaltenen, wenngleich verdeckten Möglichkeiten für das Bewußtsein des Betrachters mit evoziert werden […] Dies wiederum bedeutet, daß ein 'Gegenstand' keine absolute Form besitzen kann, da er sich – je nach der Perspektive der Wahrnehmung – ändert."[408]

Die Vielzahl der durch das 'image' evozierten Wahrnehmungen / Qualitäten interferieren miteinander, verschiedene Segmente desselben Gegenstandes werden suggerierbar, wobei jedes Segment auf den Gegenstand als Kontinuum hinweist[409].

Wolfgang Welsch bezeichnete 1998 dieses Denkprinzip allgemein als "ästhetisches Denken". Es komme darauf an, die "inneren Wahrnehmungsprozesse des Denkens zu mobilisieren und Reflexionsansprüche der Wahrnehmung zu entfalten."[410] Begriffliches, logozentrisches Denken wie Standardisierung, Präformierung und Oktroyierung reichten nicht mehr aus, um die Komplexität und Irrationalität der Wirklichkeit zu erfassen, notwendig sei die Ausschöpfung der Wahrnehmungskapazitäten[411]. Auf Grundlage der Neuen Wahrnehmung entwickeln sich Heterogenität und Pluralität und sie stehen kontrovers zu Logo- und Anthropozentrismus, also dem kausalen begrifflichen Denken. In der Kunst, so Welsch, existiere die "Koexistenz des Heterogenen"[412] und weniger die Chronologie.

---

[407] Der amerikanische Lyriker Ezra Pound lebte 1885 bis 1972 und galt als Begründer des Imagismus und des Vortizismus. Vgl. Eva Hesse, Ezra Pound. Von Sinn und Wahnsinn, München 1978, S. 50-54. Pound geht von einer ursprünglichen Einheit von Zeichen und Bild im Wort wie in den japanischen Schriftzeichen aus. Das "image" verbindet Inhalte und Zeichen durch Rückführung auf einen übergeordneten Gegenstand, von dem aus nicht mehr nur eine, sondern eine Vielzahl an Assoziatiations- und Interpretationsmöglichkeiten ermöglicht werden. Vgl. auch Wolfgang Iser, "Image und Montage"!, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), Immanente Ästhetik, München 1966, S. 368ff.

[408] Wolfgang Iser, "Image und Montage"!, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), Immanente Ästhetik, München 1966, S. 370.

[409] Ebd., S. 373.

[410] Wolfgang Welsch, Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, S. 55.

[411] Ebd., S. 57.

[412] Ebd., S. 69.

Die Interpretation der Kontroverse zwischen Bill und Tschichold bestätigt die Vermutung, daß Tschicholds Publikation von 1928 DIE NEUE TYPOGRAPHIE nicht dem avantgardistischen Konzept der Neuen Typografie entsprach, obwohl die gestalterischen und politischen Forderungen identisch waren. Tschichold hat das ästhetische Konzept der Avantgarde nicht verinnerlicht, die Ebene der linearen Ästhetik nicht verlassen (vgl. Kapitel 3.2.2.). Er löste die gestalterischen Erscheinungsformen aus ihrem ästhetischen Komplex und projezierte sie auf ein klassisches formallogisches Denksystem, woraufhin er die Anerkennung der Buchdrucker erhielt.

Nach demselben Prinzip verfuhr die Schweizer Typografie mit Bills Konzept funktioneller Gestaltung. Zwischen Schweizer Typografie und traditioneller Typografie existierte kein grundlegender, sondern nur ein symptomatischer Konflikt. Die Schweizer Typografie stand der traditionellen Typografie näher als der funktionellen.

Die Entwicklung der Typografie von 1945 bis 1965 einschließlich des Wiederauflebens der Kontroverse Bill / Tschichold durch Gerstners "Integrale Typographie" macht die eigentliche Divergenz offensichtlich: tatsächlich besteht die Kontroverse nicht in einer Auseinandersetzung zwischen verschiedenen typografischen Konzepten auf der Grundlage eines einheitlichen ästhetischen Konzeptes, sondern in einer Auseinandersetzung kontroverser ästhetischer Denkprinzipien, also zweier divergierender Ideologien. Die Kontroverse in dieser Form hätte nicht stattfinden können zwischen unterschiedlichen typografischen Auffassungen auf der Ebene eines einheitlichen ästhetischen Konzeptes, allerdings wäre aufgrund der analogen Kommunikationsebene eine Verständigung möglich gewesen. Zwischen Heterogenität und Linearität konnte kein Dialog stattfinden, da die unterschiedliche Verwendung der Zeichen vergleichbar ist mit der Verwendung unterschiedlicher Sprachen.

Ihre Entsprechung findet die Kontroverse daher im späteren Konflikt Gerstner / Tschichold, während Emil Ruder, der die Schweizer Typografie verteidigte, und Tschichold, der die traditionelle Typografie verteidigte, zwar unterschiedliche gestalterische Konzepte und damit unterschiedliche Erscheinungsformen vertraten, jedoch "eine Sprache" benutzten. Ein Dialog wäre möglich gewesen, eine Annäherung hat in den folgenden Jahrzehnten tatsächlich stattgefunden.

Die Kontroverse divergierender ästhetischer Konzepte besteht weiter fort in Form von Grafikdesign und postmoderner Kunst.

Jost Hochuli bestätigt das 1996[413]: typografische Dogmen und eine ideologische Konnotierung von Symmetrie und Asymmetrie seien überlebt. Notwendig sei die Konzentration auf die Funktion, ohne mögliche Formen weltanschaulich aufzuladen und er ruft zum Kampf auf gegen den "Unsinn, den [die Ideologen und Dogmatiker] anrichten."[414]

[413] Jost Hochuli, "Buchgestaltung als Denkschule", in: Jost Hochuli, Robin Kinross, Bücher machen: Theorie und Praxis, St. Gallen 1996, S. 11-30.
[414] Ebd., S. 30.

ANHANG

Die Aufsätze von Bill und Tschichold sind eine Abschrift aus: max bill: typografie, reklame, buchgestaltung, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld 1997, S. 29-40. Die Anmerkungen zu Absatz XXVI sind von der Verfasserin dieser Arbeit hinzugefügt.

Max Bill: "über typografie"

Abs. 1 es lohnt sich, heute wieder einmal die situation der typografie zu betrachten. wenn man dies als außenstehender tut, der sich mehr mit den stilmerkmalen der epoche befaßt als mit den kurzlebigen modeerscheinungen kleiner zeitabschnitte, und wenn man in der typografie vorwiegend ein mittel sieht, kulturdokumente zu gestalten und produkte der gegenwart zu kulturdokumenten werden zu lassen, dann kann man sich ohne voreingenommenheit mit den problemen auseinandersetzen, die aus dem typografischen material, seinen voraussetzungen und seiner gestaltung erwachsen.

Abs. 2 kürzlich hat einer der bekannten typografietheoretiker erklärt, die 'neue typografie', die um 1925 bis 1933 sich in deutschland zunehmender beliebtheit erfreut hatte, wäre vorwiegend für reklamedrucksachen verwendet worden und heute sei sie überlebt; für die gestaltung normaler drucksachen, wie bücher, vor allem literarischer werke, sei sie ungeeignet und zu verwerfen.

Abs. 3 diese these, durch fadenscheinige argumente für den uneingeweihten anscheinend genügend stichhaltig belegt, stiftet seit einigen jahren bei uns unheil und ist uns zur genüge bekannt. es ist die gleiche these, die jeder künstlerischen neuerung entgegengehalten wird, entweder von einem früheren vertreter der nun angegriffenen richtung oder von einem modischen mitläufer, wenn ihnen selbst spannkraft und forschrittsglaube verlorengegangen sind und sie sich auf das 'altbewährte' zurückziehen. glücklicherweise gibt es aber immer wieder junge, zukunftsfreudige kräfte, die sich solchen argumenten nicht blind ergeben, die unbeirrt nach neuen möglichkeiten suchen und die errungenen grundsätze weiter entwickeln.

Abs. 4 gegenströmungen kennen wir auf allen gebieten, vor allen dingen in den künsten. wir kennen maler, die nach interessantem beginn, der sich logisch aus dem zeitgenössischen weltbild ergab, sich später in reaktionären formen auszudrücken begannen. wird kennen vor allem in der architektur jene entwicklung, die anstatt der fortschrittlichen erkenntnis zu folgen und die architketur weiter zu entwickeln, einerseits dekorative lösungen suchte und andererseits sich jeder reaktionären bestrebung öffnete, deren ausgeprägteste wir unter der bezeichnung 'heimatstil' zur genüge kennen.

Abs. 5 alle diese leute nehmen für sich in anspruch, das was um 1930 an anfängen einer neuen entwicklung vorhanden war, weitergeführt zu haben zu einer heute gültigen modernen richtung. sie blicken hochmütig auf die nach ihrer

ansicht 'zurückgebliebenen' herab, denn für sie sind die fragen und probleme des fortschritts erledigt, bis eine neue modische erscheinung gefunden wird.

Abs. 6 nichts ist leichter, als heute festzustellen, daß sich diese leute täuschen, wie wir es im laufe der letzten jahre immer wieder taten. sie sind auf eine geschickte 'kulturpropaganda' hereingefallen und wurden zu exponenten einer richtung, die vorab im politischen sichtbar zu einem debakel geführt hat. sie gaben sich als 'fortschrittlich' und wurden, ohne es zu wissen, die Opfer einer geistigen infiltration, der jede reaktionäre strömung nützlich war.

Abs. 7 nichts wäre verfehlter, als heute noch immer die trabanten jenes 'fortschritts' auf geistigem gebiet zu fördern, anstatt ihnen das recht abzusprechen, diejenigen zu diffamieren, die auch auf geistig-künstlerischem gebiet widerstand geleistet haben, unter weiterentwicklung ihrer thesen und der sich daraus ergebenden arbeit, so auch in der typografie.

Abs. 8 es wäre müßig, sich darüber zu unterhalten, wenn nicht diese 'zurück-zum-alten-satzbild-seuche' immer noch in zunehmendem maße um sich griffe. es lohnt sich, dem grund hierfür nachzugehen.

Abs. 9 wenige berufsgruppen sind so empfänglich für schematische regeln, nach denen sie mit größter sicherheit arbeiten können, wie die typografen. derjenige, der diese 'rezepte' aufstellt und sie mit dem schein der richtigkeit zu umgeben versteht, bestimmt die richtung, die für einige zeit die typografie beherrscht, darüber muß man sich im klaren sein, wenn man die heutige situation, vor allem auch in der schweiz, betrachtet.

Abs. 10 jede aufgestellte these, die unverrückbar festgenagelt wird, birgt in sich die gefahr, starr zu werden und eines tages gegen die entwicklung zu stehen. es ist aber wenig wahrscheinlich, daß das sogenannte 'asymmetrische' oder organisch geformte satzbild durch die entwicklung rascher überholt sein würde als der mittelachsensatz, der vorwiegend dekorativen, nicht funktionellen gesichtspunkten entspricht. wir haben uns glücklicherweise vom renaissance-schema befreit und wollen nicht wieder dorthin zurückkehren, sondern die befreiung und ihre möglichkeiten ausnützen. die haltlosigkeit des alten schemas wurde schlüssig bewiesen, viel überzeugender als die rückkehr dazu, und die erfahrung lehrt, daß die moderne typografie um 1930 auf dem richtigen weg war.

Abs. 11 leider sind es auch oft die typografen selbst, die auf irrwege geraten, nicht nur ihre theoretiker. dies muß nachdrücklich festgestellt werden. viele typografen möchten etwas, nach ihrer meinung, 'besseres' sein als ein typograf. sie möchten grafiker oder künstler sein, schriftzeichen schaffen, zeichnungen und linolschnitte komponieren. und es ist sicher nichts dagegen einzuwenden, daß ein typograf künstler sein will. man kann aber leider in den meisten fällen feststellen, daß er über ein mittelmaß nie hinauskommt wenn er seine ureigenste basis verläßt. ist doch gerade die typografie selbst in ihrer reinsten form in höchstem maße geeignet, etwas wirklich künstlerisches zu gestalten.

Abs. 12 typografie ist die gestaltung von satzbildern, in ähnlicher weise, wie die moderne, konkrete malerei die gestaltung von flächenrhythmen ist. diese satzbilder bestehen aus buchstaben, die sich zu worten fügen. die verhältnisse und größenunterschiede der buchstaben und der verschiedenen schriftgrade sind genau festgelegt. in keiner kunstgewerblichen berufsgruppe besteht ein solches maß an präzisen voraussetzungen für die gestaltung wie in der typografie. dieses präzise grundmaterial bestimmt den charakter der typografie.

Abs. 13 betrachten wir dieses grundmaterial genauer, dann können wir beobachten, daß es geeignet ist, einen genauen rhythmus zu entwickeln, der sich in berechenbaren proportionen ausdrückt, die das gesicht der drucksache ausmachen und das charakteristische der typografischen kunst darstellen. mit diesem mathematisch exakten material, das zum zufälligen des geschriebenen wort-bildes in krassem gegensatz steht, immer völlig zufriedenstellende resultate zu erzielen und ihm eine einwandfreie form zu geben, ist nicht immer einfach, bleibt aber das ziel jeder typografisch-künstlerischen bemühung. denn vor allen dingen müssen die notwendigkeiten der sprache und des lesens erfüllt sein, bevor rein ästhetische überlegungen platz greifen können. am vollkommensten wird immer jenes satzbild sein, das die logische augenführung und die typografisch-ästhetischen notwendigkeiten in harmonischer weise verbindet.

