

# Nordische Antiqua (Genzsch~~Antiqua~~)

Zur Entstehung der Nordischen Antiqua

Ein Blick auf Bücher, gesetzt aus der Nordischen Antiqua  
(Genzsch~~Antiqua~~)

Hans Andree

Erschien erstmals in der Studienreihe »Zum Buch«,  
material 88, 2000  
Materialverlag Hochschule für bildende Künste Hamburg

Die vorliegende, leicht bearbeitete Form, ist von 2023  
(Schrift: Genzsch~~Antiqua~~)

Jan Tschichold machte 1953 in einem Aufsatz über »Die Leserlichkeit verschiedener Schriftschnitte auf verschiedenen Papieroberflächen in Buchdruck, Offsetdruck und Tiefdruck«<sup>1</sup> auf ein Phänomen aufmerksam, das in der Lesbarkeitsforschung bis zu diesem Zeitpunkt und danach viel zu wenig Beachtung fand: die mediale »Befindlichkeit« der typografischen Mittel. Indem er die gleichen, ausgesuchten Schriftproben in drei Druckverfahren auf verschiedenen Papieren druckte und nebeneinander stellte, führte er eindrucksvoll vor, wie unterschiedlich gut lesbar sie in den einzelnen Versuchssituationen sein können und welche Chancen der formalen Entfaltung sie jeweils haben.

»In dem Maße, als die Papieroberfläche im Laufe der Jahrhunderte zunehmend glatter wurde, änderten sich die Bedingungen, die an den Schnitt der Buchdruckschrift gestellt wurden. Die Schriften der Inkunabelzeit, das heißt vor dem Jahre 1500, würden, wenn wir noch solche Typen besäßen, auf Kunstdruckpapier zu dünn und zu scharf wirken und weit weniger gut leserlich sein als sie auf den Papieren des 15. Jahrhunderts wirken. Selbst auf gefeuchtem Papier verlangen sie ziemlich viel Farbe und kräftigen Druck. Der Schriftschneider rechnete mit der an den Rändern der Buchstaben leicht herausgequetschten Druckfarbe und schnitt seine Stempel etwas »dünner«, als ihre Wirkung im Druck sein sollte.«<sup>2</sup>

Die Buchdrucktechnik veränderte sich bis Anfang des 19. Jahrhunderts kaum, ebenso die Methoden der Papierherstellung — aber die Strichstärken der Schriften wurden dem »Zeitgeist« folgend (und getrieben vom Ehrgeiz der verbesserten technischen Möglichkeiten der Typenhersteller) in ihren »Haarstrichen« immer feiner.

Jan Tschichold weist im gleichen Aufsatz im weiteren auf die nachteiligen Folgen dieser Bestrebungen für die Haltbarkeit der Buchdruckschriften hin. Er vermeidet jedoch »eine Kritik der Schriften des späten 18. Jahrhunderts (Didot, Bodoni) aus dem Blickwinkel ihrer Leserlichkeit«.<sup>3</sup>

Jan Tschichold benutzte für seine Untersuchung »16 sorgfältig ausgewählte, gute moderne Schriftarten, die gegenwärtig den Vorrang haben.«<sup>4</sup> Von den im Hochdruckverfahren auf Kunstdruckpapier gedruckten Antiqua-Schriften fiel die Walbaum-Antiqua sehr dünn aus — am besten hielten sich hier die Imprimatur und die Genssch-Antiqua. Auf dem maschinenglatten Werkdruckpapier dagegen erhielten die Schriften den nötigen Druckzuwachs und konnten sich sämtlich entfalten. Im Offsetdruck, auf Offsetpapier fiel die Walbaum-Antiqua ebenfalls blass aus, auch hier hielt sich die Genssch-Antiqua sehr gut.

Bekanntlich veränderten Erfindungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sowohl die Technik des Buchdrucks (Schnellpresse und Rotation) als auch die der Papierherstellung (Zellulose). Es gab jetzt auch zunehmend Papiere mit glatter Oberfläche, auf denen die zum Teil noch spitzer und schmaler gewordenen klassizistischen Schriften nun gänzlich durchfielen — eine Entwicklung, die sich über grundsätzliche Wahrnehmungsaspekte wie Erkennbarkeit und Lesbarkeit der Schriftzeichen hinweggesetzt hatte. Das beschwor bereits zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Gegenreaktionen herauf. Die Frage nach der Schriftform und ihrer Lesbarkeit wurde neu gestellt.

