

#123

Autor: Wolfgang Weingart

Publikation: Typografische Monatsblätter TM / Schweizer Typografische Mitteilungen (SGM) / Revue Suisse de l'Imprimerie RSI. (Sondernummer

»Ist diese Typografie noch zu retten – oder leben wir auf dem Mond?«; Pioniere der Typografie: Wolfgang Weingart), Jg. 95, Nr. 12

Jahr: 1976

»Durch das Experiment suche ich neue Gestaltungselemente und nicht nur die bekannten neu zu arrangieren. Zu diesem Begriff ›Experiment‹ gehört, daß die klassischen Spielregeln der Typografie aufgehoben sind.«

#120

Autor: Karl Gerstner

Publikation: Kompendium für Alphabeten.

Eine Systematik der Schrift.

Teufen: Niggli, Seite 144

Jahr: 1972

»Der gleiche Satz in Grotesk
gesetzt hat einen anderen
Ausdruck (bekommt mithin eine
andere Nuance) als der gleiche
Satz in Fraktur gesetzt.«

TY

PE

#2

Autor: Peter Behrens

Titel: Von der Entwicklung der Schrift!

in Publikation: Behrens. Schriften,
Initialen und Schmuck nach Zeichnungen
von Professor Behrens. Offenbach am

Main: Rudhard'sche Gießerei, Seite 11

Jahr: 1902

»Man nimmt eine Schrift beim Lesen wahr, wie den Flug eines Vogels oder den Galopp eines Pferdes. Beides ist eine graziöse wohltuende Erscheinung, ohne daß man die einzelnen Gliedmaßen der Tiere oder die momentanen Stellungen erkennt. Es ist die Gesamtlinie, und diese ist auch das Wesentliche bei der Schrift.«

Autor: Walter Porstmann

Publikation: Sprache und Schrift.

Berlin: Verlag des Vereins Deutscher
Ingenieure, Seite 80

Jahr: 1920

»schreib,
wie du sprichst!«

– »ain laut

– ain zeichen /

ain zeichen

– ain laut.«

TY

PE

Autor: Walter Porstmann

Publikation: Sprache und Schrift.

Berlin: Verlag des Vereins Deutscher

Ingenieure, Seite 83

Jahr: 1920

»die letzte einheit der
staben, wie auch die
jeder geometrischen
figur und aller kunst-
formen ist der einfache
strich, die linie, gerade
oder gebogen.«

#22

Autor: Iwan Tschichold

Titel: Elementare Typographie.

in Publikation: Typographische
Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungs-
verbandes der Deutschen Buchdrucker
(Leipzig; Sonderheft »elementare
typographie«), 22. Jg., H. 10, Seite 200

Jahr: 1925

»Die dekorativ-kunstgewerblich-
spekulative Verwendung an
sich elementarer Formen ist nicht
gleichbedeutend mit elementarer
Gestaltung.«

TY

PE

#28

Autor: László Moholy-Nagy

Titel: Zeitgemässe Typographie. Ziele,
Praxis, Kritik.

in Publikation: Offset-, Buch- und
Werbekunst. Das Blatt für Drucker,
Werbefachleute und Verleger (Leipzig;
»Bauhaus-Heft«) Nr. 7, Seite 376

Jahr: 1926

»Jede Zeit hat ihre
eigenen optischen
Formen und
entsprechend eine
eigene Typografie.«

TY

PE

#27

Autor: Herbert Bayer

Titel: Vier Geschäftsformulare in
DIN-Norm

in Publikation: Offset-, Buch- und
Werbekunst. Das Blatt für Drucker,
Werbefachleute und Verleger (Leipzig),
Nr. 7, Seite 402

Jahr: 1926

»ich schreibe alles
klein, denn ich spare
damit zeit.«

TY

PE

#25

Autor: Willi Baumeister

Titel: Neue Typographie.

in Publikation: Die Form. Zeitschrift
für gestaltende Arbeit (Berlin) Nr. 10,

Seite 215

Jahr: 1926

»Bei der Typografie
ist die Mitteilung
bildhaft zu gestalten.«

TY

PE

#37

0

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Anregungen zur Erlangung einer
Systemschrift.

in Publikation: i 10. Internationale Revue

(Amsterdam), 1. Jg., 1927, H. 8/9

(August/September), Seite 312

Jahr: 1927

»Schrift ist das
niedergeschriebene
Bild der Sprache, das
Bild des Klanges.«

TV

PE

Autor: Konrad Friedrich Bauer

Titel: Die Zukunft der Schrift.

in Publikation: Klimschs Druckerei-

Anzeiger (Frankfurt a.M.), 54. Jg., H. 56,

Seite 1330

Jahr: 1925

»Aber schließlich ist
die Schrift nicht dazu
da, um geschnitten
und gedruckt, son-
dern um gelesen zu
werden.«

Autor: Konrad Friedrich Bauer

Titel: Die Zukunft der Schrift.

in Publikation: Klimschs Druckerei-

Anzeiger (Frankfurt a.M.), 54. Jg., H. 56,

Seite 1330

Jahr: 1927

»Das Problem, der Antiqua zu gesteigerter Homogenität zu verhelfen, ist ernst und schwierig genug. Hier ist Arbeit für die Zukunft.«

#52

Autor: Jan Tschichold

Titel: Was ist und was will die Neue

Typografie.

in Publikation: Eine Stunde Druck-
gestaltung. Grundbegriffe der Neuen
Typografie in Bildbeispielen für Setzer,
Werbefachleute, Drucksachenverbraucher
und Bibliophilen. Stuttgart: Akademischer
Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Seite 7
Jahr: 1930

»Die ›Form‹ ist ein
Arbeitsergebnis nicht
die Realisierung
einer äußerlichen
Form-Vorstellung.«

TY

PE

#49

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Die neue Gestaltung in der
Typografie

in Publikation: Ern. abgedr. in:
Friedhelm Lach (Hrsg.): Kurt Schwitters.
Das literarische Werk, Bd. 5 (Manifeste
und kritische Prosa); Köln: DuMont, 1981,
Seite 219
Jahr: 1930

»Die Sprache als
Werkzeug ist
unvollkommen.«

7

PE

#49

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Die neue Gestaltung in der
Typografie

in Publikation: Ern. abgedr. in:

Friedhelm Lach (Hrsg.): Kurt Schwitters.

Das literarische Werk, Bd. 5 (Manifeste
und kritische Prosa); Köln: DuMont, 1981,

Seite 219

Jahr: 1930

»Worte geben gedank-
liche Richtung.«

TY

PE

#43

Autor: Jan Tschichold

Publikation: Die neue Typographie.

Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende.

Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der
deutschen Buchdrucker, Seite 11

Jahr: 1928

»Der Ingenieur ist
der Gestalter
unseres Zeitalters.«

TY

PE

#123

Autor: Wolfgang Weingart

Publikation: Typografische Monatsblätter TM / Schweizer Typografische Mitteilungen (SGM) / Revue Suisse de l'Imprimerie RSI. (Sondernummer

»Ist diese Typografie noch zu retten – oder leben wir auf dem Mond?«; Pioniere der Typografie: Wolfgang Weingart),

Jg. 95, Nr. 12

Jahr: 1976

»Die Typografie ist nicht nur das Mittel, eindeutige Botschaften eindeutig zu transportieren. Ihr Wert, ihre Möglichkeiten, liegen gerade in ihrer Zweideutigkeit.«

#180

Autor: Susanne Wehde

Publikation: Typografische Kultur.

Eine zeichentheoretische und kultur-
geschichtliche Studie zur Typografie und
ihrer Entwicklung. (Studien und Texte zur
Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 69).

Tübingen: Niemeyer, 2000 (zugl. Diss.

Univers. München), Seite 20

Jahr: 2000

»Der Stand
der Forschung zu
Typografie ist
höchst defizitär.«

TY

PE

#65

Autor: Heinrich Wieyneck
Titel: Leitsätze zum Problem
zeitgemäßer Druckschriftgestaltung.
in Publikation: Gebrauchsgraphik,
Jg. 8, Nr. 2, Seite 70
Jahr: 1931

»Abkehr von historischen
Schmuckformen und Zuwendung
zu sachlicher Formgebung hat
heute innere Berechtigung,
aber bei der Schriftgestaltung
führt die Respektlosigkeit vor aller
Tradition und die modische
Sucht, gebräuchliche Alphabete
durch geometrische Konstruk-
tionen zu ersetzen, zu einer
verheerenden Schriftentartung.«

#96

Autor: Emil Ruder

Titel: Ord nende Typographie.

in Publikation: Graphis (Zürich), Jg. 15,

Nr. 85, Seite 405

Jahr: 1959

»Die Typographie wird in erster Linie als Mittel zum Ordnen verschiedener Dinge aufgefaßt. Es geht nicht mehr um anspruchsvolle künstlerische Postulate und Kreationen, sondern um das Bemühen, den täglichen Ansprüchen formal und funktionell gerecht zu werden.«

#115

Autor: Kurt Christians
& Richard von Sichowsky

Titel: Typographen über die Aussichten der
Typographie.

in Publikation: Von den Möglichkeiten und
den Notwendigkeiten künftiger Buch-
gestaltung. Ein Symposium mit G. W. Ovink,
Ludwig Muth, Robert Ranc, Jan Tschichold,
Kurt Weidemann, Hans Peter Willberg.

Hamburg: Hans Christians, Seite 48-49

Jahr: 1970

»Das Bild – als Photo,
Zeichnung, Montage, als
Assoziationshinweis,
als Erinnerungsstütze zur
Herausarbeitung einer
zentralen Stelle [...] wird
bei vielen Büchern gleich-
wertig neben das Wort
treten, das eine wird
das andere ergänzen und
vertiefen.«

TY

PE

#123

Autor: Wolfgang Weingart

Publikation: Typografische Monatsblätter

TM / Schweizer Typografische

Mitteilungen (SGM) / Revue Suisse de

l'Imprimerie RSI. (Sondernummer

»Ist diese Typografie noch zu retten –

oder leben wir auf dem Mond?«; Pioniere

der Typografie: Wolfgang Weingart),

Jg. 95, Nr. 12, Seite 5

Jahr: 1976

»Die Typografie ist noch nicht tot! Sie wirkt zwar heute ein bisschen blutarm und unentschlossen. Doch im grossen und ganzen ist sie in Ordnung. Sie ist zwar weniger denn je eine Gebrauchskunst. Dafür aber steht ihr Gebrauchswert hoch im Kurs.«

#2

Autor: Peter Behrens

Titel: Von der Entwicklung der Schrift!

in Publikation: Behrens. Schriften,
Initialen und Schmuck nach Zeichnungen
von Professor Behrens. Offenbach am

Main: Rudhard'sche Gießerei, Seite 4

Jahr: ca. 1902

»Eines der sprechendsten Ausdrucks-
mittel jeder Stil-Epoche
ist die Schrift. Sie gibt, nächst der
Architektur, wohl das am meisten
charakteristische Bild einer Zeit
und das strengste Zeugnis für
die geistige Entwicklungs-Stufe
eines Volkes.«

PE

#2

Autor: Peter Behrens

Titel: Von der Entwicklung der Schrift!

in Publikation: Behrens. Schriften,
Initialen und Schmuck nach Zeichnungen

von Professor Behrens. Offenbach am

Main: Rudhard'sche Gießerei, Seite 8

Jahr: ca. 1902

» Wir haben das Verlangen,
den überflüssigen Tand
von uns weg zu tun und an
seine Stelle das Praktische,
Gediegene zu setzen, das
seine Zweckmäßigkeit
deutlich zur Schau trägt und
seine Brauchbarkeit und
Tüchtigkeit kennzeichnet.«

TV

PE

#8

Autor: Jakob Erbar

Titel: Zehn Leitsätze für Jünger der
Schwarzen Kunst.

in Publikation: Friedrich Bauer.