Abs. 14 eine typografie, die ganz aus ihren gegebenheiten entwickelt ist, das heißt, die in elementarer weise mit den typografischen grundeinheiten arbeitet, nennen wir 'elementare typografie', und wenn sie gleichzeitig darauf ausgeht, das satzbild so zu gestalten, daß es ein lebendiger satzorganismus wird, ohne dekorative zutat und ohne verquälung, möchten wir sie 'funktionelle' oder 'organische typografie' nennen. das heißt also, daß alle faktoren, sowohl die technischen, ökonomischen, funktionellen und ästhetischen erfordernisse gleichermaßen erfüllt sein sollen und das satzbild gemeinsam bestimmen.

Abs. 15 als wandlung der 'neuen typografie' um 1930 zur funktionellen typografie unserer tage ist zu erkennen, das verschwinden der einstmals als charakteristische modische zutat erschienenen fetten balken und linien, der großen punkte, der überdimensionierten paginaziffern und ähnlichen attributen, die sich später als feine linien noch eine zeitlang bewährten um das satzbild zu ordnen und zu akzentuieren. alle diese elemente sind unnötig und heute überflüssig wenn das satzbild selbst richtig organisiert ist, wenn die wortgruppen in richtigen proportionen zueinander stehen. dies will nicht heißen, daß derartige zutaten grundsätzlich zu verwerfen wären, sie sind lediglich im allgemeinen ebensowenig notwendig wie irgendein anderes ornament, und durch das weglassen gewinnt das typografische satzbild an einfacher raumspannung und ruhiger selbstverständlichkeit.

Abs. 16 gegner einer funktionellen typografie behaupten nun, daß das herkömmliche satzbild, der mittelachsensatz, gerade diese ruhige selbstverständlichkeit aufweise und daß vor allem in der buchtypografie etwas davon abweichendes verwerflich sei. sie ziehen sich auf das 'traditionelle' buch zurück und behaupten, das buch müßte im stil seiner zeit gestaltet sein. auf alle fälle

wenden sie die grundprinzipien vergangener zeiten an, unter zuhilfenahme verschiedener schriftmischungen und unter verwendung von veralteten schnörkeln und ornamentlinien (die wir in der architektur 'meter-ornamente' nennen, weil sie am meter fabriziert werden). in dieser weise wird eine 'neue' modisch bedingte typografie propagiert, eine art typografischen 'heimatstils', selbst für bücher neuzeitlichen und fortschrittlichen inhalts, die mit der setzmaschine, in unserer zeit hergestellt werden.

Abs. 17 wir halten ein solches vorgehen für absolut verwerflich. nicht nur ist das argument, bücher müßten im stil ihrer entstehungszeit gedruckt werden (also schiller und goethe im stil des letzten jahrhunderts), oft nicht anwendbar (z.b. platon, kung-futse usw.), sondern es verrät eine ausgesprochene furcht vor den problemen und konsequenzen, die sich aus einer funktionellen typografie ergeben. es ist dies eine flucht ins hergebrachte als ausdruck eines rückwärtsgerichteten historizismus.

Abs. 18 was aber würde man von einem elektriker sagen, der eines tages erklären würde, die petrollampe sei heimeliger, bequemer und wohlriechender als das elektrische licht? sicher würden wir uns wehren, wenn jemand die technische entwicklung um 100 bis 200 jahre zurückdrehen möchte, um uns in den lebensstil jener zeit zurückzuführen. ein solcher altertumsrappel verschwände in kürze, und man würde die vorteile der technischen möglichkeiten und der daraus logisch entstehenden formen, auch deren künstlerischen ausdruck, erkennen. man käme zu der erkenntnis, daß der fortschritt wirklich vom vorwärtsschreiten kommt und daß man niemals etwas, das man rückwärts dreht, als fortschritt bezeichnen kann, wie man dies in den letzten jahren teilweise mit erfolg getan hatte.

Abs. 19 es sind hier einige beispiele beigegeben, die den weg zeigen sollen, den eine funktionelle und organische typografie gehen kann. in allen fällen war es die absicht, den logischen aufbau mit dem sich daraus ergebenden ausdruck in einem harmonischen gebilde zu fixieren, das klar und deutlich den technischen und künstlerischen möglichkeiten unserer zeit entspricht.

Jan Tschichold: "Glaube und Wirklichkeit"

Abs. I Der Aufsatz des Zürcher Malers und Architekten Max Bill 'über typografie' im vorigen Heft scheint durch meinen Vortrag 'Konstanten der Typographie' ausgelöst worden zu sein, den ich im Dezember des vergangenen Jahres vor den Zürcher Mitgliedern des Verbandes schweizerischer Graphiker gehalten habe. In diesem Vortrag bin ich mit der von mir früher verbreiteten 'Neuen Typographie', also mit mir selber, schonungslos ins Gericht gegangen. Bill war nicht unter meinen Zuhörern. Die halbverstandenen, grob entstellt wiedergegebenen Zitate aus meinem Vortrag müssen aus zweiter oder dritter Hand stammen. Ohne sich an der Quelle informiert zu haben, hat Bill diese Kolportagen zu einem fanatischen Angriff auf die Buchtypographie benützt, wie sie von mir, Imre Reiner und anderen praktisch geübt wird.

Abs. II In Wirklichkeit habe ich erklärt (um den Wortbestand der mir von Bill in den Mund gelegten Sätze zu benützen): Die Neue Typographie ist zwar noch nicht überholt, eignet sich aber erwiesenermaßen nur für Werbe- und andere Drucksachen. Für das Buch, besonders das literarische, ist sie im allgemeinen völlig ungeeignet. Ich stehe noch heute zu meinem Lehrbuch 'Typographische Gestaltung' (Basel, Benno Schwabe & Co., 1935), von dem ich auch heute kaum ein Wort zu ändern hätte; doch würde ich in einer Neuauflage das Schlußkapitel über das Buch streichen.

Abs. III Da meine 'fadenscheinigen' und 'reaktionären' Argumente den 'uneingeweihten' Leser dieser Zeitschrift interessieren werden, möchte ich sie, allerdings ohne zu fürchten, sie könnten 'unheil stiften', hier darlegen. Ich bin übrigens nicht 'einer der [das Wort sattsam scheint gestrichen zu sein] bekannten typografietheoretiker', sondern gegenwärtig meines Wissens der einzige in unserem Sprachbereich. Imre Reiner würde sich wahrscheinlich dagegen verwahren, als solcher bezeichnet zu werden; er ist eher ein fruchtbarer Anreger denn Theoretiker. Ich bin aber nicht nur Theoretiker, wie Bill in Wahrheit einer ist, sondern blicke als Satzgestalter auf eine mehr als zwanzigjährige Praxis zurück. Nachdem ich von 1920 bis 1925 Lehrer der Schrift an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig gewesen war, habe ich sieben Jahre Typographie und Schrift an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München gelehrt und bin nach meiner Emigration nach Basel seit 1933 in zwei großen Druckereien ununterbrochen als Entwerfer tätig gewesen. In dieser Zeit, von 1919 bis heute, habe ich nicht nur unzählbar viele Werbe- und andere Drucksachen, sondern auch viele hundert Buchwerke verschiedendster Art typographisch geordnet. Diese ausgedehnte praktische Arbeit und die daraus gewonnenen Erfahrungen geben meinem Wort ein anderes Gewicht, als den Theorien eines außenstehenden Architekten zukommt, der sich nach seinen Worten 'mehr mit den stilmerkmalen der epoche' und nur als Amateur gelegentlich mit atypographischen Spezialaufgaben befaßt hat und meint, sich 'ohne voreingenommenheit mit den problemen auseinandersetzen' zu können, 'die aus dem typografischen material, seinen voraussetzungen und seiner gestaltung erwachsen', Worte übrigens, die jedes greifbaren Sinngehaltes entbehren.

Abs. IV Die jüngere Setzergeneration kann sich nicht leicht den Zustand vergegenwärtigen, in der sich die deutsche (und mit ihr die schweizerische)Typographie um 1923, vor dem Aufkommen der Neuen Typographie, befand. Das durchschnittliche Satzbild der Inserate und Drucksachen zeigte ein heute unvorstellbares Vielerlei von Schriftarten und eine von ordnenden Regeln ziemlich unbeschwerten Satz. Die 'Neue Typographie', die hauptsächlich durch ein von mir herausgegebenes Heft der Typographischen Mitteilungen (Leipzig 1925) und durch mein gleichnamiges Buch (Berlin 1928) verbreitet wurde, versuchte eine Reinigung durch Rückkehr zu möglist einfachen Formen und Regeln. 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. Zugleich versuchten wir, das heißt eine Gruppe von Künstlern, die symmetrische Form, die allerdings kaum mehr verständig benutzt worden war, durch A-symmetrie des Gesamtbildes zu verdrängen. Was symmetrisch war, wurde unbedacht und irrtümlich den Ausdrucksformen des Absolutismus zugeordnet und darum als veraltet erklärt. Der historische Wert dieser Bemühungen

um eine typographische Umwälzung besteht darin, daß sie das Satzbild von abgestorbenen Elementen reinigte, die Photographie bejahte, die Satzregeln erneuerte und zahlreiche andere fruchtbare Anregungen gab, ohne welche das Aussehen der heutigen Typographie unserers Sprachbereiches nicht denkbar wäre. Die Pathetik letzter, wahrhaft asketischer Einfachheit, die diese Bemühungen kennzeichnete, war die strengste Schule, die sich denken läßt, weil sie bis an Endpunkte vorstieß, die keine weitere Entwicklung mehr zuließen. Sie war die Rekrutenschule der neueren Entwicklung, die wohl nötig war, nach der sich aber niemand zurücksehnte.

Abs. V Die Ableitung der Regeln des Aufbaus typographischer Arbeiten aus den Gesetzen, wie sie die früher 'abstrakt' oder gegenstandslos, heute in der Regel 'konkret' benannte Malerei (Lissitzky, Mondrian, Moholy-Nagy) entwickelt hatte, ergab eine wertvolle und vorübergehend neuartige Typographie. Es scheint mir aber kein Zufall, daß diese Typographie fast nur in Deutschland geübt wurde und in den anderen Ländern kaum Eingang fand. Entspricht doch ihre unduldsame Haltung ganz besonders dem deutschen Hang zum Unbedingten, ihr militärischer Ordnungswille und Anspruch auf Alleinherrschaft jener fürchterlichen Komponente deutschen Wesens, die Hitlers Herrschaft und den zweiten Weltkrieg ausgelöst hat.

Abs. VI Das ist mir erst viel später, in der demokratischen Schweiz, klargeworden. Seither habe ich es unterlassen, für die Neue Typographie zu werben. Die Schöpfer der Neuen Typographie und verwandter Bestrebungen waren, wie ich, die heftigsten Feinde des Nazismus (nur zwei, Prof. M. B., Essen und Dr. W. D., Jena schwenkten zu ihm über); ich selber wurde als solcher gleich am Anfang des sogenannten Dritten Reiches, wie auch meine Frau, für längere Zeit in 'Schutzhaft' genommen, das heißt ins Gefängnis gesteckt, und büßte dabei mein Münchner Lehramt ein. Da mir die Schaffens- und Denkfreiheit über alles geht, entsagte ich meinem früheren Vaterland und schlug meine Zelte in Basel auf.

Abs. VII Denn wir empfanden uns als Pioniere des 'Fortschritts' und mochten mit so offenkundig reaktionären Dingen, wie Hitler sie plante, nichts zu tun haben. Wenn die Hitler-'Kultur' auch ihrerseits uns als 'Kulturbolschewisten' und die Werke geistesverwandter Maler als 'entartete' Kunst bezeichnete, so wandte sie dabei in Wirklichkeit die gleichen Verdunklungs- und Fälschungsmethoden an wie auch sonst überall. Das Dritte Reich förderte nämlich in seinen Kriegsvorbereitungen wie kein anderes den technischen 'Fortschritt', versteckte dies aber heuchlerisch unter der Propaganda für mittelalterliche Gesellschafts- und Ausdrucksformen. Und weil es auf Täuschung ausging, wollte es von den ehrlichen Modernisten nichts hören, die, obwohl politische Gegner, dennoch, ohne es zu wissen, zum Teil einem 'Ordnungs'-Wahn, wie er das Dritte Reich beherrscht hat, gar nicht so fernstehen. Ist doch zum Beispiel die Führerrolle, die mir damals, als dem einzigen Fachmann der ganzen Gruppe, zufiel, eben doch eine 'Führer'-Rolle, bedeutete sie doch die geistige Bevormundung einer 'Gefolgschaft', wie sie Diktaturstaaten kennzeichnet.

Abs. VIII Die Neue oder funktionale Typographie eignet sich vortrefflich für die Propaganda von Industrieprodukten, aus deren Geist sie geboren ist, und erfüllt dort ihren Zweck heute noch ebenso gut wie ehedem. doch sind ihre Ausdrucksmittel begrenzt, weil sie ausschließlich nach puritanischer 'Reinheit' und 'Klarheit' strebt. Dies wandelte sich erst, als auch, seit etwa 1930, Antiquaschriften in den Kreis der Ausdruckmittel aufgenommen wurden. Da-

bei zeigte sich, daß nur die Schriften des 19. Jahrhunderts verwendbar waren, und schließlich entdeckte ich, daß die Neue Typographie eigentlich nur die Vollendung dessen war, was die Typographie des fortschrittsfreudigen 19. Jahrhunderts angestrebt hatte. Auch zu den Schriftmischungen im Sinne der späteren Neuen Typographie ließen sich nur Schriften des 19. Jahrhunderts verwenden. Bodoni war insofern ein Vorbereiter der Neuen Typographie, als er sich vornahm, die Antiqua von allen Erinnerungen an die geschriebene Urform zu reinigen und, wenn auch zum Glück weniger radikal als seine letzten Jünger im 20. Jahrhundert, sie aus möglichst simplen geometrischen Elementen aufzubauen.