William Morris und der Arts-and-Crafts-Bewegung wird zumeist das Verdienst um diese Erneuerung von Schrift und Typografie jener Zeit zugeschrieben. Morris' Rückbesinnung auf die Werte der Renaissance-Schriften und Typografie war jedoch nur ein bedeutender Schlusstrich; denn eigentlich hatte die Neo-Renaissance-Bewegung in der Schriftform schon früher ihren Anfang genommen. »Als sich William Morris«, so schreibt František Muzika, »nämlich im Jahre 1889 intensiver für Fragen des Buchdrucks zu interessieren begann, war der Schriftklassizismus in England schon im endgültigen Abstieg begriffen ... andererseits erblickte Morris auf dem Gebiet der Typografie den Ausweg aus dem ausklingenden Klassizismus... in einem analogen Historismus.«<sup>6</sup>

William Morris und die Kelmscott-Press waren dennoch um die Jahrhundertwende das große Vorbild für Schriftkünstler und Typografen. Die Schrift- und Bucherneuerer beriefen sich gern auf sie.

Die Schriftprobe »Zur Einführung der Genssch-Antiqua«<sup>7</sup> von 1912 bestätigt das, wenn sie beginnt: **Die Druckschrift, die der deutsche Buchdrucker als Antiqua bezeichnet, hat zu keiner Zeit künstlerisch höher gestanden als in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts... Diese Schriften hat sich in unserer Zeit William Morris zum Vorbild genommen, als er daran ging, die Schriften für seine berühmt gewordene Privatdruckerei zu entwerfen; er hat den urwüchsigen Charakter der ersten Antiqua-Schriften sehr geschickt getroffen.**<sup>8</sup>

»Fortschreitende Mechanisierung und Erfindung der Bohrmaschine machen zuletzt jede Form möglich und nehmen damit der Formgebung den Halt, den sie beim Stempelschnitt noch hatte.«<sup>5</sup>

Bereits 1868 kaufte die Schriftgießerei Genssch & Heyse<sup>9</sup> auf Wunsch ihrer skandinavischen Kunden (die sich von den Frakturschriften als Leseschriften getrennt hatten) Originalmatrizen von Schriften im Renaissancestil aus England. Dazu bemerkte das »Journal für Buchdruckerkunst« aus dem gleichen Jahr: »Als vor mehr als einem Decennium die Engländer uns diese Schriften, die das Alter mehrerer Jahrhunderte an der Stirn tragen, als Novitäten wieder vorführten, blickten wir anfangs ziemlich verwundert darein, konnten uns indeß bei näherer Prüfung nicht verhehlen, daß dieser Griff in die Vergangenheit keineswegs so unpraktisch und das beste Mittel sei, die etwas zügellose Geschmacksbildung im Stempelschnitt zu bändigen.«<sup>10</sup>

Für die Nordische Antiqua waren nicht nur die frühen Antiqua-Schriften der italienischen Renaissance Vorbild, sondern sie bezog sich auch auf die Weiterentwicklungen der Renaissance-Antiqua im 16. und 17. Jahrhundert: **Als um die Wende des 15. Jahrhunderts Aldus Manutius damit begann, die römischen Klassiker in handlichen Oktavausgaben zu drucken, da musste er auch die Antiquaschrift in kleinen Graden schneiden lassen, und dabei ergab es sich von selbst, dass die in den größeren Graden kräftigen Schriften zierlicher wurden. Das gleiche geschah, als einige Zeit später die begabtesten französischen und niederländischen Stempelschneider nach den ersten italienischen Vorbildern Antiquaschriften schnitten. Auch in diesen Schriften, die uns in den Werken der Etienne, Elzevire und Plantins begegnen, ist die ursprüngliche Frische der Antiqua in eine zierliche Form gekleidet, die uns heute noch als Vorbild dienen kann.**<sup>11</sup>

Es waren die ästhetischen Qualitäten der Renaissance-Schriften, es waren aber auch ihre hohen Lesbarkeitswerte, die wiederentdeckt wurden. Werte, die diese Schriften auch auf glatten Papieroberflächen behielten, wie es der Versuch Jan Tschicholds deutlich zeigt.

Neben einer Orientierung an den Vorbildern, **deren Schönheiten ihr Urheber fleißig nachgegangen sein will und deren Forschungsergebnisse ihm beim Entwurf die Hand geführt haben,**<sup>12</sup> kamen noch weitere Kriterien hinzu, welche die Genzsch-Antiqua zu einer zeitgemäßen, aber auch zeitüberdauernden Schrift gemacht haben, so dass sie bis in die sechziger Jahre hinein in keiner norddeutschen Druckerei fehlte und sich auch in den skandinavischen Ländern großer Beliebtheit erfreute, vor allem in Dänemark und Schweden, wo sie Nordisk Antikva hieß.