Handbuch für Schriftsetzer, 6. Aufl.,

Frankfurt a. M.: Klimsch

Jahr: 1922

»Beim Entwurf einer Arbeit
suchet nicht zuerst nach
einer ›Idee‹, sondern erfaßt vor
allen Dingen den Inhalt des
Textes richtig; aus ihm ergibt
sich dann Idee und Form von
selbst.«

#12

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Thesen über Typographie.

in Publikation: Merz (Hannover), Nr. 11,

Seite 91

Jahr: 1924

»Anzeige oder Plakat aus vorhandenen Buchstaben konstruiert ist prinzipiell einfacher und deshalb besser als ein gezeichnetes Schriftplakat. Auch die unpersönliche Drucktype ist besser als die individuelle Schrift eines Künstlers.«

TY

PE

#12

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Thesen über Typographie.

in Publikation: Merz (Hannover), Nr. 11,

Seite 91

Jahr: 1924

»Über Typographie lassen sich unzählige Gesetze schreiben. Das Wichtigste ist: Mach es niemals so, wie es jemand vor Dir gemacht hat. Oder man kann auch sagen: mach es stets anders, als es die anderen machen.«

#10

Autor: El Lissitzky

Titel: Topographie der Typographie.

in Publikation: Merz (Hannover), Nr. 4,

Seite 47

Jahr: 1923

»Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört. (...) Durch konventionelle Worte teilt man Begriffe mit, durch Buchstaben soll der Begriff gestaltet werden.«

#10

Autor: El Lissitzky

Titel: Topographie der Typographie.

in Publikation: Merz (Hannover), Nr. 4,

Seite 47

Jahr: 1923

»Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typografischen Mechanik muß den Zug- und Druckspannungen des Inhalts entsprechen.«

Autor: Iwan Tschichold

Titel: Die neue Gestaltung:

in Publikation: Typographische

Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungs-

verbandes der Deutschen Buchdrucker

(Leipzig; Sonderheft »elementare

typographie«), 22. Jg., H. 10, Seite 200

Jahr: 1925

»Elementare Gestaltung ist auch in der Typographie nie absolut oder endgültig, da sich der Begriff elementarer Gestaltung mit der Wandlung der Elemente (...) notwendig ebenfalls ständig wandelt.«

#22

Autor: Iwan Tschichold
Titel: Elementare Typographie.
in Publikation: Typographische
Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungs-
verbandes der Deutschen Buchdrucker
(Leipzig; Sonderheft »elementare
typographie«), 22. Jg., H. 10, Seite 198
Jahr: 1925

»durch kleinschreibung verliert unsere
schrift nichts, wird aber leichter
lesbar, leichter lernbar, wesentlich
wirtschaftlicher. warum für einen laut,
z. b. a zwei zeichen A und a? ein laut
ein zeichen. warum zwei alfabete
für ein wort, warum die doppelte menge
zeichen, wenn die hälfte dasselbe
erreicht?«

#22

0

Autor: Iwan Tschichold

Titel: Elementare Typographie.

in Publikation: Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker (Leipzig; Sonderheft »elementare typographie«), 22. Jg., H. 10, Seite 200

Jahr: 1925

»Äussere Organisation ist die Gestaltung stärkster Gegensätze (Simultanität) durch Anwendung gegensätzlicher Formen, Grade und Stärken (die im Werte ihrer Inhalte begründet sein müssen) und die Schaffung der Beziehung dieser positiven (farbigen) Formwerte zu den negativen (weissen) Formwerten des unbedruckten Papiers.«

#17

Autor: László Moholy-Nagy

Titel: Typographie-Photographie.

Typo-Photo.

in Publikation: Typographische

Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungs-

verbandes der Deutschen Buchdrucker

(Sonderheft »elementare typographie«),

22. Jg., Seite 202

Jahr: 1925

»Jede Zeit hat ihre eigene optische Einstellung. Unsere Zeit die des Films, der Lichtreklame, der Simultanität (Gleichzeitigkeit) sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse. Sie hat eine neue, sich ständig weiter entwickelnde Schaffensgrundlage auch für die Typographie hervorgebracht.«

Autor: László Moholy-Nagy

Titel: Zeitgemässe Typographie.

(Ziele, Praxis, Kritik).

in Publikation: Offset-, Buch- und

Werbekunst. Das Blatt für Drucker,

Werbefachleute und Verleger (Leipzig),

Nr. 7, Seite 384-385

Jahr: 1926

»Einen wesentlichen Bestandteil der typografischen Ordnung bildet die harmonische Gliederung der Fläche, die unsichtbaren und doch deutlich spürbaren, spannungsgeladenen linearen Zusammenhänge, welche außer einer symmetrischen Gleichgewichtsteilung verschiedene Balancemöglichkeiten zulassen.«

#17

Autor: László Moholy-Nagy

Titel: Typographie-Photographie.

Typo-Photo.

in Publikation: Typographische
Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungs-
verbandes der Deutschen Buchdrucker
(Leipzig; Sonderheft »elementare
typographie«), 22. Jg., Oktober 1925,

H. 10, Seite 202

Jahr: 1925

**»Was ist Typographie? Was ist
Photographie? Was ist Typo-
photo? Typographie ist im Druck
gestaltete Mitteilung, Gedanken-
darstellung. Photographie ist
visuelle Darstellung des optisch
Fassbaren. Das Typophoto ist
die visuell exaktest dargestellte
Mitteilung.«**

TY

PE

#25

Autor: Willi Baumeister

Titel: Neue Typographie.

in Publikation: Die Form. Zeitschrift
für gestaltende Arbeit (Berlin) Nr. 10,

Seite 215

Jahr: 1926

»Die symmetrische Anordnung
mußte weichen: diese ist eine
Ordnung der Ruhe. Das Lesen
aber ist eine Bewegung von
links nach rechts.«

#42

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Gestaltete Typographie.

in Publikation: Der Sturm

(Berlin; Sonderheft Typographie),

Nr. 6, Seite 265

Jahr: 1928

»Die Wirkung auf die Sinne
aber erstrebt und erreicht die
typographische Gestaltung durch
Zusammenfassen der einzelnen
Reize zu einer Komposition,
die mit dem Auge und nicht
mit dem Verstande betrachtet
werden soll.«

#14

Autor: Fritz Helmuth Ehmcke
Titel: Neuzeitliche Typographie.
in Publikation: Hannoverscher Anzeiger
(Hannover), 24. November 1925,
ern. abgedr. in: F. H. Ehmcke. Sachliches.
Gesammelte Aufsätze und Arbeiten aus
fünfundzwanzig Jahren. Berlin: Hermann
Reckendorf, Seite 124
Jahr: 1928

»Der Himmel bewahre uns
vor den Geschmacks-
entgleisungen irgendwelcher
unbegabter, auf die neue
Aufgabe losgelassener Setzer!«

#49

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Die neue Gestaltung in der
Typografie.

in Publikation: Ern. abgedr. in: Friedhelm

Lach (Hrsg.): Kurt Schwitters. Das
literarische Werk, Bd. 5 (Manifeste und
kritische Prosa); Köln: DuMont, 1981,

Seite 218

Jahr: 1930

»BEZIEHUNGEN zu schaffen,
ist das Ziel aller Typographie.

Dabei folgt die Text-Form
literarischen Gesetzen, die

TY Bild-Form optischen. Die
Drucksache soll den gedachten
oder gesprochenen Text
optisch ausdrücken. (...)

Die Bild-Form muß den

Zug- und Druckspannungen

der Text-Form entsprechen.«

#55

Autor: Paul Renner

Publikation: Mechanisierte Grafik.

Schrift, Typo, Film, Farbe.

Berlin: Reckendorf, Seite 21

Jahr: 1931

»Es hat in der Geschichte der Menschheit keine hohe Kultur gegeben, die nicht ihre eigene Schrift gehabt hätte. Wenn wir heute zahllose Schriften alter, längst vergangener Kulturen nebeneinander verwenden, als ob man so etwas überhaupt erben könnte, so ist das nicht ein Zeichen von gesunder Kraft(,) sondern von Unvermögen.«

#49

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Die neue Gestaltung in der
Typografie.

in Publikation: Ern. abgedr. in: Friedhelm

Lach (Hrsg.): Kurt Schwitters. Das
literarische Werk, Bd. 5 (Manifeste und
kritische Prosa); Köln: DuMont, 1981,

Seite 218

Jahr: 1930

»BEZIEHUNGEN zu schaffen,
ist das Ziel aller Typographie.
Dabei folgt die Text-Form
literarischen Gesetzen, die
Bild-Form optischen. Die
Drucksache soll den gedachten
oder gesprochenen Text
optisch ausdrücken. (...)
Die Bild-Form muß den
Zug- und Druckspannungen
der Text-Form entsprechen.«

Autor: Paul Renner

Publikation: Mechanisierte Grafik.

Schrift, Typo, Film, Farbe. Berlin:

Reckendorf, 1931, Seite 21

Jahr: 1931

»Die Druckerei ist keine Masken-
Verleihanstalt. Es ist nicht unsere
Aufgabe, jedem literarischen
Inhalt ein zeitgemäßes Kostüm
anzuziehen; wir haben nur
dafür zu sorgen, daß er im Stile
UNSERER Zeit ein passendes
Kleid bekommt. Denn wir wollen
typografisches Leben, kein
typografisches Theater oder
Maskenfest.«

#44

o

Autor: Jan Tschichold

Titel: Fotografie und Typografie.

in Publikation: Die Form. Zeitschrift für
gestaltende Arbeit (Berlin), 3. Jg., H. 5,

Seite 147

Jahr: 1928

»gerade auf dem Kontrast
zwischen den scheinbar
dreidimensionalen Gebilden
der Fotos und den flächigen
Formen der Schrift beruht
die starke Wirkung der Typo-
grafie der Gegenwart.«

Autor: Joseph Goebbels

Publikation: zit. n. Bose, Günter:

Normalschrift, in: Welt aus Schrift.

Das 20. Jahrhundert in Europa und
den USA, hrsg. von Anita Kühnel.

Kat. Staatliche Museen zu Berlin.

Köln: König, 2010, Seite 99

Jahr: 1941

»Der Führer ordnet an, daß die
Antiqua künftig nur noch als
deutsche Schrift gewertet wird.
Sehr gut. Dann brauchen die
Kinder wenigstens keine acht
Alphabete mehr zu lernen. Und
unsere Sprache kann endlich
Weltsprache werden.«

#72

Autor: Jan Tschichold

Titel: Graphik und Buchkunst

in Publikation: Typographische
Monatsblätter (Bern), 13. Jg., H. 7,

Seite 263

Jahr: 1946

»Ein wirklich gut gemachtes
Buch ist nur von einer Elite
als solches erkennbar; die
übergroße Mehrzahl der Leser
empfindet seine exzeptionelle
Qualität nur dumpf. Ein wirk-
lich schönes Buch darf auch
äußerlich ›nichts Besonderes‹,
sondern soll ›nur‹ vollkommen
sein.«

#73

Autor: Jan Tschichold

Titel: Glaube und Wirklichkeit.

in Publikation: Schweizer Graphische
Mitteilungen (St. Gallen), 65. Jg., H. 6,

Seite 233

Jahr: 1946

»Die Neue Typographie ist zwar noch nicht überholt, eignet sich aber erwiesenermaßen nur für Werbe- und andere kleine Drucksachen. Für das Buch, besonders das literarische, ist sie im allgemeinen völlig ungeeignet.«

TY

PE

Autor: Gui Bonsiepe

Titel: Über eine Methode, Ordnung
in der typografischen Gestaltung zu
quantifizieren.

in Publikation: ulm. Zeitschrift der
Hochschule für Gestaltung (Ulm), Nr. 21,

Seite 29

Jahr: 1946

**»Es scheint zweifelhaft, ob
eine totale Routinisierung
– das ist gleichbedeutend mit
Standardisierung und Algorith-
misierung – je erreicht werden
kann und sinnvoll ist, vor
allem bei komplexen typogra-
phischen Problemen.«**

TY

PE

#73

Autor: Jan Tschichold

Titel: Glaube und Wirklichkeit.

in Publikation: Schweizer Graphische
Mitteilungen (St. Gallen), 65. Jg., H. 6,

Seite 235

Jahr: 1946

»Das Werk eines hundertprozentig
>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 als das andere
zu benützen, wenn es seinen Zweck eben-
so gut erfüllt.«

Autor: Jan Tschichold

Titel: Glaube und Wirklichkeit.

in Publikation: Schweizer Graphische

Mitteilungen (St. Gallen), 65. Jg., H. 6,

Seite 236

Jahr: 1946

»Heutige Dichter können sich glücklich schätzen, wenn ihre Werke auch nur annähernd so 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.«

Autor: Jan Tschichold

Titel: Glaube und Wirklichkeit.

in Publikation: Schweizer Graphische
Mitteilungen (St. Gallen), 65. Jg., H. 6,

Seite 235

Jahr: 1946

»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.«

P

PE

Autor: Emil Ruder

Publikation: Typographie.