Abs. IX Es gibt aber eine Unzahl typographischer Aufgaben, deren Lösung nach Art dieser Kasernenhofästhetik einer Vergewaltigung gleichkäme. Jeder erfahrene Fachmann kann das bestätigen. Gar manche Aufgaben (zumal Bücher) sind weit komplizierter, als daß sie in dem vereinfachenden Verfahren der Neuen Typographie gelöst werden könnten. Auch birgt der extrem persönliche Charakter der Neuen Typographie die größten Gefahren für die anzustrebende Einheitlichkeit des Werkes, wenn der verantwortliche Gestalter nicht ständig jede Seite im Auge behalten und jedes kleinste Formproblem selber lösen kann. Es hat sich nämlich gezeigt, daß die scheinbar einfachen Formgesetze dieser funktionalen Typographie niemandem geläufig sind, weil sie einer besonderen, im Grunde religiösen Gesamthaltung Verschworener entspringen, in die man zuerst 'eingeweiht' werden muß. Ganz anders die traditionelle Typographie, die keineswegs unorganisch ist, die jedermann leicht versteht, und deren Feinheiten leicht verständlich gemacht werden können, die keinerlei Sektierertum voraussetzt und deren Anwendung selbst in der Hand Ungeübter bei weitem nicht soviel Entgleisungen gebiert wie die Neue Typographie in der Hand Uneingeweihter.

Abs. X Bills heutige typographische Arbeit ist, genauso wie meine eigene Arbeit zwischen 1924 und etwa 1935, gekennzeichnet durch eine naive Überschätzung des sogenannten technischen Fortschritts. 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 benützen. Doch geht es nicht an, sie nur darum mit einer Gloriole zu umgeben, weil sie am laufenden Band und unter Ausnützung der letzten 'rationalisierten' Methoden entstehen. Die Maschine kann alles. Sie hat kein eigenes Gesetz und kann keine einzige Form selber gebären. Es ist des Menschen, des Entwerfers Wille, der ihr Produkt formt, selbst wenn er glaubt, 'ihr Gesetz zu erfüllen', und überzeugt ist, seine 'sachliche', ornamentlose Form sei 'unpersönlich'. Das Werk eines hunderprozentig 'modernen' Entwerfers ist weit individualistischer als das ohne Ehrgeiz, sozusagen absichtslos und anonym entstandene, was uns übrigens nicht hindern muß, jenes in seiner Art schön zu finden und lieber das andere zu benützen, wenn es seinen Zweck ebenso gut erfüllt. Der Nichtkünstler aber interessiert sich nicht im geringsten dafür, ob bei der Produktion etwa seiner Schreibmaschine ein Minimum an Arbeitsaufwand getrieben und die Stanzmaschine dabei nicht überanstrengt worden ist. Er kümmert sich nicht einmal darum, ob die Arbeiter, die die Maschine bauen, gerecht entlöhnt werden, was ihn eigentlich etwas angeht. Er verlangt nur, daß die Schreibmaschine in jeder Hinsicht brauchbar sei, und freut sich, wenn sie darüberhinaus noch billig ist.

Abs. XI Ein Künstler wie Bill ahnt vielleicht nicht, welche Opfer an Blut und Tränen die Anwendung rationalisierter Produktionsmethoden die 'zivilisierte' Menschheit und jeden einzelnen Arbeiter kostet. Denn diese neuen Möglichkeiten gewähren zwar dem Spieltrieb Bills oder eines anderen Entwerfers Entfaltung, nicht aber dem Handlanger, der tagaus tagein die gleiche Schraube an einer Schreibmaschine einsetzen muß. Dieser Arbeiter sucht, da ihn die Brotarbeit menschlich nicht befriedigen kann, 'Entspannung' im Sport am Sonntag und in der abendlichen Beschäftigung mit seiner Briefmarkensammlung oder einem anderen Hobby. Wie anders der Gärtner etwa, dem seine Arbeit selber Befriedigung gibt und dem es vermutlich nicht einfällt, 'Entspannung' im Kino oder Sport zu suchen. Mit Stolz, wenn auch da und dort durchaus irrtümlich, bemerkt Bill unter den Abbildungen, daß sie mit der Maschine gesetzt seien. Er vergißt, daß dem Handsetzer, der das Produkt des Maschinensetzers umbrechen und beenden muß, seine Arbeit heute längst nicht nicht mehr die Befriedigung gewährt, die noch sein Großvater in ihr hat finden können. Da er die fertigen Zeilen nehmen und weiterverarbeiten muß, kann er fast niemals befreit aufhören mit dem Gefühl, mit seiner Hände Arbeit etwas Ganzes geschaffen zu haben.

Abs. XII Die maschinelle Produktion hat also für den Arbeiter eine schwere, fast tödliche Einbuße an Erlebniswerten zur Folge, und es ist ganz und gar abwegig, sie auf ein Piedestal zu erheben. Daß sie 'modern' ist, bedeutet noch keineswegs zugleich, daß sie wertvoll oder gar gut sei; weit eher ist sie böse. Da wir aber ohne sie nicht auszukommen vermögen, müssen wir ihre Produkte als einfache Gegebenheiten hinnehmen, ohne sie ihres Ursprungs wegen anzubeten. Einen ästhetisch orientierten Menschen, wie Bill oder mich, beleidigt ein Telephonapparat von häßlicher Form; doch sollte es uns nicht einfallen, einen gut und richtig geformten Apparat für ein Kunstwerk oder das Symbol eines Kunstwerks anzusehen. Er ist nur ein Instrument, wie ein Hammer, nicht mehr. Von Wert ist allein, was man damit anstellen kann.

Abs. XIII Der Telephonapparat ist ein Ding, dessen Form erst heute einigermaßen fertigentwickelt worden ist. Es gibt solcher Dinge, die erst in unserer Zeit aufgekommen sind und den Stempel ingenieurmäßig-industrieller Produktionsmethoden tragen. Ihre Form, zum Beispiel die des Autos, des Flugzeugs, hat eine rapide Entwicklung erlebt, und diese Dinge sind unzweifelhaft Zeugnisse unserer zeit, mögen sie auch im Grunde wertlos sein. Die modernsten Erzeugnisse unserer 'Kultur' sind die V-Waffen und die Atombombe. Diese schicken sich bereits an, unsern Lebensstil zu bestimmen, und werden gewiß den Fortschritt unaufhaltsam weiterverbreiten.

Abs. XIV Fortschrittsgläubige meinen nun, auch die alten Dinge im Sinne der neuen Dinge reformieren zu müssen. Unter den alten Dingen gibt es solche, die sich noch immer wandeln können, weil sich die zugehörigen technischen Voraussetzungen zuweilen ändern. Das gilt etwa von der Lampe. Eine elektrische Lampe nach Art des berüchtigten 'Heimatstils' zu formen wie eine Petrollampe, ist Unfug. Aber außer solchen wandelbaren Dingen gibt es solche, die sich schon längst zu endgültigen Formen enwickelt haben, etwa der Sattel des Reiters, die Schere und der Knopf. Auch das Buch hat seine Entwicklung längst abgeschlossen. Abgesehen vom fleckig gewordenen Papier, vom gelegentlich weniger sauberen Druck, von der älteren Rechtschreibung ist ein Buch von vor hundertfünfzig Jahren noch genauso 'zweckmäßig' wie ein heutiges.Ein Buch von heute ist sogar selten so gut gemacht. Es hat häufig ein weit weniger brauchbares Format und ist oft mit viel weniger Liebe

und Geschmack gesetzt als das alte. Heutige Dichter können sich glücklich schätzen, wenn ihre Werke auch nur annähernd so gut gedruckt erscheinen wie die ihrer Kollegen aus dem 18. Jahrhundert. Die Beachtung von Satzregeln, die zu ihrer Bildung Jahrhunderte gebraucht haben, ist ebensowenig historisierend und eklektisch wie die Benützung der Patente anderer Ingenieure durch einen Maschinenbauer. Es zeugt, im Gegenteil, von allzu jugendlichem Eifer, alle alten Regeln geringschätzig über Bord zu werfen und um jeden Preis, nur um ja nicht so wie andere zu arbeiten, und um Himmels willen anders und 'modern' zu sein, diese Regeln in Acht und Bann zu tun und es auf andere Art zu probieren. Es bleibt dies einem jeden unbenommen, aber man tut das auf eigene Gefahr.

Abs. XV Bill hat eine kleine Anzahl von Katalogen und Büchern entworfen. Sie gehören fast ohne Ausnahme den Gebieten der neuen Architektur und der neuen 'konkreten' Malerei an. Es ist durchaus richtig, den typographischen Stil solcher Werke aus den Formgesetzen der konkreten Malerei abzuleiten, genauso wie es richtig wäre, einen Band Barocklyrik ein wenig der Barocktypographie zu nähern. Eines wie das andere ist Kunstgewerbe. Daß auch das photographisch illustrierte Buch da und dort einen besonderen Stil entwickelt hat, ist erfreulich und richtig, da die photographische Abbildung ein neues Buchelement bildet, das uns neue Formgesetze aufgegeben hat. Auch die Zeitschriften lassen sich in diesem Stil gestalten. So erhält unsere schöne Zeitschrift 'Du' die besten Traditionen der späteren Neuen Typographie mit vorbildlichem Takt aufrecht, ohne dem allzu rigorosen Dogma Bills zu folgen. Ich habe ferner selber eine Anzahl Kataloge, lange vor Bills Beispielen, in Neuer Typographie gestaltet, deren Stil ich auch heute noch für richtig, doch nicht für allein richtig [vergleiche den Katalog des Gewerbemuseums Basel *'Die Schrift'*] halte.

Abs. XVI Alle Bücher Bills zeugen von großem Formgefühl und sicherem Geschmack; sie sind in ihrer Art vorbildlich gemacht. Wenn Bill aber lehrt, dieser Stil sei auch für Bücher jeder andern Art geeignet, so zeugt das entweder von mangelndem Verständnis für anders geartete Inhalte, als sie ihm geläufig sind, oder von dogmatischer Halsstarrigkeit. Außer Bill und einem gewissen Basler Soziologen glaubt das kein vernünftiger Mensch. Neuartigkeit und überraschende Gesamtform duldet nur eine winzige Gruppe von Bücher; in den meisten andern wird beides als Störung und Aufdringlichkeit empfunden. Die Befolgung guter Satzregeln und der Aufbau eines Buches im Sinne der traditionellen Typographie ist keineswegs 'historisierend'; eine auffällige Andersartigkeit aber wird fast stets anfechtbar sein. So ist die Satzweise des Billschen Aufsatzes zwar reizvoll, weil ungewöhnlich, keineswegs aber allgemeingültig und vorbildlich. Ich erwähne nur nebenbei, daß die nicht ausgeschlossenen Zeilen, die Bill anwendet, zuerst von Eric Gill, dem großen englischen Schriftkünstler, um 1930 in die Typographie eingeführt wurden und im Maschinensatz weit weniger sinnvoll sind, als sie im Handsatz wären. (Denn während der Handsetzer eine gewisse Mühe darauf verwenden muß, die gesetzte Zeile gleichmäßig auszuschließen, besorgt das die Maschine automatisch und, von Mängeln abgesehen, die nur der Handsetzer vermeiden kann, durchaus einwandfrei.) Es handelt sich also nur scheinbar um eine Vereinfachung und um eine scheinmoderne Form. Viel gefährlicher ist Bills Satz ohne Einzüge. Bill kennzeichnet die Absätze durch vorhergehende Blindzeilen. Diese ergeben nicht nur viel zu tiefe Einschnitte; sie bilden vor allem keine genügende Garantie für die Kennzeich-

nung von Absätzen. Dies zeigt sich deutllich vom Übergang von Seite 7 zu Seite 8 seines Aufsatzes. Es ist unklar, ob der Absatz auf Seite 8 weitergeht oder hier ein neuer anfängt. Die Begründung, warum man Einzüge machen muß, kennt der Leser aus meinem Aufsatz 'Einzüge' [vgl. *Schweizer Graphische Mitteilungen*. 65 (1946 / 2), St. Gallen, S. 63-65; *Der Druckspiegel*. 8 (1953), Stuttgart, S. 594-596).

Abs. XVII Um zu beweisen, daß ein chinesischer Klassiker in einer europäischen Sprache am besten noch in unserer traditionellen Typographie gesetzt wird, bringe ich in einem der Beispiele dieses Aufsatzes eine Seite aus Tschuang-tse in dieser Art und daneben eine andere mit der Fortsetzung des Textes in neuer Typographie. Exempla docet. Daß man nicht jeden Buchtitel in der nüchtern-pathetischen Art der Neuen oder funktionalen Typographie setzen kann, lehren Beispiel und Gegenbeispiel eines Hafis-Titels. Buchkunst erfordert vor allem Takt und Einfühlungsvermögen.

Abs. XVIII Schon die Wahl der Bodoni für den 'funktionalen' Hafis-Titel mag in Bills Augen ein Zugeständnis sein, hält er doch wohl immer noch die Grotesk für die beste, weil 'zeitgemäße' Schrift. Die Grotesk ist keine neue Schrift. Ihr Charakter ist im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aufgekommen. Sie ist vor allem eine Titelschrift und nur in kurzen Abschnitten als Werkschrift brauchbar, da sie sich, mangels hinreichender Artikulation durch die unentbehrlichen Endungen und infolge ihrer monotonen Strichstärke nicht gut lesen läßt. Ihre Einfachheit ist eine scheinbare; sie enspricht dem unentwickelten Wahrnehmungsvermögen von ABC-Schützen, die buchstabieren müssen und deren ungeübte Augen die echten Buchstabenformen der Druckschrift ebenso kompliziert erscheinen wie etwa die Schulhandschrift der Zwölfjährigen.

Abs. XIX Es ist kein bloßer Zufall, daß die meisten Jünger der funktionalen Typographie wenig oder nichts wissen mochten von den besseren Formullierungen der Grotesk, die von Künstlern der Gegenwart stammen (Eric Gills Sans Serif, W. A. Dwiggins' Metroline). Diese zeigen die wahre Handschrift der Gegenwart und stehen bergehoch über dem jämmerlichen Formniveau der Gewöhnlichen Grotesk (Akzidenz-Grotesk, Mono-Grotesk 215), die Bill mit Vorliebe anwendet.

Abs. XX Die am besten leserlichen, und das heißt eben die besten Schriften, die uns zur Verfügung stehen, sind die klassischen (zum Beispiel die Bembo, Garamond, Ehrhardt, Van Dyck, Caslon, Bell, Baskerville, Walbaum) und diejenigen neuen Schriften, die nur wenig davon abweichen (Perpetua, Lutetia, Romulus und einige andere). Daß uns beide Arten heute in großer Zahl zur Verfügung stehen, verdanken wir vor allem der fünfundzwanzigjährigen Tätigkeit Stanley Morisons an einer führenden englischen Setzmaschinenfabrik. Die Wiedergeburt der klassischen Schriften hatte eine typographische Erneuerung auf der ganzen Welt zur Foge, die mindestens ebenso wichtig ist, wie der Reinigungsprozeß der Neuen Typographie für Deutschland war.

Abs. XXI Das technische Prinzip des Maschinensatzes aber hat nicht den geringsten Einfluß auf die typographischen Gestaltungsmethoden. Der Maschinensatz ahmt lediglich den Handsatz nach, je vollkommener, um so besser; folgte er anderen als optischen, nämlich nur technisch erwünschten Zweckmäßigkeiten, so würde er sich der unbrauchbaren, optisch unzulänglichen Kompromißform der Schreibmaschinenschrift nähern. Maschinensatz ist weder billiger noch schöner als Handsatz, sondern nur wirtschaftlicher und keinesfalls imstande, aus eigenen 'mechanischen' Gesetzmäßigkeiten

das Bild der Typographie essentiell zu verändern. Bill kann ja selber nicht erkennen, was Maschinensatz ist; nicht alles, was nach Bill Maschinensatz sein könnte oder müßte, ist solcher. Denn der gute Maschinensetzer strebt wie der gute Handsetzer nach optischer Vollkommenheit. Diese ist schon im 16. Jahrhundert erreicht und seither nicht mehr überboten worden. Und die geringere Beweglichkeit gewisser Setzmaschinensysteme hat nur schlechtere, das sensible Auge beim Lesen störende Buchstabenformen hervorgebracht, während die Handsatzschrift dank ihren unbegrenzt vielen Buchstabendicken die letzten optischen Feinheiten gestalten kann. Diese sind weit wichtiger, als ein Laie wie Bill erkennen kann.

Abs. XXII Anders als das Buch hat sich die Reklamedrucksache erst in neuerer Zeit eigentlich entwickelt. Sie ist ein echtes Kind des Industriezeitaltes. Da von der werbenden Drucksache in erster Linie Neuheit und Überraschung gefordert werden, wurde die Neue Typograhie, die neue Ausdrucksmittel bot, eine Zeitlang, das heißt so lange sie noch neu war, gerne benützt. Als ihre asketische Formenstrenge aber bekannt genug war, begann man bereits nach andern 'neuen' Ausdrucksmitteln zu suchen, die gelegentlich, ganz natürlicherweise, sogar im äußersten Gegenpol puristischer Formen, in einer ornamental verzierten Typographie vermutet wurden. Auch eine solche kann neu und erfrischend wirken wie eine Blume in einer Steinwüste. Es wäre gewiß ein Irrtum, in einer verzierten Typographie, die übrigens nur ausnahmsweise sinnvoll ist, 'die' moderne Form zu sehen; auch sie ist, genau wie die Typographie Bills, nur *eine* moderne Form. Und beide sind modern. Wenn man doch davon absähe, in dem Wort *modern* ein positives Werturteil zu vermuten! Es bedeutet nicht 'neuartig' oder 'neu', sondern nur, daß der Gegenstand heute und nicht vor zwanzig oder hundert Jahren entstanden ist und heute, ob sinnvoll oder sinnwidrig, eben so gut gemacht wird.

Abs. XXIII Da nichts Neues ewig neu bleibt, wird sich das Bild der Typographie auch weiter wandeln, vielleicht bis der Konkurrenzkampf unserer Tage einer reinen Bedarfswirtschaft wird weichen müssen. Wer heute schon, wie das die puritanische funktionale Typographie anstrebt, auf Überraschung verzichten und sich auf eine nüchterne Darbietung der Mitteilung beschränken möchte, wird eines anderen belehrt, wenn er sich mit den nicht immer unberechtigten Wünschen seiner Auftraggeber auseinandersetzen muß. Es ist nämlich ein Hauptmangel der Neuen oder funktionalen Typographie, daß sie sich nicht für Aufgaben eignet, die eine Institution repräsentieren müssen. Sie muß das durch einen Aufwand an aufgabenfremden Mitteln ersetzen, der oft recht wenig 'zweckmäßig' ist (z. B.: mehrere Druckfarben, überflüssige Klischees, teures Papier).

Abs. XXIV Der bleibende Gewinn, den uns die neuere Entwicklung der Typographie geschenkt hat, sind engerer Satz, eine wirklich bessere Satzweise, schönere Schriften, und die Verbreitung brauchbarer Satzregeln, die Bill abfällig Rezepte nennt. Nimmt man sich die Mühe, diese Regeln aus meinen Schriften herauszuschälen, so ergeben sich, in Stichworten, die folgenden:

1. Möglichst wenig Schriftarten.
2. Möglichst wenig Grade.
3. Nicht sperren.
4. Auszeichnung durch Kursiv oder Halbfette derselben Schriftart.
5. Versaliensatz nur in Ausnahmefällen; diesen stets sperren und dabei sorgfältig ausgleichen.
6. Gruppen bilden; nicht mehr als drei Gruppen.

Abs. XXV Es ist Bill vielleicht nicht bewußt, wie getreu er selber diese meine 'Rezepte' befolgt; fast alle seine typographischen Arbeiten könnte ich als Beispiel für deren Richtigkeit abbilden. Daß nicht jeder, der vernünftigen Regeln folgt, ein Meister der Form sein kann, leuchtet ein. Schlechte Nachahmer wird es ewig geben. Ich kann ebensowenig für meine Nachahmer verantwortlich gemacht werden, wie ich Bill mit den seinigen behafte.

Abs. XXVI Ich bin kein Freund des 'Heimatstils'. Und die traditionelle Typographie, die ich hier verteidige, ist nicht 'Heimatstil'. Wohl gibt es etwas ähnliches in unserem Gebiet. Rudolf Kochs[1] und seiner Jünger Bestrebungen (die in der 'Marathon' endeten) nannten wir schon in Deutschland 'Naturschutzpark'. Zu diesem gehören auch die Post-Antiqua und -Fraktur[2] und drei Stufen niedriger die gotischen Bastardschriften des Dritten Reiches (Tannenberg, Deutschland, National[3]). Ich mag diese Schriften nicht leiden. Sie entspringen einer Umkehrung des religiös gefärbten Fortschrittsglaubens, wie ihn Bill vertritt, nämlich einer sentimentalen Flucht ins unwiderbringlich Vergangene. (Im übrigen sind auch sie 'modern'.)

Abs. XXVII Wäre die neuerstandene traditionelle Typographie eine Auswirkung der Nazipropaganda, wie Bill zu behaupten wagt, so wäre die Typographie der ganzen Welt, Rußland nicht ausgenommen, offenbar dieser Propaganda erlegen, Jahrzehnte noch bevor sie aufkam. Ich übe und fördere keine andere Typographie, als sie, besser oder schlechter, überall betrieben wird. Denn ich halte es für unfruchtbar, das Momentbild eines typographischen Reinigungsprozesses, wie es die deutsche Typographie um 1930 bot, zu verewigen. Bill läßt durchblicken, man habe ihn diffamiert. Mir selber läge nichts ferner. Ich kann nicht glauben, Bills Namen oder Arbeiten, die ich, wie oben dargelegt, uneingeschränkt anerkenne, in meinem Vortrag erwähnt zu haben. Ich bin ja über meine eigenen früheren Arbeiten, nicht über die seinigen, zu Gericht gesessen. Vor allem betrübt mich aber, daß er mir das Recht abzusprechen scheint, so zu schaffen, wie ich für gut finde. Er als Künstler müßte wissen, daß kein schöpferischer Mensch anders, als er für richtig hält, schaffen kann. Wer zur Unterdrückung der geistigen Meinungs- und der künstlerischen Schaffensfreiheit aufruft, besorgt das trübe Geschäft derer, die wir für besiegt halten. Er begeht das ärgste Verbrechen, denn er untergräbt unser höchstes Gut, das Kennzeichen der Menschenwürde, die Freiheit. Die man vielleicht selber erst verlieren muß, wie ich, um ihren Wert richtig ermessen zu können.

---

[1] Rudolf Koch arbeitete seit 1906 für die Schriftgießerei Gebr. Klingspor in Offenbach. Er vertrat beharrlich die Frakturschrift, als sich in Deutschland die Antiqua mit und ohne Serifen als lesbarere und modernere Schrift durchzusetzen begann. Koch wurde der Vorwurf gemacht, daß er die nationalistische Ausschlachtung der Fraktur unterstützte. Er zeichnete hauptsächlich gebrochene Schriften, seine erste Schrift wurde 1910 gegossen. Noch nach 1949 unternahm Karl Klinspor den letzten Versuch, die gebrochene Schrift weiterhin als deutsche Standardschrift zu verwenden.

[2] Herbert Post war Schüler von Rudolf Koch und Mitglied der "Offenbacher Werkgemeinschaft". Post zeichnete mehr als 20 Druckschriften, die sich durch den handgeschriebenen Charakter auszeichnen.1950 gründete er eine bibiophile Privatpresse.

[3] Bis zu ihrem Verbot durch die Nazionalsozialisten 1941galt die gebrochene Schrift als 'urdeutsch' und es entstanden "Kurmark", "Gotenburg", "National", "Großdeutsch", "Tannenberg", "Standarte".

LITERATUR

Aicher, Otl — typographie, Lüdenscheid 1989, (2. Aufl.)

"Bauhaus und Ulm", in: Lindinger, Herbert (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände, Berlin 1987, S. 124-129

Altmann, Natan — "Elementare Gesichtspunkte", in: "elementare typographie", Sonderheft der Typographischen Mitteilungen 10 / 1925 (Reprint 1989), S. 210f.

Argan, Guilio Carlo — "Kunst und ästhetische Gestaltung in der Alltagswelt", in: Gsöllpointner, Helmuth u. a. (Hrsg.), Design ist unsichtbar, Wien 1981, S. 185-194

Bayer, Herbert — "Versuch einer neuen Schrift", in: Fleischmann, Gerd (Hrsg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S. 25-27

Bill, Max — Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts, Basel 1952

Sonderteil 'Max Bill' in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976

"bill-zürich", in: Rasch, Heinz & Bodo (Hrsg.), Gefesselter Blick. 25 kurze Monographien und Beiträge zur neuen Werbegestaltung, Stuttgart 1930, S. 23f.

"Konkrete Kunst", 1936, in: Hüttinger, Eduard, max bill, Zürich 1987, S. 73

"typografie ist der grafische ausdruck unserer zeit", 1937, in: max bill: typografie, reklame, buchgestaltung, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld 1997, S. 6

"fünfzehn variationen über ein thema", 1938, in: Hüttinger, Eduard, max bill, Zürich 1987, S. 80f.

"über typografie", 1946, in: max bill: typografie, reklame, buchgestaltung, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld 1997, S. 29-33

"worte rund um malerei und plastik", 1947, in: konkrete kunst – 50 jahre entwicklung, Katalog zur Ausstellung im Helmhaus Zürich 1960, S. 60

"Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit", 1949, in: Hüttinger, Eduard, max bill, Zürich 1987, S. 117-128

"Vom Werkzeug zum Schleckzeug", in: Max Bill, Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts, Basel 1952, S. 46

"[form, funktion, schönheit] = [gestalt]", in: max bill, Katalog zur Ausstellung des Ulmer Kunstvereins 1956, S. 18-20

"Herausbildung einer gestalterischen Methode", 1956, in: Frei, Hans, Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt, Baden 1991, S. 294-299

"struktur als kunst? kunst als struktur?", 1965, in: Hüttinger, Eduard, max bill, Zürich 1987,S. 166f.

"Vom Bauhaus bis Ulm", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S. 12-21

"Die Magie der gestalteten Gegenstände", in: Du, Europäische Kunstzeitschrift, 6 / 1976, Sonderteil "Max Bill", S. 22-50

"meine 30er jahre", in: Um 1930 in Zürich – Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen, Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 1977, S. 186-188

"Bauhaus und Abstraction-Création", in: Konstruktive Kunst 1915 – 45, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur 1981, S. 24

"funktionelle grafik und typografie", in: Werbestil 1930 – 1940. Die alltägliche Bildersprache eines Jahrzehnts, Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 1981, S. 67

Bingens, Christoph — "Verbotene Früchte in der Werbung", in: Fleischmann, Gerd u. a. (Hrsg.), max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 109-145

Bosshard, Hans Rudolf — Sechs Essays zu Typografie Schrift Lesbarkeit, Sulgen, Niggli, 1996

"Konkrete Kunst und Typografie", in: Fleischmann, Gerd u. a. (Hrsg.), max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 55-107

Eagleton, Terry — Ideologie. Eine Einführung, Stuttgart / Weimar 1993

Erlhoff, Michael — "Zwischen Utopie und Restauration" S. 38-45,
"Vom Gegenstand" S. 70-81
"Dieses Buch als Objekt" S. 34-36
in: Lindinger, Herbert (Hrsg.), Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände, Berlin 1987

Erni, Peter — "Abgrenzen, beurteilen / die Moderne – gewertet", in: Um 1930 in Zürich – Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen, Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 1977, S. 262-271

Friedl, Friedrich — "Lernen von Tschichold" in: "elementare typographie", Reprint des Sonderheftes der Typographischen Mitteilungen 10 / 1925, 1989, S. 2-7.