Ein Gestaltungslehrbuch. Teufen: Niggli,

Seite 200

Jahr: 1967

»Die neuesten technischen
Entwicklungen in der Typographie
eröffnen dem Spontanen und
Zufälligen neue Möglichkeiten.

⌘ Die Filmsatzverfahren (...) erlauben PE
eine freie Handhabung des
Materials, die bis zur Verformung
der Typen reicht. Wenn eine solche
Freiheit auch ihre Nachteile hat,
da sie jede Formulierung zuläßt,
so kann sie vom Typographen doch
in einem guten Sinne genutzt
werden.«

#150

Autor: Otl Aicher

Publikation: Die Welt als Entwurf.

Berlin: Ernst & Sohn, Seite 91

Jahr: 1991

»eine gute schrift kennt kein kreisrundes o oder ein a auf der basis eines gleichschenkligen dreiecks. eine geometrische schrift ist ein rückfall in den ästhetischen formalismus. eine lesbare und damit funktionelle schrift versucht, den schreib- und lesegewohnheiten des menschen gerecht zu werden.«

Autor: Gerard Unger
Publikation: Wie man's liest.
Sulgen: Niggli, Seite 15
Jahr: 2009

»Von allen Dingen des Alltags werden wohl Buchstaben am häufigsten unbewußt verwendet, obwohl wir sowohl einen intensiven als auch intimen Umgang mit ihnen pflegen. Haben die Millionen von Zeichen, die jeder von uns gelesen hat, zu einem verborgenen typografischen Wissen geführt?«

Autor: Friedrich Friedl, Nicolaus Ott
& Bernard Stein

Publikation: Typographie: Wann Wer Wie.

Köln: Könemann, Seite 10

Jahr: 1998

»Die Spannung, die zwischen der Mitteilung und dem Bild entsteht, umschreibt das Wesen der Typographie. Die Typographie verhält sich zur Schrift wie die Artikulation zur Sprache. Beide sind nicht ohne einander vorstellbar und ergeben das, was wir wahrnehmen.«

#129

Autor: Hans Blumenberg

Publikation: Die Lesbarkeit der Welt.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Seite 137

Jahr: 1981

»Das Buch repräsentiert den Unterschied von Abbildung und Beschreibung; es markiert den ›Ort‹, an dem die Wirklichkeit einer auswählenden, abwägenden, wertenden und gestaltgebenden Verfahrensweise unterzogen wird, statt sich als Datensumme darzustellen.«

Autor: Vilém Flusser

Publikation: Die Schrift. Hat Schreiben

Zukunft? Göttingen: European

Photography / Immatrix Publ., Seite 144

Jahr: 1987

»Wie das Alphabet ursprünglich gegen die Piktogramme, so gehen gegenwärtig die digitalen Codes gegen die Buchstaben vor, um sie zu überholen. Wie ursprünglich das sich aufs Alphabet stützende Denken gegen Magie und Mythos (gegen Bilderdenken) engagiert war, so ist das sich auf digitale Codes stützende gegen prozessuelle, ›fortschrittliche‹ Ideologien engagiert, um sie durch strukturelle, systemanalytische, kybernetische Denkweisen zu ersetzen.«

#155

Autor: Norbert Bolz

Publikation: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München: Fink, Seite 93

Jahr: 1993

»In der totalen typographischen Umwelt der Gutenberg-Galaxis wird das Medium Schrift aus Selbstverständlichkeit unsichtbar: Der bloße Akt des Lesens versetzt in Trance, die Printmedien überziehen die Bewußtseine mit einem Tintennebel. So versinkt die Neuzeit in einen typographischen Schlaf und seither heißt lesen schlafen, schlafen, vielleicht auch träumen.«

Autor: Markus Dressen, Lina Grumm,
Anne König & Jan Wenzel
Publikation: Liner Notes. Gespräche
über das Büchermachen. Leipzig:
Spector Books
Jahr: 2009

»Da Gestaltung eine Sprache erzeugt, könnte man die Aufgabe von GestalterInnen mit der von ÜbersetzerInnen vergleichen. Da Gestaltung einen eigenen Text produziert, könnte man die Rolle von GestalterInnen mit der von AutorInnen vergleichen. Da Gestaltung eine inhaltliche Position markiert, könnte man den Handlungsrahmen von GestalterInnen mit der von KritikerInnen vergleichen.«

#165

Autor: Hans-Rudolf Lutz

Publikation: Typoundso.

Zürich: Verlag Hans-Rudolf Lutz, Seite 87

Jahr: 1996

»Schreibende, die glauben, mit der Fertigstellung des Manuskriptes sei die Botschaft endgültig formuliert, irren sich, denn die typografische Gestaltung wird den Sinn unausweichlich beeinflussen. Sie wird die Aussage verstärken oder abschwächen, im Extremfall sogar ins Gegenteil verkehren. Denn neutrale Typografie gibt es nicht und wird es nie geben.«

τ

PE

#142

Autor: Otl Aicher

Titel: aus dem Kapitel: neue schrift.
typographischer kriegszustand

in Publikation: typographie. Berlin:
Ernst & Sohn, Seite 166-170

Jahr: 1988

»ich selbst habe, auch in den
diskussionen mit paul renner, die
positionen der beiden parteien
nie recht akzeptiert. das argument,
daß ein roman, in einer grotesk
gesetzt, nicht lesbar sei, ist absolut
stichhaltig. aber auch jenes argu-
ment, daß die antiqua mit ihren
serifen viel zufälliges beiwerk hat.
so zeichnete ich schon 1947
schriften ohne serifen, aber mit
einem breiteren grundstrich, also
einen bastard mit elementen aus
antiqua und grotesk.«

TY

PE

#196

Autor: Albert Ernst

Publikation: Wechselwirkung. Textinhalt
und typografische Gestaltung. Würzburg:
Königshausen & Neumann, Seite 257

Jahr: 2005

»Die Typografie als Bestandteil
der kulturellen Tätigkeit und
des kulturellen Gutes einer
Gesellschaft zu begreifen, sie
im Sinne einer bewusst auf den
Inhalt bezogenen Fertigkeit
anzuwenden, die technischen
Gegebenheiten in dieser Hinsicht
zu nutzen und die sich durch
die Technik ergebenden Möglich-
keiten nicht nur als ein unref-
lektiertes Spielen aufzufassen,
wären also Forderungen, die an
die Einrichtungen der Schul-,
Aus- und Weiterbildung zu richten
wären.«

Autor: Markus Dressen, Lina Grumm,
Anne König & Jan Wenzel
Publikation: Liner Notes. Gespräche
über das Büchermachen. Leipzig:
Spector Books
Jahr: 2009

»Da Gestaltung eine Sprache erzeugt, könnte man die Aufgabe von GestalterInnen mit der von ÜbersetzerInnen vergleichen. Da Gestaltung einen eigenen Text produziert, könnte man die Rolle von GestalterInnen mit der von AutorInnen vergleichen. Da Gestaltung eine inhaltliche Position markiert, könnte man den Handlungsrahmen von GestalterInnen mit der von KritikerInnen vergleichen.«

»was der ›gestalterischen Rebellion‹ zumeist fehlte, war die inhaltliche und somit politische Reflexion. Sie bewegte sich in einem Korridor ›künstlerischer‹ und formaler Freiheit. Selten rebellierte sie wirklich, meist kratzte sie nur kokett an der visuellen Oberfläche des Status quo. Dieser selbstreferentielle Gestus kann als ein Wesensmerkmal postmoderner Typografie bezeichnet werden.«

»In jeder historisch gewachsenen Schriftform spiegeln sich Architektur, technische und kulturelle Eigenschaften (s. a. Schreibwerkzeuge, Materialien) wider, die eng verknüpft mit dem menschlichen Geist des jeweiligen Zeitalters erscheinen und einen sinnlich-ästhetischen Einblick der damaligen Zeit vermitteln. Schrift kann eigentlich nicht neu erfunden werden, sondern lediglich deren Modifikationen der äußeren Form und des Grundgerüsts.«

#213

Autor: Fred Smeijers

Titel: The Show Goes On...

in Publikation: Dt. Übersetzung in: Graß,

Tino: Schriftgestalten. Über Schrift und Gestaltung. Sulgen: Niggli, 2008, Seite 63

Jahr: 2003

»meiner meinung nach ziehen
recht abrupte änderungen in der
sozialen und kulturellen struktur
auch veränderungen in der form
und dem gebrauch von schrift
nach sich etwa die reform der
geschriebenen schrift durch karl
den großen, der aufstieg der
serifenlosen in industrialisierten
kulturen, die verordnungen der
nationalsozialisten zur buch-
stabenform oder die verbreitung
der kyrillischen schrift im zuge
der ausweitung des russischen

Autor: Wolfgang Weingart

Publikation: Typografische Monatsblätter

TM / Schweizer Typografische

Mitteilungen (SGM) / Revue Suisse de

l'Imprimerie RSI. (Sondernummer

»Ist diese Typografie noch zu retten –

oder leben wir auf dem Mond?«; Pioniere

der Typografie: Wolfgang Weingart),

Jg. 95, Nr. 12, Seite 5

Jahr: 1976

»Die Typografie ist keine Ware, die sich widerspruchsfrei vermarkten lässt. Sie ist kein toter Gegenstand, der sich per Katalog anpreisen, per Telefon ordern, per Katalog designen und per Boten ausliefern lässt. Oder wenn, dann sieht sie so aus, dann funktioniert sie genauso: Massenkonfektion, Sowohl-als-auch-Dessins – zwar blutarm und unentschlossen, aber im grossen und ganzen in Ordnung. Nichts Verwerfliches, gewiss. Aber auch nicht gerade eine Zukunftsvision.«

Autor: Hans Peter Willberg
Publikation: Buchkunst im Wandel.
Die Entwicklung der Buchgestaltung in
der Bundesrepublik Deutschland.
Frankfurt a. M.: Stiftung Buchkunst,
Seite 81
Jahr: 1984

»Natürlich macht sich kein
Leser über die Wirkung
der Typographie des Buches,
in dem er gerade liest,
Gedanken und über die Mittel,
wie diese Wirkung zustande
kommt, schon gar nicht.
Dennoch ist diese Wirkung
vorhanden. Die Form der
Schrift, die Typographie der
Seiten spricht immer mit,
sie hat immer Bezug zum
Inhalt, positiv oder negativ.
Neutrale Typographie gibt
es nicht.«

TY

PE

Autor: Emil Ruder

Titel: Die Univers in der Typographie.

in Publikation: Typografische Monatsblätter (St. Gallen), Januar 1961, Seite 18

Jahr: 1961

»Bei aller objektiven Würdigung unbestreitbarer Qualitäten darf nicht übersehen werden, daß Schriften wie die Bembo, die Garamond, die Caslon, die Baskerville oder die Bodoni, Schriften vergangener Epochen sind. (...) Wir benötigen heute große Buchstaben, halbfette, fette, schmale, breite, kursive und normale Schnitte. Derartige Ansprüche kann nur die Linear-Antiqua, die Grotesk erfüllen, nicht irgendeine Grotesk – eine gute Grotesk.«

PE

Autor: Theodor W. Adorno

Titel: Satzzeichen

in Publikation: Ders.: Noten zur Literatur I.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Seite 163

Jahr: 1958

»Gleicht nicht das Ausrufungs-
zeichen dem drohend gehobenen
Zeigefinger? Sind nicht Frage-
zeichen wie Blinklichter oder ein
Augenaufschlag? Doppelpunkte
sperrern, Karl Kraus zufolge, den
Mund auf: weh dem Schriftsteller,
der sie nicht nahrhaft füttert.
Das Semikolon erinnert optisch
an einen herunterhängenden
Schnauzbart; stärker noch emp-
finde ich seinen Wildgeschmack.
Dummschlau und selbstzufrieden
lecken die Anführungszeichen
sich die Lippen.«

TY

PE

Autor: Jan Tschichold

Titel: Glaube und Wirklichkeit.

in Publikation: Schweizer Graphische
Mitteilungen (St. Gallen), 65. Jg., H. 6,

Seite 235

Jahr: 1946

»Es hat sich (...) gezeigt. Daß die scheinbar einfachen Formgesetze dieser funktionalen Typographie niemand 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 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.«

Autor: Jan Tschichold

Publikation: Die neue Typographie.

Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende.

Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der
deutschen Buchdrucker, Seite 75

Jahr: 1928

»Alle Schriftformen, deren Wesen durch zum Skelett hinzutretende Ornamente (Schraffuren bei der Antiqua, Rauten und Rüssel bei der Fraktur) entstellt ist, entsprechen nicht unserem Streben nach Klarheit und Reinheit. Unter allen vorhandenen Schriftarten ist die sogenannte ›Grotesk‹ oder Blockschrift (die richtige Bezeichnung wäre ›Skelettschrift‹) die einzige, die unserer Zeit geistig gemäß ist.«

PE

#43

Autor: Jan Tschichold

Publikation: Die neue Typographie.

Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende.

Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der
deutschen Buchdrucker, Seite 68

Jahr: 1928

»Die neue Typographie unterscheidet sich von der früheren dadurch, daß sie als erste versucht, die Erscheinungsform aus den Funktionen des Textes zu entwickeln. Dem Inhalt des Gedruckten muss ein reiner und direkter Ausdruck verliehen werden. Seine ›Form‹ muss, wie in den Werken der Technik und denen der Natur, aus seinen Funktionen heraus gestaltet werden.«

PE

Autor: Jan Tschichold
Publikation: Die neue Typographie.
Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende.
Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der
deutschen Buchdrucker, Seite 11
Jahr: 1928

»Die Gegenstände der heute im Zenit befindlichen Generation leiden unter dem fatalen Kompromiß zwischen einer angenommenen ›künstlerischen‹ Absicht und den technischen Notwendigkeiten und Bindungen; an dem unselbständigen Zurückblicken auf historische Parallelfälle; dem Zwiespalt zwischen Wesen und Erscheinung. Statt die eigenen Gesetzmäßigkeiten der Maschinenproduktion zu erkennen und zu gestalten, begnügte sich diese Zeit mit der ängstlichen Nachfolge einer übrigens nur eingebildeten ›Tradition‹.«

Autor: Jan Tschichold
Publikation: Typographische Gestaltung.
Basel: Schwabe, Seite 24-25
Jahr: 1935

»Für die flächig-graphische Gestaltung der
Typographie liefert die konkrete Malerei
(...) die besten Beispiele für Proportionen
und Rhythmus; Aufgaben, die selten so
wichtig gewesen sind für unsere Arbeit wie
heute. Durch die Befreiung vom Ornament
werden alle Elemente einer Druckarbeit
in einem neuen Sinn wirksam und ihre
gegenseitigen optischen Beziehungen, die
früher nur selten beachtet wurden, erhalten
eine wichtige Bedeutung für das Gesamt-
aussehen.«

Autor: Jan Tschichold

Titel: Was ist und was will die Neue
Typografie.

in Publikation: Eine Stunde Druck-
gestaltung. Grundbegriffe der Neuen
Typografie in Bildbeispielen für Setzer,
Werbefachleute, Drucksachenverbraucher
und Bibliophilen. Stuttgart: Akademischer
Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Seite 7
Jahr: 1930

»Die Befreiung von historischen Hand-
schellen bringt völlige Freiheit in der
Wahl der Mittel. Zur Erreichung einer
typografischen Gestaltung können
z. B. alle historischen und nichthistori-
schen Schriften, alle Arten der Flächen-
gliederung, alle Zeilenrichtungen
angewandt werden. Ziel ist allein die
Gestaltung: Zweckmäßigkeit und
schöpferische Ordnung der optischen
Elemente. Daher sind Grenzen, wie
die Forderung nach ›Einheit der Schrift‹,
zulässige und ›verbotene‹ Schrift-
mischungen, nicht gezogen.«

#23

Autor: Josef Albers

Titel: Zur Ökonomie der Schriftform.

in Publikation: Offset-, Buch- und

Werbekunst (Leipzig), Nr. 7, Seite 395

Jahr: 1926

»Wir müssen schnell lesen, wie knapp sprechen. Damit kann die fließende Schrift nicht mehr dominieren. Es wird die akzentuierte, betonte, unterstrichene, abgekürzte, bebilderte Schrift herrschen. Wie in der Sprache die Mitteilung, die Erklärung, der Aufruf, das Programm, das Kurzwort, das Stichwort. Das Plakat muß erfaßbar sein, wenn wir in der Elektrischen und im Auto vorbeifahren.«

Autor: Walter Dexel

Titel: Was ist neue Typographie?

in Publikation: Frankfurter Zeitung

(Frankfurt a.M.)

Jahr: 5. Februar 1927

»Man treibt heute ganz fraglos Missbrauch mit Linien aller Grade, mit Pfeilen, Quadraten und Strichen. Alle diese Mittel sind Krücken, sind ›moderne Geste‹, die vom Standpunkt bestmöglicher Lesbarkeit abzulehnen sind als verunklärnde Momente. Rein dekorativ verwendet, wie man sie nur zu häufig sieht, sind diese Formen nicht anders zu werten als die ornamentale Zierleiste und die Schlussvignette auf dem Programm eines kleinstädtischen Gesangsvereins.«

#6

Autor: Edward Johnston

Publikation: Schreibschrift, Zierschrift
und angewandte Schrift.

Leipzig: Klinkhardt und Biermann

Seite 18

Jahr: 1910

»Und unsere Aufgabe ist außerdem ziemlich einfach – schöne Buchstaben zu machen und sie gefällig anzuordnen. Um schöne Buchstaben zu machen, ist es nicht nötig, sie von neuem zu entwerfen – sie sind vor langer Zeit entworfen worden – sondern es heißt, die besten Buchstaben, die wir finden können, zum Vorbild zu nehmen, sie zu den unseren zu machen.«

TV

PE

Autor: Walter Porstmann
Titel: Sprache und Schrift.
in Publikation: Berlin: Verlag des Vereins
Deutscher Ingenieure, Seite 70
Jahr: 1920

»ist es etwa ökonomisch gleichgültig, ob der schriftsetzer sich nur mit der hälfte der lettern abzugeben hat, ob der guss der lettern durch die grosstaben belastet ist, ob lettermaterial brach liegt, ob raumersparnis bei der aufbewahrung der lettern, kürzerer arbeitsweg bei ihrer verwendung und verminderung an aufbewahrungsgerät eintritt, ob schliesslich bei der korrektur eine ständige quelle fehler und kosten bedingt! welch kräfte werden gespart, wenn die schreibmaschine die grossen staben fallen lässt?«

Autor: Fritz Helmuth Ehmcke

Publikation: Schrift. Ihre Gestaltung und
Entwicklung in neuerer Zeit. Versuch
einer zusammenfassenden Schilderung.

Hannover: Günther Wagner, Seite 62

Jahr: 1925

»Der Konservatismus der bloß
Gebildeten, die Gedankenträgheit
des Gros der Vermittler, der
Verleger, Drucker, Buchhändler,
die stumpfe Gleichgültigkeit der
Masse bilden den hemmenden
Faktor. Aber die moderne Jugend-
bewegung, die auf allen Gebieten
einem neuen Lebensgefühl den
neuen Ausdruck zu schaffen sucht,
wird auch an dem Problem der
Schrift nicht vorübergehen. Sie wird
aus dem, was bis jetzt an Vorarbeit
geleistet ist, sich das für ihre
Zukunftszwecke Brauchbare suchen
und es zu finden wissen.«

»Denken wir uns, um das Schriften-
mischen an einem Beispiel zu
illustrieren, einen Mann angetan
mit einem altdeutschen Wamms,
römischen Sandalen, einen modernen
Zylinder auf dem Kopf und in der
Hand einen Regenschirm, und
wir haben dasselbe lächerliche Bild
wie bei einer Drucksache, die
aus einer alten Schwabacher, einer
römischen Antiqua und vielleicht
einer Sezessions-Grotesk gesetzt ist.«

»die typografie ist der grafische
ausdruck unserer zeit. satzbau und foto
ersetzen die manuelle grafik.

typografie ist die gestaltung eines
raumes, welcher sich aus funktion und
materie ergibt. die bestimmung der
funktion, die wahl der materie, verbunden
mit der ordnung des raumes sind die
aufgaben des typografen. sie bestimmen
form und ausdruck einer drucksache.

typografie kann sehr verschieden
gehandhabt werden. die einfache lösung
jedoch entspricht ihrem innersten wesen
am ehesten und ist wohl deshalb im
allgemeinen auch die schönste. ausnahmen
bestätigen auch hier die regel.«

Autor: Max Bill

Titel: über typographie.

Publikation: Sonderdruck. Schweizer
Graphische Mitteilungen (St. Gallen),

65. Jg., Nr. 4, Seite. 197-198

Jahr: 1946

»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 erforderungen gleichermaßen erfüllt sein sollen und das satzbild gemeinsam bestimmen.«

Autor: Kurt Schwitters

Titel: Anregungen zur Erlangung
einer Systemschrift.

in Publikation: i 10. Internationale Revue

(Amsterdam), 1. Jg., 1927, H. 8/9

(August/September), Seite 312

Jahr: 1927

»Alle Versuche, zu neuer Schrift zu gelangen,
beschränken sich darauf,

1.) die übernommenen Buchstaben durch
schöne Verzierungen zu verzieren.

2.) durch Vereinfachung und Fortlassen alles
Entbehrlichen zu der wesentlichen Form
des Buchstaben zu gelangen, gewissermassen
die geschichtlich gewordene Quersumme
zu ziehen.

3.) durch Abwägen der Verhältnisse zu einer
neuen eleganten oder lebendigen Form zu
gelangen. Je nach Veranlagung des Gestalters
wurde mehr das eine oder andere Ziel oder
mehrere Ziele erreicht.

Wer aber würde heute den Ehrgeiz haben, ein
Auto in seiner äusseren Form von der Form
einer Droschke oder gar einer Sänfte direkt
abzuleiten?«

»Der Großbuchstabe ist eine Art von Verbeugung, ein Kratzfuß des Schreibers: eine Verbeugung vor dem Angeredeten, wenn man Du, Euch, Sie und Ihr groß schreibt, und ein verlegenes Katzbuckeln nach allen Seiten, wenn man jedes Hauptwort groß schreibt.

TY Wann werden wir endlich unserer Rechtschreibung diesen lächerlichen Zopf abschneiden, den ihr das Zeitalter der Duodezfürsten und ihrer in Ehrfurcht ersterbenden alleruntertänigsten Diener angehängt hat? Eine Schrift besteht nicht aus zwei Alfabeten, sondern aus einem; ihr Bild, ihr Aussehen, wird bei der in der ganzen Welt üblichen Rechtschreibung durch das Minuskelalfabet bestimmt. Die eingestreuten Majuskeln wirken in ihr wie ein edler Schmuck.« PE

Autor: Jan Tschichold

Titel: Glaube und Wirklichkeit.

in Publikation: Schweizer Graphische
Mitteilungen (St. Gallen). 65, Jg., H. 6,
Seite 234-235

Jahr: 1946

»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 ebenso gut wie ehemals. 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 Ausdrucksmittel aufgenommen wurden. Dabei 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 fortschrittfreudigen 19. Jahrhunderts angestrebt hatte. Auch zu den Schriftmischungen im Sinne der späteren Neuen Typographie ließen sich nur Schriften des 19. Jahrhunderts verwenden.«

Autor: Gui Bonsiepe

Titel: Über eine Methode, Ordnung
in der typografischen Gestaltung zu
quantifizieren.

in Publikation: ulm. Zeitschrift der
Hochschule für Gestaltung (Ulm), Nr. 21,

Seite 31

Jahr: 1968

»Man darf indessen annehmen, daß sich für den Gestalter der Ordnungsbegriff und Schönheitsbegriff oftmals decken. Die Synonymie der Begriffe zu behaupten oder den Schönheitsbegriff unter den Ordnungsbegriff zu subsumieren, wird im Rahmen einer Ästhetik ermöglicht, der es gelingt, die deskriptiv erfaßten Daten zu erklären. Vorausgesetzt, daß die Reaktionen einer Reihe von Versuchspersonen positiv ausfallen, d. h. vorausgesetzt, daß die neue Version als geordneter empfunden wird, könnte eine ästhetische Theorie zur Verifikation der Hypothese ›gestaltete Schönheit = eine Funktion der gestalteten Ordnung‹ das mathematisch aufgeschlüsselte Korrelat der subjektiven Urteile heranziehen.«

Autor: Konrad Friedrich Bauer

Titel: Von der Zukunft der Schrift.