Fleischmann, Gerd (Hrsg.) — bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984

"Können Sie sich einen Flieger mit Vollbart vorstellen?", in: Beiheft zu Jan Tschichold, Die Neue Typographie (Reprint Berlin 1987), S. 33-45.

"Max Bill: Bauhaus: Schrift", in: Fleischmann, Gerd u. a. (Hrsg.), max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 15-53

Fleischmann, Gerd, Bosshard, Hans Rudolf Bignens, Christoph (Hrsg.) — max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999

Frei, Hans — Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt, Baden 1991

Frei, Hans Gimmi, Karin (Hrsg.) — minimal tradition. Max Bill und die 'einfache' Architektur 1942 – 1996, Bundesamt für Kultur, Baden 1996

Gerstner, Karl — Kompendium für Alphabeten, Teufen, Niggli 1972

Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968 (erw. Neuaufl.)

die neue Graphik, Teufen, Niggli, 1959

kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei, Teufen, Niggli, 1957

Gomringer, Eugen — zur sache der konkreten II. konkrete kunst, St. Gallen 1988

Gomringer, Eugen Bense, Max Grohmann, Will u. a. — max bill, Festschrift, Teufen, Niggli, 1958

Grohmann, Will — "tendenz zur synthese", in: Eugen Gomringer u.a., max bill, Festschrift, Teufen, Niggli, 1958, S.19-24

Gsöllpointner, Helmuth u. a. (Hrsg.) — Design ist unsichtbar, Wien 1981

Hermand, Jost (Hrsg.) — Jugendstil (Wege der Forschung, Bd.CX), Darmstadt 1971

Hesse, Eva	Ezra Pound. Von Sinn und Wahnsinn, München 1978
Hochuli, Jost Kinross, Robin	Bücher machen: Praxis und Theorie, St. Gallen 1996
Hüttinger, Eduard	max bill, Zürich 1987
Iser, Wolfgang (Hrsg.)	"Image und Montage", in: Iser, Wolfgang (Hrsg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966, S. 361-393
Kapr, Albert Schiller, Walter	Gestalt und Funktion der Typographie, Leipzig 1977
Kapr, Albert	Deutsche Schriftkunst, Dresden 1955
Kinross, Robin	Modern typography, London 1992
Koella, Rudolf	"Die Künstlergruppe 'Allianz'", in: Konstruktive Kunst 1915 – 45, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur 1981, S. 36-39
Lechner, Herbert	Geschichte der modernen Typographie, München 1981
Lindinger, Herbert (Hrsg.)	Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände, Berlin 1987
Lissitzky-Küppers, Sophie (Hrsg.)	El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Dresden 1992
Lohse, Richard Paul	"die einheit der gestaltungsprinzipien", in: Eugen Gomringer u.a., max bill, Festschrift, Teufen, Niggli, 1958, S. 25-27
Luidl, Philipp (Hrsg.)	J. T. Johannes Tzschichold, Iwan Tschichold, Jan Tschichold. Eine Jahresgabe der Typographischen Gesellschaft München, München 1976
Maldonado, Tomás	Max Bill, Buenos Aires 1955
McLean, Ruari	Jan Tschichold: Typographer, London 1975
Moholy-Nagy, Lázló	"Die Neue Typographie", 1923, in: Fleischmann, Gerd (Hrsg.): bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S. 15f.
von Moos, Stanislaus	"Die Avantgarde geht in Produktion", in: Gsöllpointner, Helmuth u. a. (Hrsg.), Design ist unsichtbar, Wien 1981, S. 195-208

	"Recycling Max Bill", in: Hans Frei, Karin Gimmi (Hrsg.): minimal tradition. Max Bill und die 'einfache' Architektur 1942-1996, Bundesamt für Kultur, Baden 1996, S. 9-32
Müller-Brockmann, Josef	Rastersysteme für die visuelle Gestaltung, Sulgen, Niggli 1996
Rand, Paul	From Lascaux to Brooklyn, New Haven / London 1996
	Von Lascaux bis Brooklyn, Sulgen, Niggli 1997
Rasch, Heinz & Bodo (Hrsg.)	Gefesselter Blick. 25 kurze Monographien und Beiträge zur neuen Werbegestaltung, Stuttgart 1930
Rattemeyer, Volker Helms, Dietrich u.a. (Hrsg.)	"Typographie kann unter Umständen Kunst sein". Kurt Schwitters. Typographie und Werbegestaltung, Wiesbaden 1990
Renner, Paul	mechanisierte grafik, Berlin 1930
	"Über moderne Typographie", in: Schweizer Graphische Mitteilungen 3 / 1948, S. 119f.
Ruder, Emil	Typographie, Teufen, Niggli 1977
Schauer, G. K.	"Anmerkungen zu einer tragischen Existenz", in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel Nr. 95 / 1978, S. A421-A423.
Schwitters, Kurt	"Thesen über Typographie", in: Fleischmann, Gerd (Hrsg.): bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S. 328
Selle, Gerd	Geschichte des Design in Deutschland, Frankfurt a. M. / New York 1994
	Ideologie und Utopie des Design, Köln 1973
Spencer, Herbert	Pioniere der modernen Typographie, München 1970
Spies, Werner	Kontinuität. Granith-Monolith von Max Bill, Dortmund / Fankfurt a. M. 1986
Staber, Margit	Max Bill, St. Gallen 1971
Tiemann, Walter	"Der Jugendstil im deutschen Buch", in: Hermand, Jost (Hrsg.), Jugendstil (Wege der Forschung, Bd.CX), Darmstadt 1971, S. 107-122

Tschichold, Edith — "Johannes Tzschichold Iwan Tschichold Jan Tschichold", in: Luidl, Philipp (Hrsg.), J. T. Johannes Tzschichold, Iwan Tschichold, Jan Tschichold. Eine Jahresgabe der Typographi- schen Gesellschaft München, München 1976, S. 29-33

Tschichold, Jan — Schriften 1925 – 1974 in zwei Bänden, hrsg. von Günter Bose & Erich Brinkmann, Berlin 1991

Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold, Gedenkbuch, Dresden 1977

Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie, Basel 1975

Typographische Gestaltung, Basel 1935

Die Neue Typographie, 1928 (Reprint Berlin 1987)

"elementare typographie", Sonderheft der Typographischen Mitteilungen 10 / 1925 (Reprint 1989)

"praeceptor typographiae", in: Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold, Gedenkbuch, Dresden 1977, S. 11-29

"Die Neue Gestaltung", 1925, in: Fleischmann, Gerd (Hrsg.): bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S. 330f.

"Was ist und was will die Neue Typografie?", 1930, in: Fleischmann, Gerd (Hrsg.): bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf 1984, S. 344-346

"Vom richtigen Satz auf Mittlelachse", 1935, in: Jan Tschichold, Schriften 1925 – 1974, Berlin 1991, Bd.1, S. 178-185.

"New Typography", 1937, in: Jan Tschichold, Schriften 1925-1974, Berlin 1991, Bd.1, S. 219f.

"Graphik und Buchkunst", 1946, in: Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie, Basel 1975, S. 14-17

"Zur Typographie der Gegenwart",1957, in: Jan Tschichold, Schriften 1925 – 1974, Berlin 1991, Bd. 2, S. 255-265

"Glaube und Wirklichkeit", 1946, in: Jan Tschichold, Schriften 1925 – 1974, Berlin 1991, Bd.1, S. 310-328

Welsch, Wolfgang — Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990

Wick, Rainer — bauhaus pädagogik, Köln 1982

Ausstellungskataloge

'max bill: typografie, reklame, buchgestaltung'
Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld 1997

'Konstruktive Kunst 1915 – 45'
Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur 1981

'Werbestil 1930 – 1940. Die alltägliche Bildersprache eines Jahrzehnts'
Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 1981

'Um 1930 in Zürich – Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen'
Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 1977

'konkrete kunst – 50 jahre entwicklung'
Katalog zur Ausstellung im Helmhaus Zürich 1960

'max bill'
Katalog zur Ausstellung des Ulmer Kunstvereins 1956

Nachschlagewerke

dtv Kindlers Malerei Lexikon in 15 Bänden, Zürich 1982

F. Friedl, N. Ott, B. Stein (Hrsg.): Typographie. wann wer wie, Köln 1998

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart 1998

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 Schriftmuster

Abb. 2 "elementare typographie", Titelblatt der Sonderausgabe der Typographischen Mitteilungen, Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, Leipzig, Oktober 1925, aus: Herbert Lechner, Geschichte der modernen Typographie, München 1981, S. 144

Abb. 3 Typografie des Konstruktivismus: El Lissitzky 1920, aus: F. Friedl, N. Ott, B. Stein (Hrsg.): Typographie. wann wer wie, Köln 1998, S. 48

Abb. 4 Typografie des Futurismus: Filippo Tommaso Marinetti 1915, aus: F. Friedl, N. Ott, B. Stein (Hrsg.): Typographie. wann wer wie, Köln 1998, S. 52

Abb. 5 Jan Tschichold, DIE NEUE TYPOGRAPHIE, Werbeprospekt für das Buch, 1928, aus: Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 34

Abb. 6 Jan Tschichold, Buchumschlag, 1945, aus: Ruari McLean, Jan Tschichold: Typographer, London 1975, S. 75

Abb. 7 Traditioneller bibliophiler Buchsatz, F. W. Goudy, 1938, aus: F. Friedl, N. Ott, B. Stein (Hrsg.): Typographie. wann wer wie, Köln 1998, S. 38

Abb. 8 Stanley Morison, Umschlag, 1932, aus: F. Friedl, N. Ott, B. Stein (Hrsg.): Typographie. wann wer wie, Köln 1998, S. 391

Abb. 9 a-h Max Bill, Fünfzehn Variationen über ein Thema, 1938, 16 Lithografien, 30,5 x 32 (abgebildet sind hier 8 Grafiken), aus: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 82-85

Abb. 10 Max Bill, Rotes Quadrat, 1946, Öl auf Leinwand, diagonal 70 cm, aus: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 109

Abb. 11 Karl Gerstner, grafische Analyse "Rotes Quadrat", aus: Karl Gerstner, kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei, Teufen, Niggli, 1957, Abb. 21 von Kapitel 2

Abb. 12 Max Bill, Kontinuität, 2. Fassung, 1983-86, aus: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 61

Abb. 13 Max Bill, Well-Relief, 1931-32, Eisenblech weiß bemalt, 80 x 120, aus: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 65

Abb. 14 Max Bill, Ulmer Hocker, 1954, aus: Eduard Hüttinger, max bill, Zürich 1987, S. 40

Abb. 15 Max Bill, Simultankonstruktion zweier progressiver Systeme, 1945-51, Öl auf Leinwand, 145 x 201 cm (darunter ist die grafische Analyse der Grafik abgebildet, nach H. R. Bosshard), aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 54

Abb. 16 Max Bill, 11 x 4 : 4, Schematische Darstellung der elf Kombinationen der grafischen Reihe, nach H. R. Bosshard, aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 57

Abb. 17 Max Bill, Die Farbe in Natur, Kunst, Wissenschaft und Technik, Katalogumschlag, Kunstgewerbemuseum Zürich 1944, 148 x 210 cm, aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 61

Abb. 18 Max Bill, Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik, Plakat, Kunsthaus Zürich 1936, 70 x 100 cm, aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 221

Abb. 19 Max Bill, Konkrete Kunst, Plakat, Kunsthalle Basel 1944, 90,5 x 128 cm, aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 222

Abb. 20 Max Bill, Allianz, Plakat, Kunsthaus Zürich 1942, aus: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968 (erw. Neuaufl.), S. 53

Abb. 21 Max Bill, Schutzumschlag zum Œuvre complète von Le Corbusier, Band 3, 1939, aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 143

Abb. 22 Max Bill, Umschlag der Sammelmappe "Moderne Schweizer Architektur", 1925-45, aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 162

Abb. 23 Max Bill, Buchumschlag zu Georg Schmidt, Sophie Taeuber-Arp, 1948, aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 250

Abb. 24, 25 Max Bill, Werbeprospektseiten für "wohnbedarf" und für eine Ausstellung von "wohnbedarf" in der Werkbundsiedlung Neubühl, 1931, aus: Fleischmann, Bosshard, Bignens (Hrsg.): max bill. typografie reklame buchgestaltung, Sulgen / Zürich 1999, S. 184, 185

Abb. 26, 27 Paul Rand, Innenseiten seines Buches "Von Lascaux bis Brooklyn", Sulgen, Niggli 1997

Abb. 28 Das Buch als Objekt: Seite 44 des Buches "Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Die Moral der Gegenstände", Berlin 1987, Herausgeber: Herbert Lindinger

Abb. 29 Karl Gerstner, boîte à musique, aus: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968 (erw. Neuaufl.), S. 57

Abb. 30 Karl Gerstner, Das tangentiale Exzentrum, 1956/57, aus: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968 (erw. Neuaufl.), S. 70

Abb. 31 Karl Gerstner, Raum-Wand-Bild, 1957-59, Modell, aus: Karl Gerstner, Programme entwerfen, Teufen, Niggli 1968 (erw. Neuaufl.), S. 74