Publikation: Ansprache, die Bauer zur Eröffnung der Ausstellung »Schrift unserer Zeit« 1966 vor der Internationalen Typographischen Vereinigung in Mainz gehalten hat. Ern. abgedr. in: Typographie und Bibliophilie. Aufsätze und Vorträge über die Kunst des Buchdrucks aus zwei Jahrhunderten.

Hamburg. Hannover, 1971, Seite 226

Jahr: 1966

»Wir haben keine Ursache, das Wort ›Mode‹ geringschätzig zu verwenden. Was wir Mode nennen, ist (...) ein kleiner, mitunter flatterhafter Schritt in der Wellenbewegung, die sich in großen Kurven des Stilwandels dartut. Stilwandel ist Umgestaltung, Bewegung aus eigenem Recht und so nötig, wie der Wechsel der Jahreszeiten und der Generationen. Das Neue ist da und muß da sein, weil es neu ist. Es läßt irgendeinen Teil unserer Umwelt mit neuen Augen, mit neuer, lebendiger Anteilnahme betrachten, und es legitimiert damit sein Dasein in ausreichender Weise.«

»Die Standardfrage des Typographen: darf (oder soll) die ›Heilige Schrift‹ in der gleichen Type gesetzt werden wie der Taschenbuch-Krimi? ist falsch gestellt. Die Bibel in Grotesk ist eine andere als in Fraktur; die Frage ist nicht von der Typographie, sondern von der Absicht her zu beantworten – in diesem Fall: Was soll durch die Typographie manifestiert werden? Oder: Wer soll durch die ›Aufmachung‹ angesprochen werden) Hier sind beide Möglichkeiten legitim: die Bibel dem Krimi möglichst anzugleichen – oder möglichst zu distanzieren.«

»Es ist typografischen Laien nämlich oft gar nicht klarzumachen, dass es Sinn und Zweck hat, so viel Arbeit und auch Liebe auf das Zeichnen dieser kleinen Buchstaben zu verwenden, die, kaum überflogen, schon zusammengeknüllt im Papierkorb landen. Wie gesagt, so argumentiert der Laie. Der Fachmann hingegen erkennt die feinsinnigen Unterschiede zwischen den Schriften und weiß wohl um ihre Wirkung auf den Betrachter. Ist es doch mit der Typografie wie mit den anderen Künsten: dem Ahnungslosen muss auf die Sprünge geholfen werden und bald eröffnet sich ihm eine neue, abenteuerliche Welt, eine Welt, erfüllt mit Gegenständen für den geistigen Gebrauch.«

»Wir kennen das. Spätabends, das Flugzeug geht um sechs Uhr morgens, aber wir haben noch nicht gepackt. Und können uns noch nicht entscheiden, was in den Koffer muss.

Ähnlich geht es mit der Auswahl der Schrift. Mit einigen kennt man sich schon gut aus. Man weiß, wie sie sich unter bestimmten Umständen verhalten, und man weiß, wo sie zu finden sind. Andererseits gibt es da ein paar tolle neue Typen, die wir immer schon einmal nehmen wollten, aber ob das jetzt der richtige Job ist um zu experimentieren? Wie bei den Schuhen: Die bequemen sind nicht mehr in Mode, aber die modischen drücken. Für einen kurzen Stehempfang mag das gehen, aber nicht zum Einkaufen, geschweige

denn für den langen Spaziergang ins Grüne.

Vor dem Packen der Schriftkoffer sollte man sich Gedanken machen über die zu lösende Aufgabe. Die Antwort liegt meistens irgendwo zwischen praktisch und schön - das macht Gestaltung aus.«

Autor: Max Bill

Titel: über typographie.

Publikation: Sonderdruck. Schweizer
Graphische Mitteilungen (St. Gallen),
65. Jg., Nr. 4, Seite 197

Jahr: 1947

»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 von präzisen voraussetzungen für die gestaltung wie in der typografie. dieses präzise grundmaterial bestimmt den charakter der typografie.

betrachten wir das 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.«

Autor: Max Bill

Titel: über typografie

in Publikation: Sonderdruck. Schweizer

Graphische Mitteilungen (St. Gallen),

65. Jg., Nr. 4, Seite 199

Jahr: 1946

»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.«

Autor: Max Bense

Publikation: Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden. Köln: Kiepenheuer & Witsch, Seite 48

Jahr: 1962

»So lässt sich z. B. die Typographie eines Textes als gegliederte Elementenmengen von Zeichengestalten (der einzelnen Buchstaben) auffassen. Jede dieser Zeichengestalten ist durch die Kombination einer gewissen Zahl von Zeichenelementen, in die man die einzelnen Typen zerlegen kann, etwa in Bögen, Winkel, Vertikale, Horizontale u. dergl., bestimmt. Durch diese Zahl, die ähnlich wie beim Wort die Silbenzahl, einen Merkmalswert darstellt, sind dann die Zeichengestalten von einander unterschieden, und es gibt dann natürlich auch eine mittlere Elementenzahl für die Zeichengestalt bzw. für die Summe aller Zeichengestalten. Wie die Entropie eines Textes läßt sich dann auch die Entropie seiner Typographie bestimmen, und man hat auf diese Weise neben den linguistischen Stilcharakteristiken auch visuelle gewonnen. Simultanität oder Sukzessivität in der Lesbarkeit eines Textes ist in

starkem Maße von der mittleren Elementenzahl bzw. der Entropie der Typographie abhängig. Niedere Entropiewerte sind im allgemeinen charakteristisch für sukzessive Lesbarkeit, höhere Entropiewerte hingegen ermöglichen simultanes Lesen.“

Autor: Josef Müller-Brockmann
Titel: Die Typografie in der Werbung.
in Publikation: Gestaltungsprobleme
des Grafikers. Gestalterische und
erzieherische Probleme in der Werbe-
grafik. Teufen: Niggli, Seite 16
Jahr: 1961

»Die ›neue‹ Typografie hat die Aufgabe, als Trägerin der Information rein funktionell zu wirken. Mit gut lesbaren Schriften soll der Gedanke zum Ausdruck gebracht werden und durch hochwertige Reproduktionsmaschinen in kurzer Zeit vervielfältigt werden.

Der Gestalter ist gezwungen, die technischen Möglichkeiten der neuzeitlichen Typografie zu kennen und zu akzeptieren, um – statt ornamentale Versuche anzustellen – eine formale Konzeption planen zu können. Die wirtschaftliche, zeitsparende und zweckmässige Satzweise entspricht unserer Zeit der technischen Perfektion und Klarheit und hat zu folgenden Postulaten geführt:

a)
An die Stelle der willkürlichen, zufälligen und individuellen Zusammenstellung der typografischen Elemente tritt die sachliche, objektive, den typografischen

Gesetzmässigkeiten entsprechende Gestaltung.

b)
Erstes Gebot ist die ungeschmückte, rein der Mitteilung dienende typografische Form.

So angewandt, wird Typografie funktionell, sachlich, und informativ. Funktionell durch die Beachtung ihrer technischen Voraussetzungen, sachlich durch ihre logische Fügung der Buchstaben zu Worten, der Worte zu Sätzen, durch die Aufreihung der Sätze nach ihrem Inhalt und schliesslich durch die formale Gliederung des Inhalts nach seinem inneren Zusammenhang. Informativ ist diese Typografie dank der optisch übersichtlichen und leicht ablesbaren Anordnung aller Satzgruppen und der daraus resultierenden schnellen Erfassbarkeit der Mitteilung.«

Autor: Jan Tschichold

Titel: Glaube und Wirklichkeit.

in Publikation: Schweizer Graphische
Mitteilungen (St. Gallen). 65, Jg., H. 6,

Seite 234

Jahr: 1946

»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 ihr Anspruch auf Alleinherrschaft jener fürchterlichen Komponente deutschen Wesens, die Hitlers Herrschaft und den zweiten Weltkrieg ausgelöst hat. Das ist mir erst viel später, in der demokratischen Schweiz, klargeworden. Seither habe ich es unterlassen, für die Neue Typographie zu werben.«

»Die Typographie« gibt es nicht. Es gibt verschiedene Anforderungen an Typographie.

- Orientierungstypografie muß im Parkhaus oder im Fahrplan den richtigen Weg weisen,
- Werbetypografie soll den Blick einfangen, dazu sind alle Mittel recht,
- Designtypographie will innovativ, progressiv und und risikobereit neue Wege beschreiten,
- Zeitungstypographie soll so schnell wie möglich zur Sache führen,
- Magazintypographie zum Schnuppern und Blättern verleiten,
- Dekorationstypographie soll schön sein, auf Lesbarkeit kommt es hier nicht an,
- Formulare sollen durchschaubar sein,
- und ob das Kleingedruckte in Vertragsformularen lesbar sein oder untergehen soll, mag offen bleiben.

Jede Aufgabe verlangt andere Lösungsmethoden. Allgemeingültige Regeln kann es nicht geben.«

Autor: Wolfgang Weingart

Publikation: Typografische Monatsblätter

TM / Schweizer Typografische
Mitteilungen (SGM) / Revue Suisse de
l'Imprimerie RSI. (Sondernummer

»Ist diese Typografie noch zu retten –
oder leben wir auf dem Mond?«; Pioniere
der Typografie: Wolfgang Weingart),

Jg. 95, Nr. 12

Jahr: 1976

»Die Typografie lebt! Sie nimmt sich heute vielleicht nicht mehr so wichtig wie vor 10 oder 20 Jahren, versteht sich weniger als Bild, tritt hinter den Text zurück. Trotzdem ist sie noch immer ein wichtiger Teil ›visueller Kommunikation‹: überall gefördert, ansehnlich und mitunter sogar noch überraschend originell.

≥ Kurzum: die Typografie heute ist noch immer Typografie. Weniger selbstgefällig, selbstbewusst und selbstsicher zwar als noch Ende der fünfziger Jahre. Dafür aber ›funktionaler‹: In den schnellen Verwertungsprozess der Massenkommunikation voll eingepasst.

Das heisst: angepasst. Angepasst an die Erfordernisse neuerer Satz- und Drucktechniken. An die Bedingungen schnell sich verändernder Märkte. An die offensichtlich wirkungsvolle Planungs- und Entwurfspraxis für Kommunikationsmittel. Und angepasst auch an die unangenehmen Begleiterscheinungen dieser gängigen Praxis.«

»Wir kennen das. Spätabends, das Flugzeug geht um sechs Uhr morgens, aber wir haben noch nicht gepackt. Und können uns noch nicht entscheiden, was in den Koffer muss.

Ähnlich geht es mit der Auswahl der Schrift. Mit einigen kennt man sich schon gut aus. Man weiß, wie sie sich unter bestimmten Umständen verhalten, und man weiß, wo sie zu finden sind. Andererseits gibt es da ein paar tolle neue Typen, die wir immer schon einmal nehmen wollten, aber ob das jetzt der richtige Job ist um zu experimentieren? Wie bei den Schuhen: Die bequemen sind nicht mehr in Mode, aber die modischen drücken. Für einen kurzen Stehempfang mag das gehen, aber nicht zum Einkaufen, geschweige

denn für den langen Spaziergang ins Grüne.