ABBILDUNGEN

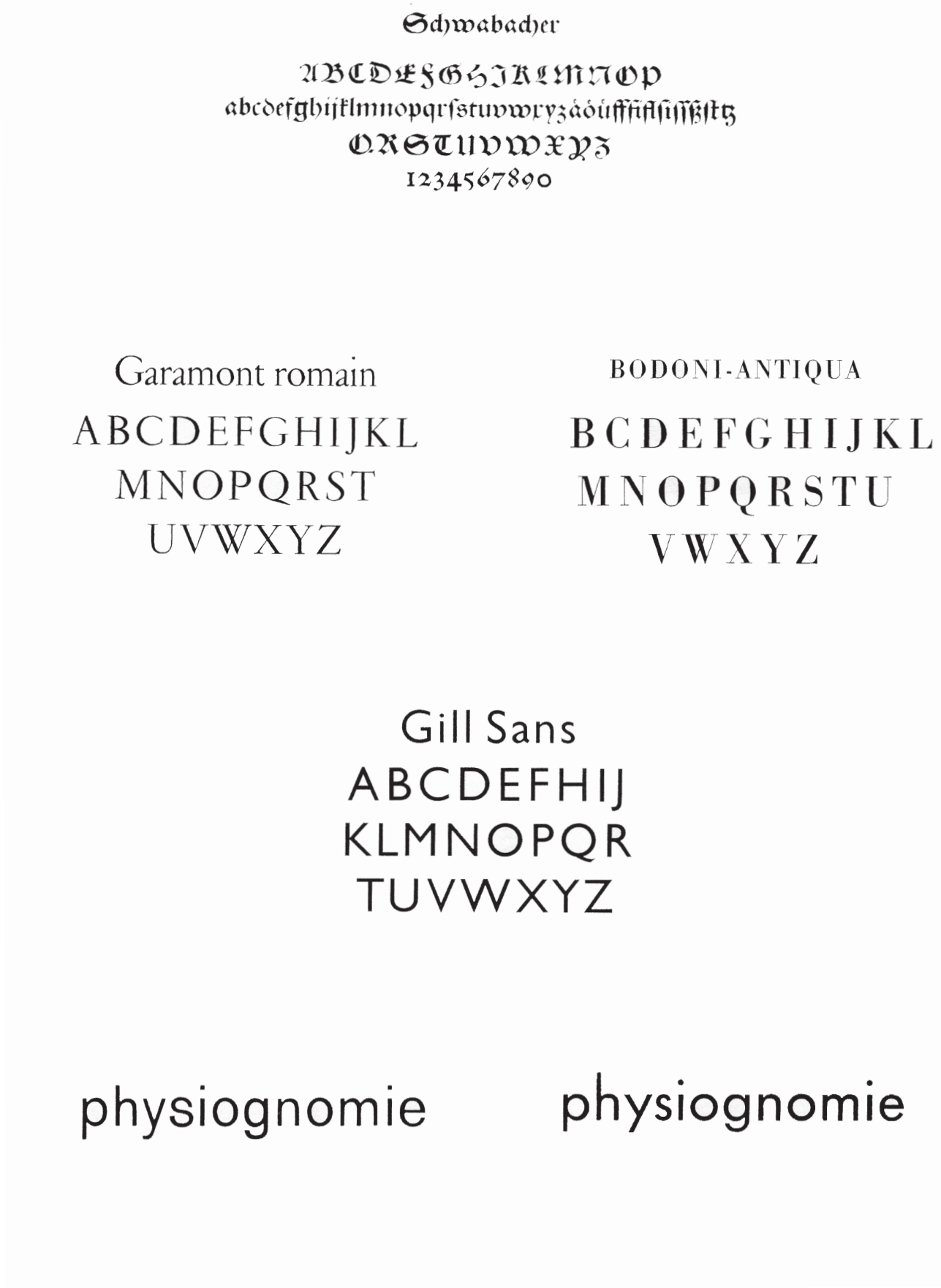


Abbildung 1: Schriftmuster

Abbildung 2

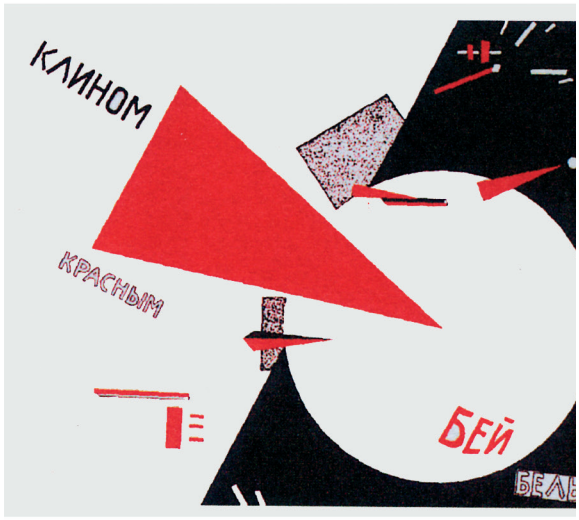
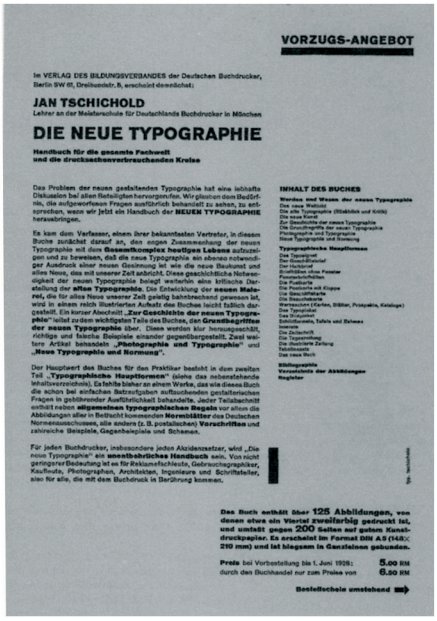


Abbildung 3

Abbildung 4


VORZUGS-ANGEBOT

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker, Berlin SW 61, Dreibundstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD
Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE
Handbuch für die gesamte Fachwelt und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhafte Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der NEUEN TYPOGRAPHIE herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem Gesamtkomplex heutigen Lebens aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck unserer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie bringt weiterhin eine brillante Darstellung der alten Typographie. Die Entwicklung der neuen Malerei, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht faßlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt „Zur Geschichte der neuen Typographie" leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den Grundsätzen der neuen Typographie über. Diese werden klar herausgeschält, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln „Photographie und Typographie" und „Neue Typographie und Normung".

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „Typographische Hauptformen" (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es behandelt hier an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt enthält neben allgemeinen typographischen Regeln vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden Normblätter des Deutschen Normenausschusses, also ändern (z. B. postalischen) Vorschriften und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie" ein unentbehrliches Handbuch sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgraphiker, Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

INHALT DES BUCHES

Wesen und Wesen der neuen Typographie
Die alte Typographie (Gedanken und Kritik)
Die neue Kunst
Die Gesetzmäßigkeit der neuen Typographie
Die Gesetzmäßigkeit der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

Typographische Hauptformen
Das Typenmaterial
Der Gestaltungsstoff
Der Werkstoff
Schriftbilder ohne Fonnler
Die Satzanordnung
Die Fadenlinie
Die Positionen mit Klappe
Die Gestaltungsfläche
Die Satzarten
Verwendung (Karten, Bücher, Prospekte, Kataloge)
Das Typenmaterial
Das Schriftbild
Schriftmischung, Tafeln und Schemen
Die Zeitschrift
Die Tageszeitung
Die illustrierte Zeitung
Tabellensatz
Das neue Buch

Bildgraphische Verzeichnis der Abbildungen
Register

Das Buch enthält über 125 Abbildungen, von denen etwa ein Viertel zweifarbig gedruckt ist, und umfaßt gegen 200 Seiten auf gutem Kunstdruckpapier. Es erscheint im Format DIN A 5 (148 × 210 mm) und ist biegsam in Ganzleinen gebunden.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: 5.00 RM
durch den Buchhandel nur zum Preise von 6.50 RM

Bestellschein umstehend ➡

Abbildung 5

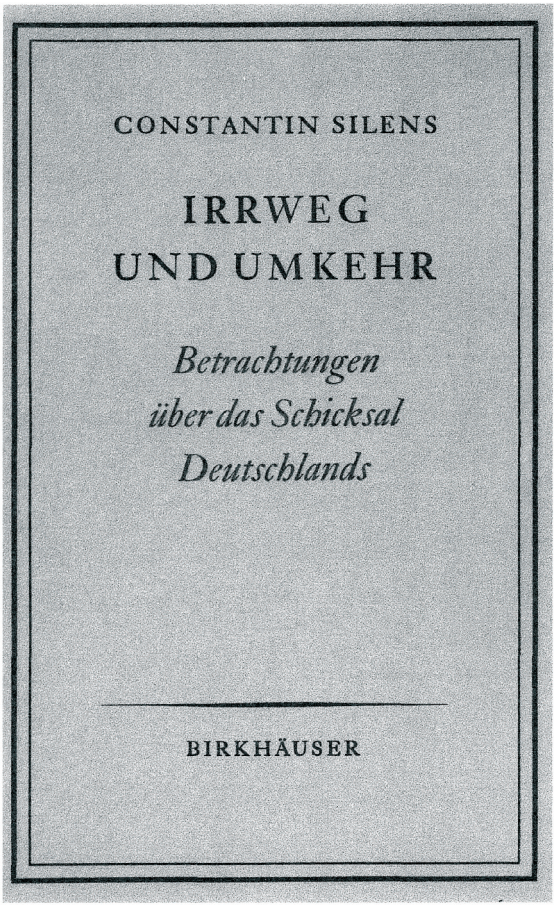


Abbildung 6

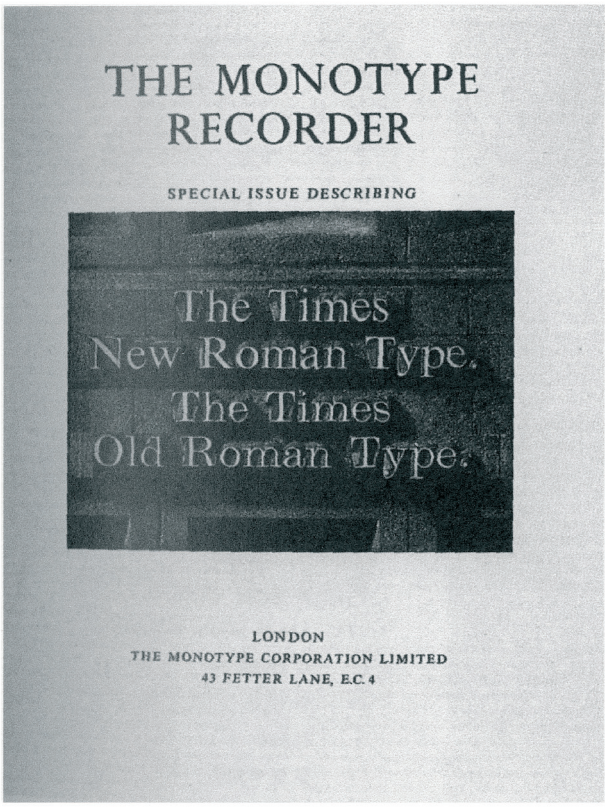


Abbildung 8

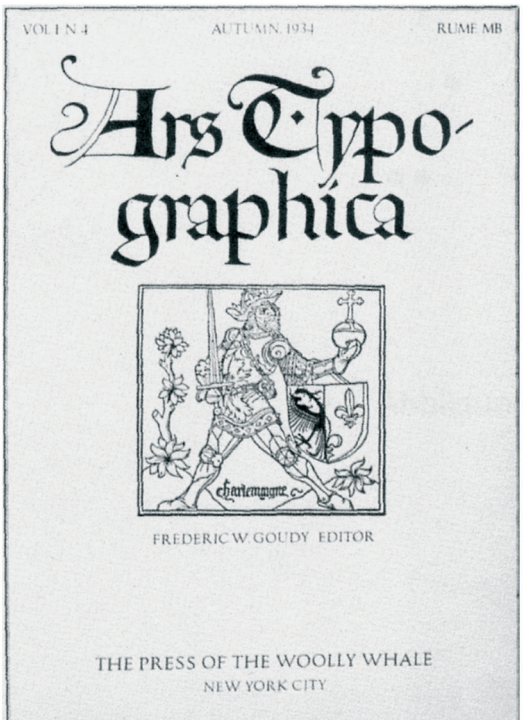
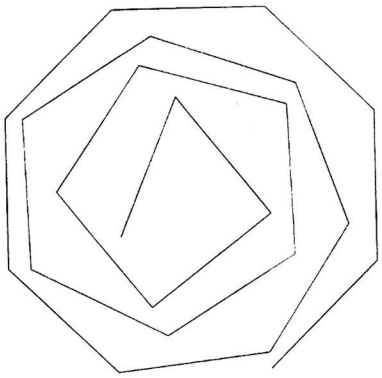
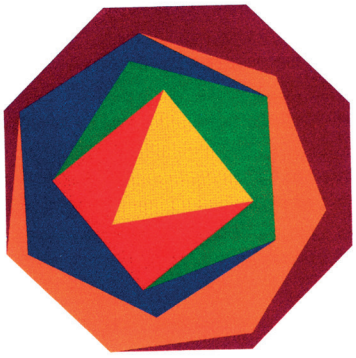
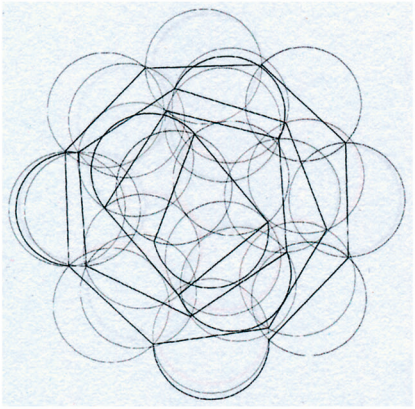
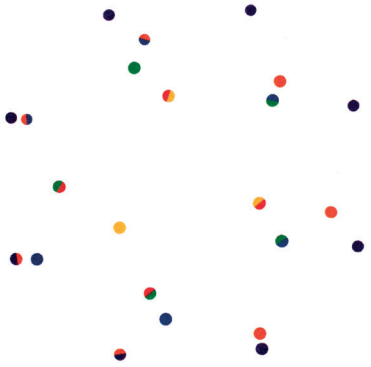


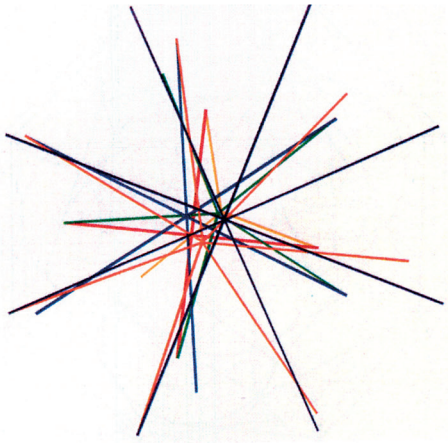
Abbildung 7

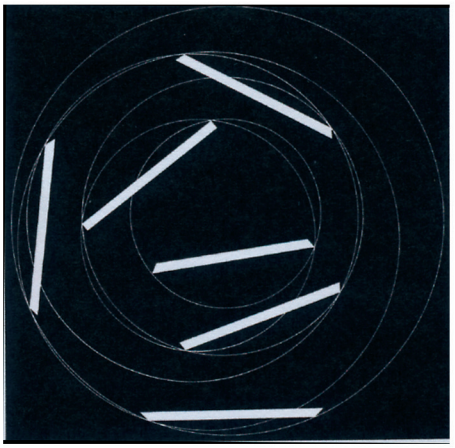


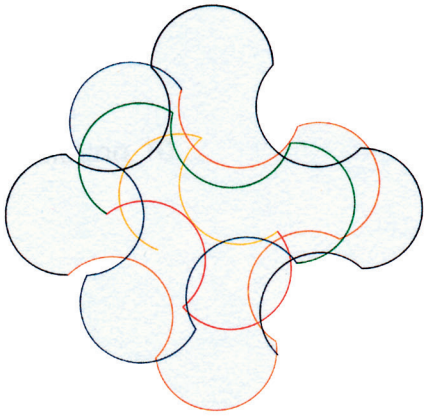












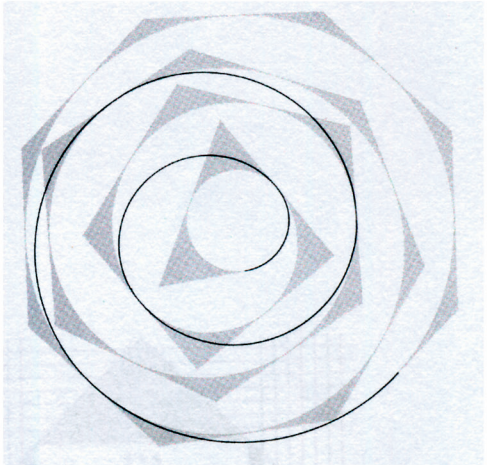


Abbildung 9a-h

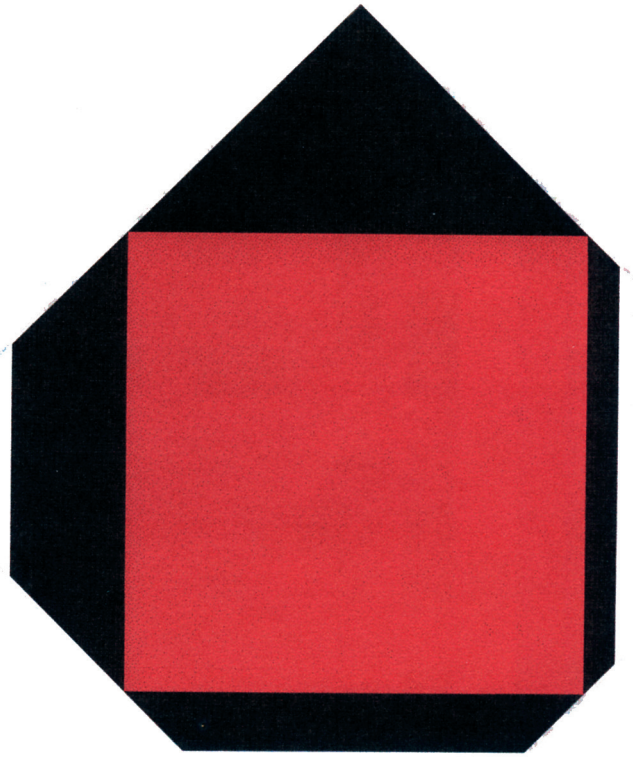


Abbildung 10

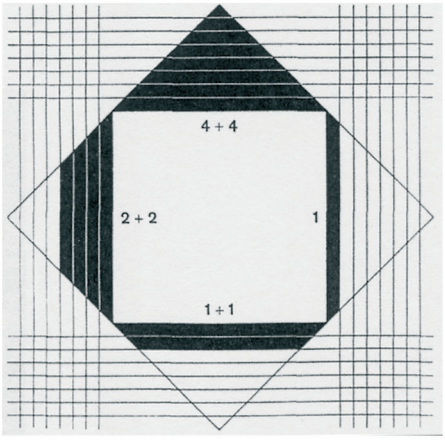


Abbildung 11

Abbildung 12

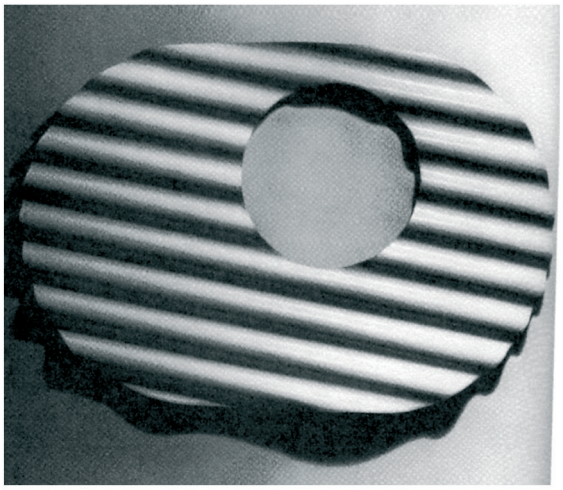


Abbildung 13

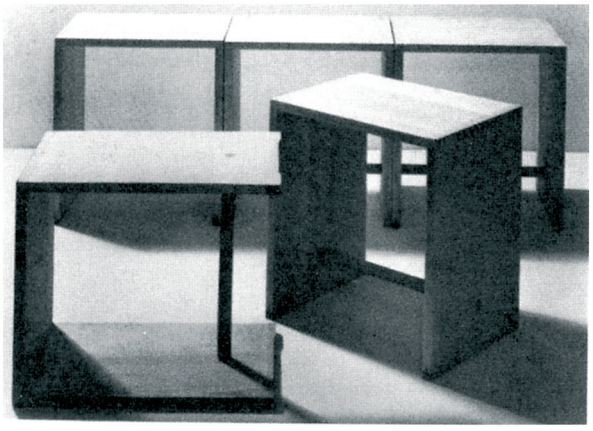


Abbildung 14

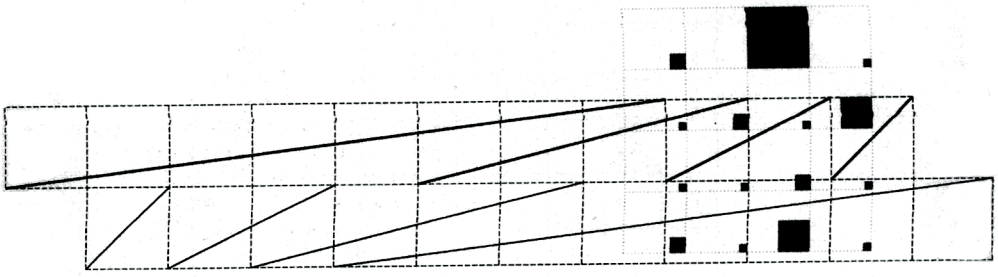


Abbildung 15

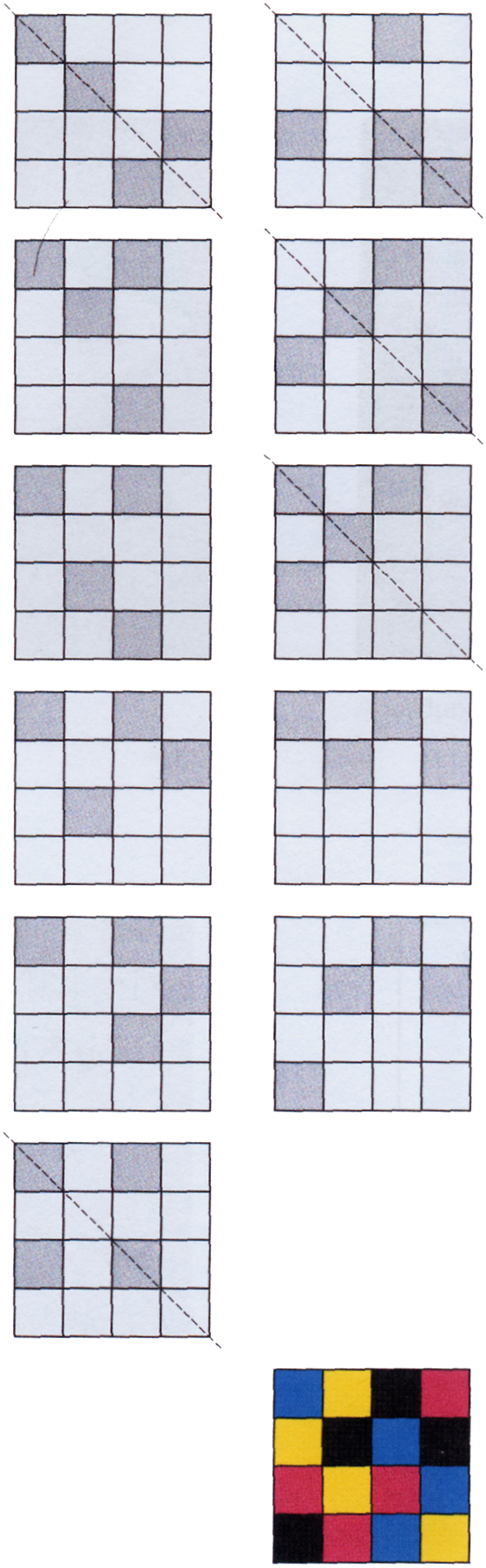


Abbildung 16

Abbildung 17

Abbildung 18

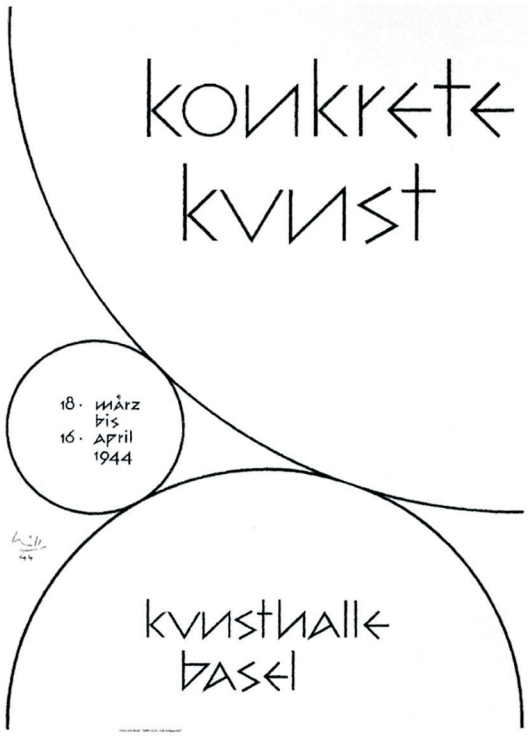


Abbildung 19

Abbildung 20

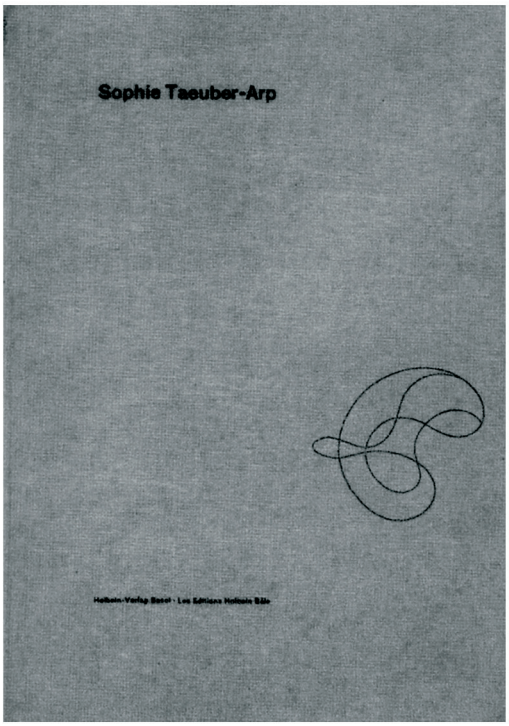


Abbildung 23

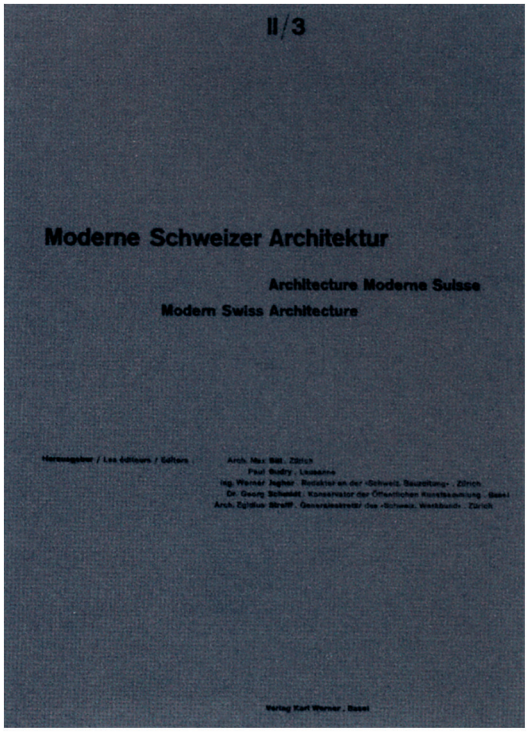


Abbildung 22

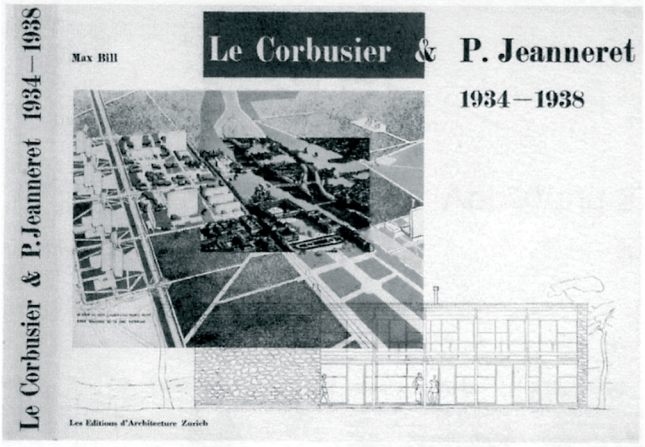


Abbildung 21

Abbildung 25

Abbildung 24

Stete Aktualität
ist der Wertmaßstab für jedes
Kunstwerk. *Ralph Waldo Emerson*

*Es gibt keinen schlechten Inhalt,
nur schlechte Form.
Dies erklärt den Stellenwert der
Form in der Kunst.*

Abbildung 26

...dem Turm von Pisa?

Ein romanischer Glockenturm am Arno, im 12. Jahrhundert aus weißem Marmor erbaut. 293 Treppenstufen bis zur Turmspitze. Der weltberühmte Schiefe Turm weicht von der Senkrechten 426 cm ab.