Vor dem Packen der Schriftkoffer sollte man sich Gedanken machen über die zu lösende Aufgabe. Die Antwort liegt meistens irgendwo zwischen praktisch und schön - das macht Gestaltung aus.«

Autor: Friedrich A. Kittler

Publikation: Daten, Zahlen, Codes. Vortrag
an der Hochschule für Grafik und Buchkunst
Leipzig (allaphbed 4), hrsg. von Julia Blume
und Günter Karl Bose, Leipzig: Institut für
Buchkunst, Seite 8-9
Jahr: 1998

»Die zweiundzwanzig Buchstaben, auf griechisch stoicheia, bildeten also eine ebenso vollständige wie abzählbare Menge, die vollständig oder systematisch mit der abzählbaren Menge griechischer Sprachlaute korrelierte. Deshalb ließ sich ihre Logik beileibe nicht bloß etymologisch auf die vier Elemente oder stoicheia der antiken Physik übertragen: Aus den Kombinationen oder Wörtern [wenn Sie so wollen] von Feuer und Wasser, Erde und Luft baute die ionische Naturphilosophie den mit Kadmos ja fast homonymen Kosmos auf. Die wohl plausibelste Etymologie leitet das Wort elementum denn auch vom Alphabet, nämlich von der Konsonantenfolge l, m, n ab. Als Wirkungen und als Ursachen zeichentechnischer Übertragungen oder Metaphern waren die griechischen Buchstaben - im Unterschied zu ihren semitischen Vorläufern - also immer schon polyfunktional. Sie

standen zugleich für Ziffern und, spätestens seitdem Pythagoras die Musiktheorie begründet hatte, auch für Noten. Alpha bezeichnete also gleichzeitig den Vokal A, die Zahl 1 und einen definierten Ton auf Saiteninstrumenten. Entsprechend standen Beta für 2, Gamma für 3, Iota für Zehn (...).«

Autor: Dieter Leisegang

Titel: Rotis in Rotis

in Publikation: Barbara Baumann & Gerd

Baumann: Spiel Räume. Ostfildern-Ruit:

Hatje & Cantz, Seite 158

Jahr: 2002

»Wir ersticken zunehmend in Fluten von Buchstaben, Worten, Texten, Bildern. Überall, kreuz und quer fallen sie über uns her. Solange wir mit offenen Augen durch die Welt gehen, können wir nicht wegschauen und müssen passiv zusehen. Eine Diktatur der Zeichen. Sinnvoll oder sinnlos, richtig oder falsch, wahr oder unwahr, wichtig oder unwichtig, gut oder schlecht - das Selektieren, Differenzieren, Beurteilen und Auswerten von Mitteilungen wird zunehmend erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. Vereinbarungen, Regeln und Normen, die zu einer funktionierenden, gemeinschaftsbildenden Kommunikation nötig sind, lösen sich zunehmend auf. Geben wir damit unsere kulturellen Techniken auf, die wir über Jahrtausende verfeinert haben, und werden zu geschichtslosen Wesen? Entwickelt sich unsere Gesellschaft, die wir als informierte bezeichnen, zu einer unaufgeklärten, uninformierten?«

Autor: Thomas Mettendorf

Titel: Von der Digital-Uhr zum Monitor

– Matrixschriften und Anzeige-Technik.

Publikation: Slanted #4 (MAGMA Brand

Design Karlsruhe), Seite 14

Jahr: 2007

»Im Zuge der Technisierung und Urbanisierung unseres Lebens, stiegen die Ansprüche an die Anzeigetechnik allerdings rapide. Waren es anfangs lediglich Anzeigen die mit wenigen Symbolen arbeiteten, oder die Messtechnik mit ihren Ziffern und Skalen, mussten auf veränderlichen Informationsdisplays mehr und mehr ganze Alphabete, womöglich in unterschiedlichen Sprachen, dargestellt werden. Um das zu bewerkstelligen, kommen wir bis heute nicht umhin unseren Zeichenvorrat einer Abstraktion zu unterziehen, die den Darstellungsaufwand ökonomischer macht. Selbst das flexibelste existierende Anzeigefeld, unser Computermonitor, drückt der Schriftkultur immer wieder diesen Stempel auf womit wir bei den Pixel-Fonts wären. Sie fallen genau genommen auch unter den Matrix-Begriff. Der Pixel hat allerdings einen Sonder-

status, denn er wird als kleinste Einheit in der Matrix des Computerdisplays angeordnet jene digitale Oberfläche, die inzwischen zur »Mutter aller Matrizen« avanciert«.

Autor: László Moholy-Nagy

Titel: Die neue Typographie.

in Publikation: Staatliches Bauhaus in Weimar
1919-1923, hrsg. von Karl Nierendorf.

Weimar / München: Bauhausverlag, Seite 141

Jahr: 1923

»Die Typografie ist ein Instrument der Mitteilung. Sie muß eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein. (...) Die Lesbarkeit – die Mitteilung darf nie unter einer a priori angenommenen Ästhetik leiden. Die Buchstabentypen dürfen nie in eine vorbestimmte Form z. B. Quadrat gezwängt werden. Der Druck korrespondiere mit dem Inhalt durch seine den optischen und psychischen Gesetzen untergeordnete Gestaltung. Wesen und Zweck eines Druckes bestimmen den hemmungslosen Gebrauch aller Zeilenrichtungen (also nicht nur horizontale Gliederung), aller Typen, Schriftgrade, geometrischen Formen, Farben usw. Mit der Elastizität, Variabilität und Frische des Satzmaterials soll eine neue typographische Sprache geschaffen werden, deren Inanspruchnahme nur der Gesetzmäßigkeit des Ausdrucks und seiner Wirkung unterliegt.«

#15

Autor: El Lissitzky

Titel: Typographische Tatsachen.

in Publikation: Gutenberg-Festschrift
zur Feier des 25jährigen Bestehens des

Gutenberg-Museums Mainz, hrsg. von
A. Ruppel. Mainz: Gutenberg-Gesellschaft,

Seite 152-153

Jahr: 1925

»SIE verlangen klare Gebilde für ihre Augen.
Die sind nur aus eindeutigen Elementen
zusammensetzbar.

Die Elemente der Buchstaben sind:

die Waagrechte

die Senkrechte

die Schiefe

der Bogen.

Das sind die Grundrichtungen der Fläche. Die
Zusammensetzung erfolgt in waagerechter
und senkrechter Richtung. Diese beide ergeben
den geraden (eindeutigen) Winkel. Der kann
in der Richtung der Flächengrenzen gestellt
werden, dann wirkt er statisch (Ruhe). Er
kann diagonal gestellt werden, dann wirkt er
dynamisch (Bewegtheit). Das sind die Axiome
der Typographie.«

Autor: Paul Renner

Titel: Die Schrift unserer Zeit.

in Publikation: Die Form. Zeitschrift für

gestaltende Arbeit (Berlin), 2. Jg., Nr. 2,

Seite 110

Jahr: 1927

»Eine Schrift, die diesem Zeitgefühl entspricht, müßte also exakt, präzise und unpersönlich sein. Sie müßte sich sinnvoll und ohne Umschweife als das darstellen, was sie ist. Ist sie Drucktype, so darf sie keine Schreibschrift nachahmen wollen. Unsere Druckschrift ist der maschinelle Abdruck maschinell hergestellter Metallosetzlettern, die mehr Lesezeichen sind als Schrift. Unsere Drucktype ist keine Ausdrucksbewegung, wie es die Handschrift ist; alle von links nach rechts drängende Dynamik, alles Breiter- und Schmalwerden, das erst durch die geschnittene Rohr- oder Kielfeder in die Schrift hineingenommen ist, hat bei der Drucktype keinen Sinn. Wir müssen endlich einmal die Konsequenzen aus der Erfindung des Letterngusses ziehen. Diesen Forderungen unseres heutigen Formgefühles entspricht am ehesten das Bild der Groteskschriften, also der jüngsten Schrift der organischen, vom Künstler nicht gestörten Schriftentwicklung. Diese Groteskschriften sind die ›Natur‹, zu der wir zurückkehren müssen; sie bedeuten uns dasselbe, was dem modernen Architekten die Ingenieurbauten sind. Gelingt es uns, diesen Stoff zu bewältigen, dieser ›Natur‹ als Künstler Herr zu werden, so werden wir die Schrift unserer Zeit gefunden haben.«

»Die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen oder zu bezeichnen ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogenannte gotische Schrift aus Schwabacher Judenlettern. Genau wie sie sich später in den Besitz der Zeitungen setzten, setzten sich die in Deutschland ansässigen Juden bei Einführung des Buchdrucks in den Besitz der Buchdruckereien und dadurch kam es in Deutschland zu der starken Einführung der Schwabacher Judenlettern.

Am heutigen Tage hat der Führer in einer Besprechung mit Herrn Reichsleiter Amann und Herrn Buchdruckereibesitzer Adolf Müller entschieden, dass die Antiqua-Schrift künftig als Normal-Schrift zu bezeichnen sei. Nach und nach sollen sämtliche Druckerzeugnisse auf diese Normal-Schrift umgestellt werden. Sobald dies schulbuchmässig möglich ist, wird in den Dorfschulen und Volksschulen nur mehr die Normal-Schrift gelehrt werden.

Die Verwendung der Schwabacher Judenlettern durch Behörden wird künftig unterbleiben; Ernennungsurkunden für Beamte, Strassenschilder u. dergl. werden künftig nur mehr in Normal-Schrift gefertigt werden.

Im Auftrage des Führers wird Herr Reichsleiter Amann zunächst jene Zeitungen und Zeitschriften, die bereits eine Auslandsverbreitung haben, oder deren Auslandsverbreitung erwünscht ist, auf Normal-Schrift umstellen.«

Name: Josef Müller-Brockmann

Jahresdaten: 1914–1996

Zitate: #104

Josef Müller-Brockmann eröffnete nach zwei Jahren Lehrzeit bei einem Grafiker und zwei Jahren Ausbildung an der Züricher Kunstgewerbeschule 1936 sein eigenes Züricher Atelier. Zwischen 1950 und 1958 entwarf Müller-Brockmann Bühnenbilder sowie seine Plakate für die Züricher Tonhalle, die als vorbildliche Beispiele der »Schweizer Typografie« gelten und große Bekanntheit erlangten. Zwischen 1958 und 1960 war Müller-Brockmann als Nachfolger Ernst Kellers Leiter der Grafikklassse an der Kunstgewerbeschule Zürich tätig, 1962 Gastdozent an der Ulmer Hochschule für Gestaltung. Zwischen 1958 und 1965 gab Müller-Brockmann zusammen mit Richard P. Lohse, Hans Neuburg und Carlo Vivarelli die Zeitschrift »Neue Grafik« heraus, eine hochglänzende, im Format fast quadratische Vierteljahresschrift mit weißem Umschlag, die sich den Fragen der zeitgenössischen Typografie und Gebrauchsgrafik widmete. Im Inneren der Zeitschrift waren Text und Bildunterschriften in Deutsch, Englisch und Französisch in der Monotype Grotesk gesetzt und in vier Spalten angeordnet; die Bildunterschriften waren sehr knapp gehalten und über Ziffern den Illustrationen zugeordnet. Mit seinem Buch »Gestaltungsprobleme des Grafikers« wurde Müller-Brockmann 1961 zu einem der

einflussreichsten Kommentatoren der Entwicklung des Printmediendesign in Bezug auf Corporate Identity, System- und Umweltdesign. Josef Müller-Brockmann gestaltete das Erscheinungsbild zahlreicher internationaler Unternehmen, darunter IBM Europa, Olivetti und die Rosenthal Porzellanwerke in Selb.