Paradoxerweise entsteht die Dynamik in der Komposition mit den umstehenden Gebäuden gerade aus dieser Abweichung. Aber ist es die formale Komposition, die Beziehung zwischen diagonalen und senkrechten Elementen, die so fesselnd ist, oder ist es die Wahrnehmung einer drohenden Katastrophe? Das Element der Spannung ist ein nicht zu unterschätzender Faktor, wenn man zum ersten Mal vor dem Gebäude steht.

Der Turm, eine Studie zur Harmonie von heterogenen Elementen – Zylindern, Halbkreisen und Rechtecken –, ist auch eine Studie über negativen und positiven Raum, Licht und Schatten; zusätzlich ist er ein schönes Beispiel für rhythmische Animation, in Kontrast zueinander stehende Strukturen und die hypnotische Wiederholung von eleganten Bogen – viele kleine Ausgaben des Schiefen Turms.

"In der Bildenden Kunst müssen alle Inhalte und Formen in optische, haptische und motorische Empfindungen eingehen – die optischen sind für die Malerei, die haptischen für die Bildhauerei und die motorischen für die Architektur von charakteristischer Bedeutung."

Abbildung 27

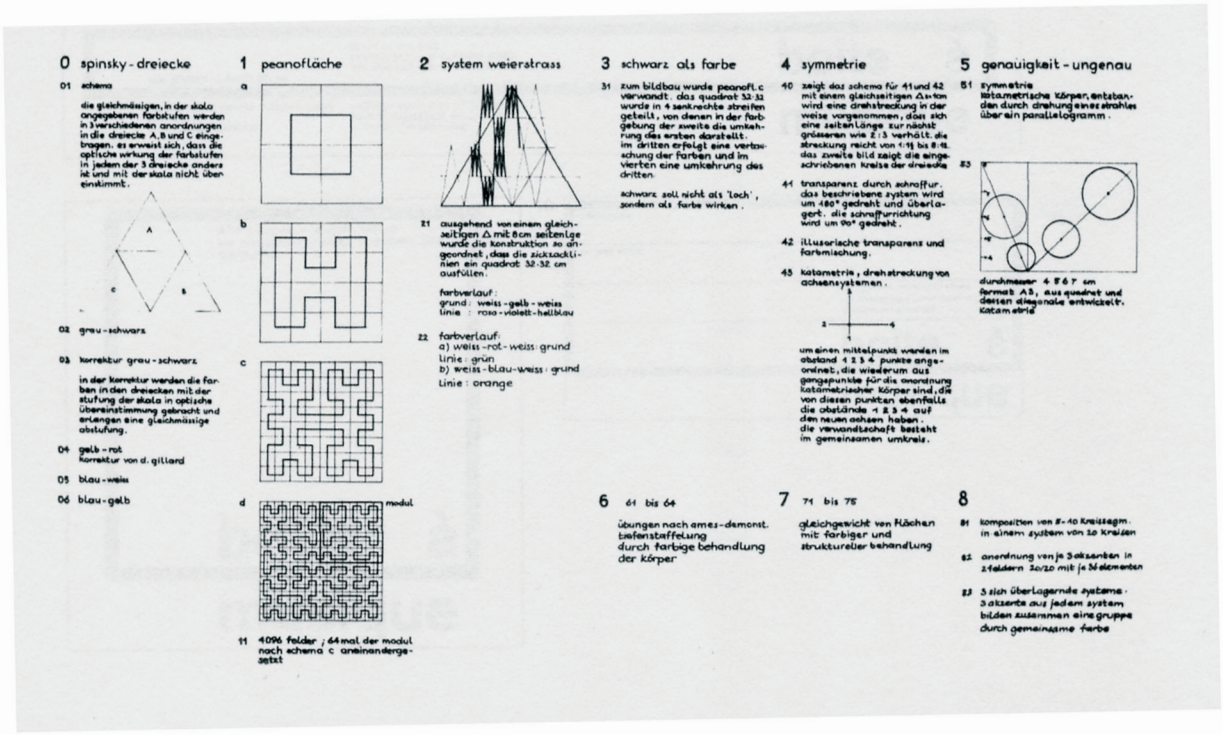


Abbildung 28

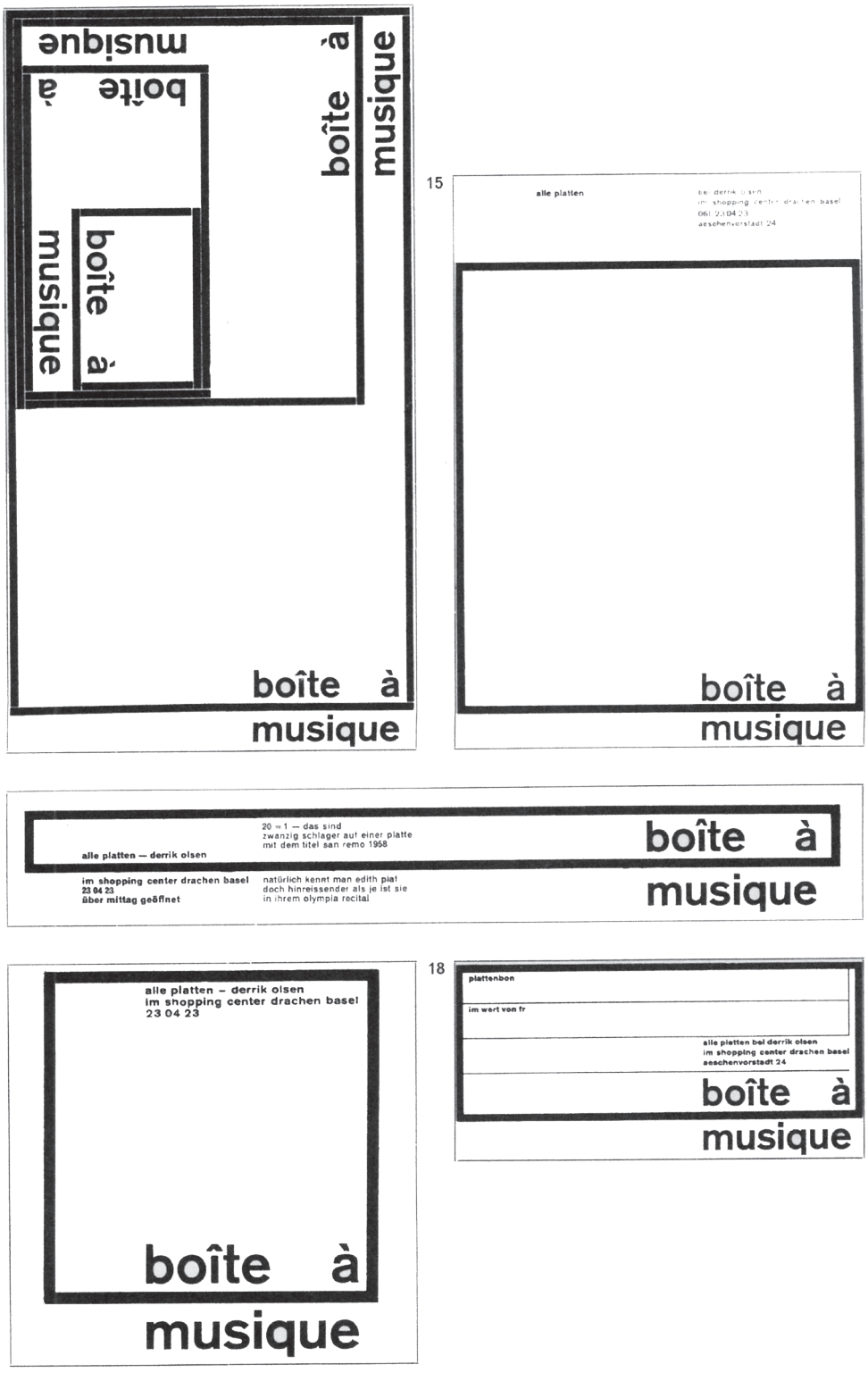


Abbildung 29

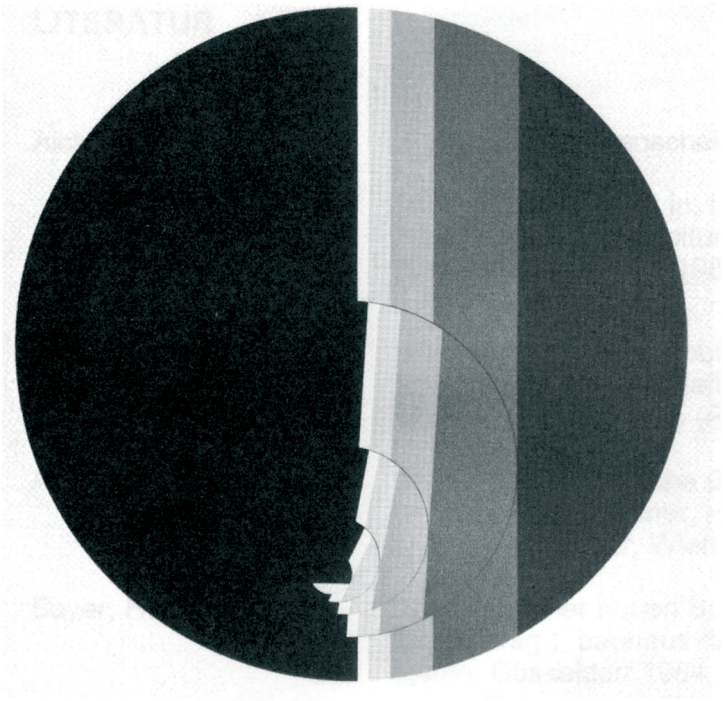


Abbildung 30

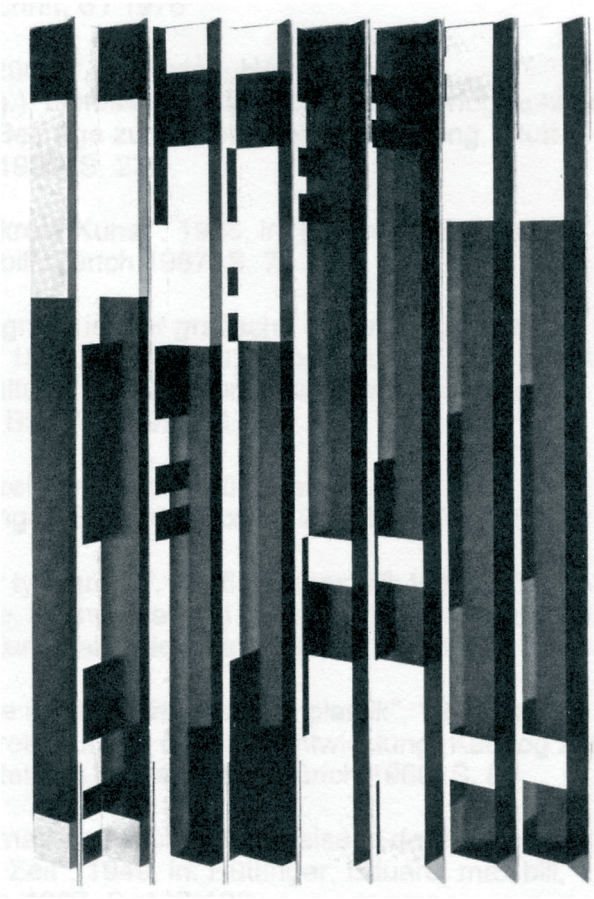


Abbildung 31