TY

PE

Name: Fritz Helmuth Ehmcke

Jahresdaten: 1878–1965

Zitate: #13, #14

Fritz Helmuth Ehmcke war Architekt, Gebrauchsgrafiker, Buchgestalter und Schriftkünstler. Nach einer Lithografenlehre studierte er an der Unterrichtsanstalt des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. 1900 gründete Ehmcke zusammen mit Friedrich Wilhelm Kleukens und Georg Belwe die »Steglitzer Werkstatt«, eine kleine Presse, die den ornamentalen Jugendstil überwand. 1907 war Ehmcke Mitbegründer des Deutschen Werkbundes (DWB). Zwischen 1903 und 1912 leitete er die Schriftkurse an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf. 1913 erfolgte ein Ruf an die Kunstgewerbeschule München, wo er die »Rupprechts-Presse« (benannt nach dem bayrischen Kronprinzen) gründete, deren ca. 60 Publikationen ausschließlich in Ehmcke-Schriften gesetzt wurden. 1928 richtete Ehmcke die Ausstellung »Pressa« ein. 1946 bis 1948 lehrte er an der Akademie für Angewandte Kunst in München. Bis 1963 war Ehmcke für nahezu alle wichtigen deutschen Verlage tätig, u. a. für S. Fischer, R. Piper, Insel, Bruckmann, Hanser, Kiepenheuer und C. H. Beck. Besonders eng arbeitete er mit dem Verleger Eugen Diederichs zusammen.

Ehmckes Werk hat für die deutsche Typografie eine große Bedeutung. In unzähligen Artikeln bezog er kritisch Stellung zu typografischen Fragen. Seine Satzschriften wie die Ehmcke-Antiqua (1909), Ehmcke-Fraktur (1912), Ehmcke-Rustika (1914), Ehmcke-Schwabacher (1914), Ehmcke-Mediaeval mit kursiv und halbfett (1923), Ehmcke-Latein (1925) oder Ehmcke-Elzevir (1927) waren weit verbreitet.

Name: Kurt Weidemann

Jahresdaten: 1922–2011

Kurt Weidemann absolvierte nach Kriegsdienst und Gefangenschaft in Russland eine Lehre als Schriftsetzer in Lübeck und studierte von 1953 bis 1956 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. 1956 bis 1962 war er Schriftleiter der Zeitschrift »Der Druckspiegel« und freiberuflich als Grafiker, Typograf, Texter und Werbeberater tätig. 1962 wurde Weidemann an die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart berufen, wo er bis 1983 den Lehrstuhl für Information und Grafische Praxis innehatte. Ab 1983 lehrte er an der Wissenschaftlichen Hochschule für Unternehmensführung in Koblenz im Rahmen des Studium Generale verbale und visuelle Kommunikation. Ab 1987 wurde er CI-Berater des Daimler-Benz-Konzerns, 1990 überarbeitete er das Erscheinungsbild der Porsche AG. Ab 1991 wirkte Weidemann an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

Weidemann erarbeitete zahlreiche Erscheinungsbilder, bevor Begriffe wie Corporate Culture und Corporate Identity überhaupt Eingang in Firmenstrategien gefunden haben, u. a. für Merck, Zeiss, coop, die Mercedes-Benz AG, die Daimler-Benz AG, die Deutsche Aerospace AG und die Deutsche Bahn.

Name: Emil Ruder

Jahresdaten: 1914–1970

Zitate: #96, #105, #112

Emil Ruder absolvierte zwischen 1929 und 1933 eine Lehre als Schriftsetzer in Zürich. Nachdem er 1938 bis 1939 in Paris studiert hatte, setzte er seine Ausbildung an der Züricher Kunstgewerbeschule fort, wo er 1941 bis 1942 an bei Walter Käch und Alfred Willimann Schriftsatz und Buchdruck studierte. Ab 1942 leitete er die Typografie-Klassen an der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel, zunächst für Anfänger, dann für Fortgeschrittene – 1947 bis 1965 war er Vorstand der kunstgewerblichen Lehrlingsabteilung. Nach seiner Tätigkeit als Abteilungsleiter avancierte Ruder 1965 zum Direktor der Allgemeinen Gewerbeschule und des Gewerbemuseums in Basel. 1962 war er Mitbegründer des »International Center for the Typography Arts« (ICTA) in New York.

Ruder war einer der führenden Schweizer Typografen, der zahlreiche Publikationen über Typografie veröffentlicht hat. Durch die Verwendung der neuen Schrift »Univers« führte Ruder ab 1959 nach dem puristischen, ordnenden Stil, eine leichtere Form in der Schweizer Typografie ein. Sein bedeutendes Lehrbuch »Typographie« erschien 1967.

TY

PE

Name: Friedrich Friedl
Jahresdaten: geb. 1944
Zitate: #172

Friedrich Friedl absolvierte eine Schriftsetzerlehre und arbeitete bis 1966 als Schriftsetzer in Stuttgart. 1968 bis 1972 studierte er an der Werkkunstschule in Darmstadt, 1972 bis 1982 war er Dozent für Typografie an der FH Darmstadt. 1982 bis 1983 bekleidete er eine Professur für Typografie an der Fachhochschule Hildesheim, danach Schrift und Typografie an der HfG Offenbach a. M. Neben angewandten und freien Arbeiten, die auf in- und ausländischen Ausstellungen zu sehen waren, entstanden fachjournalistische Texte für Zeitschriften wie »Schriftwechsel« (1982-1984), »point« (1984-1985) und »Druckspiegel«. Friedl arbeitete an der »LiniTypeShow« mit, war Herausgeber der Publikationsreihe »Alfabetisches« an der HfG Offenbach sowie zahlreicher Schriften über Typografie, darunter das mehrbändige Werk »Thesen zur Typografie« (1985-1989) sowie das dreisprachige Standardwerk »Typografie. wer, wann, wie?« (zus. m. Nicolaus Ott und Bernard Stein, 1998).

F

FD

Name: Hans-Peter Willberg
Jahresdaten: 1930-2003
Zitate: #115, #133, #149, #170

Hans-Peter Willberg studierte zunächst an der Werkkunstschule Nürnberg, dann an der Kunstakademie Stuttgart, wo er Schrift und Typografie bei Walter Brudi sowie Freie Grafik und Illustration bei Karl Rössing belegte. Als Schriftsetzer volontierte in der Offizin Scheuffele. Seit 1957 volontierte er als freischaffender Buchgestalter und Typograf. 1968 war Willberg Geschäftsführer der Stiftung Buchkunst in Frankfurt a. M., 1975 erhielt er eine Professur an der Fachhochschule Mainz, Fachbereich Kommunikationsdesign. Dort lehrte er bis 1996 den Schwerpunkt Buchgestaltung. Willberg hatte zahlreiche Ausstellungen und publizierte theoretische Arbeiten, u. a. über die Geschichte und Theorie der Schrift, erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter auch den Gutenberg-Preis der Stadt Leipzig.

TY

RE

Name: Willi Baumeister

Jahresdaten: 1889–1955

Zitate: #25

Willi Baumeister war nicht nur Maler, sondern auch Typograf, Bühnenbildner sowie Raum- und Farb-gestalter. In den zwanziger Jahren entwarf er zahlreiche Drucksachen im Geiste der »Neuen Typografie«, setzte sich aber auch theoretisch mit den modernen typografischen Gestaltungsprinzipien auseinander. Seine Mitgliedschaft im »ring neue werbegestalter« verdeutlicht exemplarisch, wie stark er in die typografische Avantgardebewegung seiner Zeit eingebunden war. 1928 wurde Baumeister als Professor für Gebrauchsgrafik, Typografie und Stoffdruck an die Frankfurter Städtische Kunstgewerbeschule berufen. 1933 wurde der Künstler von den Nationalsozialisten aus dem Amt entlassen, seine Werke 1937 in der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« diffamiert. 1941 erhielt der Künstler Ausstellungsverbot. Nachdem er zwischen 1938 und 1945 mehrmals umgezogen war, kehrte er 1946 wieder nach Stuttgart zurück, wo Baumeister als Professor für Malerei an die Kunstakademie Stuttgart berufen wurde. Baumeister starb 1955 in Stuttgart.

Name: Konrad Friedrich Bauer

Jahresdaten: 1903–1970

Zitate: #29, #111

Konrad Friedrich Bauer wuchs mit der »Schwarzen Kunst« auf: Sein Vater Friedrich Bauer war Buchdrucker und Schriftgestalter in Hamburg, der auch über Typografie publizierte. Der Sohn folgte diesem Vorbild: Nach der Lehre als Schriftsetzer studierte Bauer Kunstgeschichte und spezialisierte sich auf die Geschichte der Schrift. Da sich sein Interesse auf historische Entwicklungen fokussierte, stand er der »Neuen Typografie« ablehnend gegenüber. 1928 trat Bauer in die (zufällig gleichnamige) Bauer'sche Schriftgießerei in Frankfurt ein und übernahm nach dem Zweiten Weltkrieg deren künstlerische Leitung. 1947 bis 1948 nahm er einen Lehrauftrag für Buch-, Schrift- und Druckwesen an der Universität Mainz wahr; 1952 bis 1954 war er Vorsitzender der Jury im Wettbewerb um die »Schönsten Bücher Deutschlands«. Als Schriftschöpfer entwarf Bauer zusammen mit Walter Baum erfolgreiche Druckschriften, darunter die »Imprimatur« (1952-1955), die »Volta« (1956), die »Folio« (1956-1963) oder die »Impressum« (1963). Bauer veröffentlichte zahlreiche Publikationen zur Buch- und Schriftgeschichte.

FD

Name: Otl Aicher

Jahresdaten: 1922-1991

Zitate: #142, #150

Otl Aicher (eigentlich Otto Aicher) war Kritiker des nationalsozialistischen Gewaltregimes und desertierte während des Zweiten Weltkrieges mehrfach. Er stand der Familie von Hans und Sophie Scholl, die 1942 wegen ihrer Mitgliedschaft in der Widerstandsgruppe »Weiße Rose« hingerichtet wurden, seit 1939 sehr nahe. 1946 studierte er an der Münchner Akademie der Bildenden Künste in der Bildhauerklasse, konzentrierte sich jedoch bald auf Design und verzichtete fortan darauf, seine Arbeiten zu signieren und seinen Namen in Verbindung mit Produktentwürfen herauszustellen. 1947 bis 1955 unterhielt er ein eigenes grafisches Atelier in Ulm. Ende der vierziger Jahre arbeitete Aicher mit seiner späteren Frau Inge Scholl, Schwester von Hans und Sophie Scholl, an der Konzeption einer neuen Hochschule, die, nach der Mitarbeit von Max Bill als Hochschule für Gestaltung (HfG) umgesetzt wurde. 1954 bis 1966 lehrte Aicher als Dozent der Abteilung »Visuelle Kommunikation«, die beispielsweise die Bedienungsanzeigen für die Braun-Radios und 1955 den legendären Ausstellungsstand der Firma »Braun« auf der Rundfunkmesse in Düsseldorf gestaltete. 1967 wurde er zum Gestaltungsbeauftragten der Olympischen Sommerspiele München 1972 berufen. Aichers Lebenswerk ist äußerst umfangreich und vielfältig. Er gestaltete u. a. das Erscheinungsbild der

Westdeutschen Landesbank, der Deutschen Lufthansa, des ZDF, der Firma ERCO und der Dresdner Bank. 1972 verlegte Aicher sein Büro nach Rotis, einem kleinen Ort im Allgäu, der zum Namensgeber seiner bekanntesten Schrift, der »Rotis«, wurde.

Name: Wolfgang Weingart

Jahresdaten: geb. 1941

Zitate: #123, #181

Wolfgang Weingart hatte in Stuttgart eine Schriftsetzerlehre absolviert und war durch diese Ausbildung nicht nur bestens mit typografischen Regeln vertraut, sondern war auch mit Arbeiten der »Schweizer Typographie« in Berührung gekommen. 1964 schrieb er sich an der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel ein, wo er u. a. bei Armin Hofmann studierte, aber in der Schulsetzerei auch eigenständige Projekte realisieren konnte. Hier zeigte er sich jedoch keinesfalls als unreflektierter Adept der »Schweizer Typografie«:

Die antithetische Argumentation von »richtig« und »falsch«, wie sie in den traditionellen typografischen Regelwerken zur Anwendung kam, veranlassten Weingart, etablierte Regeln in Frage zu stellen und eigene typografische Forschungen anzustellen: Zwar bevorzugte Weingart immer noch die Akzidenz Grotesk, Helvetica und Univers – sie wurden jedoch für typografische Experimente eingesetzt, bei denen die Regeln des Bleisatzes auf den Kopf gestellt wurden, etwa indem er Textblöcke stufig anordnete, den Abstand zwischen den Buchstaben variierte oder die Grundlinie verließ. 1968 wurde Weingart zu einer Lehrtätigkeit an der neu gegründeten

Weiterbildungsklasse für Grafik an der Basler Kunstgewerbeschule eingeladen, wo er einen Unterricht aufbaute, »der die ehrwürdigen Typographie-Gesetze in Frage stellen sollte, ohne das Vorangegangene an der Baseler Kunstgewerbeschule zu missachten«. Er ermunterte seine Schüler dazu, die Grundlagen der typografischen Komposition selbst herauszufinden und wie er mit der Reprokamera zu experimentieren, um die eigene Gestalterpersönlichkeit und eigene Gestaltungsmethoden auszubilden – jenseits tradierter Regeln, jedoch auf höchstem handwerklichen Niveau. Daher gilt Weingart als Pionier der Postmoderne.

TY

PE

Name: Erik Spiekermann

Jahresdaten: geb. 1947

Zitate: #132, #194

Erik Spiekermann absolvierte nach Abendkursen in Typografie an der Akademie für Grafik, Druck und Werbung in Berlin ein Praktikum als Setzer. 1968 studierte er Anglistik und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin und im Jahr darauf begann er seine Arbeit als freier Grafiker. Mehrere Jahre lebte und arbeitete Spiekermann abwechselnd in Berlin und London, wo er u. a. als Partner von Pentagram tätig war und am College of Printing unterrichtete. 1979 gründete Spiekermann zusammen mit Florian Fischer und Dieter Heil MetaDesign. Spezialisiert auf die Entwicklung von Informationssystemen, auf Corporate Design und Corporate Identity sowie interaktive Medien und Markenstrategien arbeitete MetaDesign u. a. für die Berliner Verkehrsbetriebe, Audi, Volkswagen und Siemens. 2004 konzipierte die Agentur eine große Kommunikationskampagne für die Präsentation des MoMA in der Berliner Nationalgalerie.

1989 gründete Spiekermann zusammen mit seiner Frau Joan Spiekermann in Berlin ein Versandhaus für Computerschriften, das unter dem Namen FontShop Postscript-Schriften verschiedener Hersteller vertreibt.

1990 erfolgte die Neugründung von MetaDesign als MetaDesign Plus, 1992 folgten MetaDesign West in San Francisco und dann MetaDesign London. 2000 wurde die

MetaDesign AG gegründet – jedoch ohne Erik Spiekermann. Dieser hob 2002 zusammen mit Susanna Dulkinys United Designers Network (UDN) aus der Taufe, ein Designbüro mit 16 Partnern, das sich mit Informationssystemen, Corporate Identity und Schriftgestaltung beschäftigt und u. a. für »The Economist« (2002) und »Bosch« (2004) arbeitet. 2007 gründete Spiekermann die Branding- und Designagentur Spiekermann-Partners mit Filialen in Berlin, San Francisco und London, die seit Anfang als Eden-Spiekermann firmiert.

Spiekermann entwarf zahlreiche Schriften und Exklusivschriften, u.a. die ITC Officina (1988-1990), Meta (1991), sowie Corporate Fonts, wie die FF Info, die 1996 auf dem Düsseldorfer Flughafen und 1999 in Glasgow eingesetzt wurde. 2002 entstand die Schriftfamilie FF Unit.

Spiekermann erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen.

Er ist Honorarprofessor an der HfK in Bremen.

TY

TM

Name: Herbert Bayer

Jahresdaten: 1900–1985

Zitate: #26, #27

Der gebürtige Österreicher war zunächst war in verschiedenen Entwurf-Ateliers in Linz und in Darmstadt tätig, wo er u. a. Verpackungen, Werbe- und Gebrauchsgrafik sowie typografische Entwürfe entwickelte. So war Bayer 1921 einer der wenigen Schüler, die bei ihrem Eintritt in das Weimarer Bauhaus über Vorkenntnisse in Gebrauchsgrafik verfügten. Entsprechend engagiert gestaltete er zur Bauhaus-Ausstellung 1923 nicht nur eine Postkarte und eine umfangreiche Wandmalerei im Treppenhaus, sondern auch den Umschlag des Ausstellungskataloges. Bis 1925 waren seine Arbeiten stark durch Moholy-Nagy beeinflusst und den Prinzipien der »neuen« oder »elementaren« Typografie verpflichtet. Nach seiner Gesellenprüfung unternahm Bayer Reisen nach Italien und Sizilien und kam 1925 wieder nach Deutschland zurück, wo er als Jungmeister die »Werkstatt für Druck und Reklame« am Dessauer Bauhaus leitete, die er 1927 in »werkstatt für typographie und werbsachengestaltung« umbenannte. Hier führte Bayer die DIN-Norm und Kleinschreibung ein und verstärkte den Einbezug der Fotografie. Zudem entwickelte er die Schrift »Universal«. 1928 verließ Bayer das Bauhaus und leitete in Berlin das »Studio Dorland«, ein erfolgreiches Werbeatelier mit moderner Konzeption

(gegründet 1890 in New York) und deutschen sowie internationalen Kunden (Blendax, Olympia, Kelloggs, Elisabeth Arden u. a.). Ab 1929 gestaltete Bayer Titelentwürfe für die Zeitschrift »die neue linie« und war künstlerischer Berater der deutschen »Vogue«, deren Cover er u. a. entwarf. Um 1930 entdeckte Bayer die Ausstellungsgestaltung für sich. Nachdem seine Arbeiten 1937 auf der von den Nationalsozialisten veranstalteten Ausstellung »Entartete Kunst« diffamiert worden war, emigrierte Bayer 1938 in die USA, wo er die erste große Bauhaus-Ausstellung im Museum of Modern Art gestaltete. In den USA war er als Ausstellungs- und Grafik-Designer erfolgreich.

Name: Carl Ernst Poeschel

Jahresdaten: 1874–1944

Zitate: #4

Carl Ernst Poeschel arbeitete sein Leben lang in der Leipziger Firma »Poeschel & Trepte«, die sein Vater gegründet hatte und die er in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zum führenden deutschen Druckhaus machte.

Um die Jahrhundertwende unternahm er Reisen in die USA und nach England, die ihn dazu anregten, den Stil des englisch-amerikanischen Pressendrucks auch auf das deutsche Gebrauchsbuch zu übertragen. In seinen Schriften (u. a. »Zeitgemäße Buchdruckkunst«) plädiert er dafür, dass nicht immer Ornamente nötig seien, um ein Buch zum Kunstwerk zu machen. Vielmehr sollten größte Einfachheit des Satzes, Leserlichkeit der Schrift, Vermeidung verschiedener Schriften in ein und demselben Druckwerk, vernünftige Stegproportionen und druckangenehmes Papier eine eigene Qualität erzeugen. Bereits früh hat sich Poeschel für die Behrens-Schrift interessiert und in ihr das Sammelwerk »Die neue Buchkunst« gedruckt. Zusammen mit Walter Tiemann gründete er 1907 die Janus-Presse, die erste deutsche Privat-Presse. Zudem waren seine englischen Erfahrungen und Verbindungen für die Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe der

deutschen Klassiker nutzbringend, die der Insel-Verlag ab 1905 herausbrachte. Zusammen mit Julius Zeitler übernahm er auch die Leitung der Verlegergemeinschaft des Tempel-Verlags, die zwischen 1909 und 1925 hunderte Bände von Gesamtausgaben deutscher und ausländischer Klassiker bei »Poeschel & Trepte« (gedruckt in der »Weiß-Fraktur« und »Tiemann-Mediaeval«) herausbrachte.

»Poeschel & Trepte« war mehr als eine Druckerei, da hier grundsätzlich über typografische Prinzipien diskutiert und immer wieder Versuche unternommen wurden, neue Prinzipien – sowohl technisch als auch gestalterisch – umzusetzen. Im Verlauf des Zweiten Weltkriegs wurde die Druckerei vernichtet.

Name: Karl Gerstner
Jahresdaten: geb. 1930
Zitate: #90, #120

Karl Gerstner besuchte 1944 Vorkurse an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel und absolvierte dann seine Ausbildung im Atelier Fritz Bühler. Weiterhin belegte er Kurse bei Armin Armin Hofmann und Emil Ruder. Nach seiner Ausbildung arbeitete er als freier Künstler und Grafiker, vor allem für das Chemieunternehmen Geigy in Basel. 1953 eröffnete Gerstner sein eigenes Atelier und machte Bekanntschaft mit Markus Kutter, damals verantwortlich für PR bei Geigy.

und Künstler zusammenstellte. 1963/64 wurde er als Designer, 1969 als Künstler zur Teilnahme an der »documenta« eingeladen. 1970 gab Gerstner seine Mitarbeit an GGK auf, um sich ganz seiner künstlerischen Arbeit zu widmen. Dennoch folgte 1972 sein »Kompendium für Alphabeten« und 1973 erarbeitete Gerstner unter dem Titel »Designing programs – programming design« eine didaktische Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art.

⌈ Nachdem Gerstner 1956 sämtliche grafische Arbeiten zum 20-jährigen Jubiläum der Firma gestaltet hatte, gründete er 1959 zusammen mit Kutter die Werbeagentur »Gerstner + Kutter. Agentur für Werbung, Grafik und Publizität« in Basel, die ab 1962 unter »GGK – Gerstner, Greidinger und Kutter« zu einer der international wichtigsten Agenturen avancierte mit Kunden wie Swissair, Volkswagen, IBM, Jägermeister und Burda. 1958 publizierten Gerstner und Kutter das Buch »Die neue Grafik«, in dem sie unter anderem die historischen Ursprünge der »Neuen Grafik« und das Verhältnis zwischen Werbegrafik und Kunst untersuchten. Ein Jahr später folgte eine Sondernummer der »Typografischen Monatsblätter« über »Integrale Typografie«, in der Gerstner den Einfluss der Typografie auf Wörter und ihre Bedeutung aufzeigte. 1961 publizierte er das Buch »Programme entwerfen«, in der er kritische Ansichten über seine Tätigkeit als Designer, Werbefachmann, Schriftgestalter

Name: Adrian Frutiger
Jahresdaten: geb. 1928

Adrian Frutiger absolvierte zunächst eine Schriftsetzerlehre und studierte im Anschluss von 1948 bis 1951 an der Züricher Kunstgewerbeschule bei Walter Käch und Alfred Willmann. 1952 konnte ihn Charles Peignot Frutiger für das Unternehmen »Deberny & Peignot« in Paris gewinnen, das mit der Lumitype/Photon-Fotosetzmaschine verbunden war. Frutiger, der schon während seines Studiums an der »Univers« gearbeitet hatte, entwickelte eine zusammenhängende Schriftfamilie – eine moderne Groteskschrift mit geringfügigen unterschiedlichen Strichstärken, die für den Blei- und Fotosatz gleichermaßen geeignet war. Schlussendlich waren es 21 »Univers«-Familienmitglieder, die in einem eigenen Raster-System organisiert waren – eine Revolution in der Beschreibung von Schrift. 1954 wurde die »Univers« von »Deberny & Peignot« auf einem Musterblatt herausgegeben, auf dem Strichstärken und Dicke in einen präzisen Zusammenhang gestellt und [statt wie bisher mit Umschreibungen wie »extra fett«] mit Nummern versehen wurden.

maschinenbereich. 1986 erhielt Frutiger den von der Gutenberg-Gesellschaft Mainz verliehenen Gutenberg-Preis.

Zu den bekanntesten Schriften von Adrian Frutiger zählen: »Meridien« [1954], »Univers« [1954-1976], »Egyptienne« [1955], »Serifa« [1967], »OCR-B« [1973], »Iridium« [1972], »Frutiger« [1975-1976], »Glypha« [1979], »Icône« [1980], »Breughel« [1981], »Versailles« [1983], »Centennial« [1986], »Avenir« [1988].

1962 gründete Frutiger zusammen mit André Gürtler und Bruno Pfäffli ein grafisches Atelier; parallel dazu war er bis 1960 an der Ecole Estienne in Paris und von 1954 bis 1968 an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Decoratifs tätig. Von 1957 bis 1967 war er künstlerischer Leiter des Verlags Hermann, Paris, von 1963 bis 1981 Berater der IBM bei der Gestaltung von Schriften im Schreib-