Zum einen sollte die Nordische Antiqua einen möglichst »neutralen« Charakter haben, das heißt Abstand halten zu individuellen und modischen Schriften und zudem die Schwächen der Antiqua-Alphabete des 19. Jahrhunderts korrigieren:

Mit der Probe von 1912 erhielt die Schrift den Namen Genzsch-Antiqua, in den Jahren zuvor, seit dem ersten fertigen Schnitt im Jahre 1906, hieß sie Nordische Antiqua.

Zu den Schriften mit Vorbildcharakter aus dem eigenen Hause gehörte die Römische Antiqua, die in den Jahren von 1885 bis 1886 bei Genzsch & Heyse geschnitten wurde.<sup>14</sup> Die Römische Antiqua (sie wurde von dem Lüneburger Schriftkünstler Heinz König gezeichnet) zeigt in einigen Kleinbuchstaben Ähnlichkeiten zur Times New Roman. Die Römische Antiqua wurde 1898 von englischen und französischen Schriftgießereien erworben und führte in England den Namen Flemisch und in Frankreich den Namen Elzevir-Plantin.<sup>15</sup>

**So ist die Genzsch-Antiqua eine neuzeitliche Schrift geworden; keine geschriebene Schrift will sie sein, sondern eine gravierte »Druck«-Schrift, die aber in jedem Buchstaben den gesunden, natürlichen Grundzug der Feder erkennen lässt. Das Bewegliche der Handschrift ist durch die festen Füße der Buchstaben zur Ruhe gebannt; die klassischen Versalien harmonieren gut mit wohlgestalteten, alles in Buchschriften durchaus überflüssige Absonderliche und Persönliche vermeidenden deutlichen Gemeinen.**<sup>13</sup>

Zum anderen sollte sie sich — neben ihrer Rolle als gute Leseschrift — auch durch Abwandlungen des normalen Schnitts für weitere typografische Arbeitsfelder anbieten:

**Dem Zug der Zeit nach einer im Schriftcharakter einheitlichen Ausstattung jedweder Druckarbeit entgegenkommend, haben wir unsere Genzsch-Antiqua durch eine Reihe von Auszeichnungsschriften ergänzt, deren Vollständigkeit von keiner andern Schriftart übertroffen wird... Auf diese Weise entstand eine »Schriften-Familie« von acht Garnituren und mehr als hundert zwanzig Schriftgraden.**<sup>16</sup>

Mit der Genzsch-Antiqua war in Deutschland, was die Schriftform und das darauf aufbauende Schriften-Programm betraf, ein Neuanfang gemacht worden, der wegweisend sein sollte. Dieser Entwicklungsschritt hing mit den Intentionen eines Mannes stark zusammen, der seit 1900 die Hausdruckerei der Schriftgießerei Genzsch & Heyse in Hamburg leitete und zudem publizistisch hervortrat: **Friedrich Bauer**<sup>17</sup>.

Die Motive zur Entwicklung der Renaissance-Type kamen sowohl aus der Berufsperspektive des Typografen, des Setzers, des Anwenders als auch aus der des gebildeten Schriftkünstlers. Bevor 1906 mit dem Schnitt der Schrift begonnen wurde, hatte sich Friedrich Bauer in verschiedenen Veröffentlichungen zu Typografie und Schriftfragen seiner Zeit geäußert — das kann als eine gründliche Vorbereitung auf die Gestaltung der Nordischen Antiqua angesehen werden.

Als Leseschriften dominierten in dieser Zeit in Deutschland die Fraktur-Varianten. Mit ihnen war zur Barockzeit die Großschreibung der Substantive entstanden. Für die Majuskel- und Minuskel-Alphabete der Antiqua-Schriften bedurfte es bei der Wiedergabe der deutschen Sprache erst eines Harmonisierungsprozesses: Großbuchstaben und Kleinbuchstaben mussten sich in ihrem häufigen Aufeinandertreffen erst aneinander gewöhnen und waren in ihren Strichstärken aufeinander einzustellen.

Die systematische Zuordnung verschiedener Schnittvarianten zu einem Grundschnitt nahm in den frühen Jahren unseres Jahrhunderts ihren Anfang. Die Genzsch-Antiqua war eine der ersten Schriftfamilien und bot 1912 bereits insgesamt sieben Schnittvarianten: normal mit kursiv, halbfett mit kursiv, schmalhalbfett, schmal fett und fett.

Das Klimsch's Jahrbuch, das erstmals im Jahre 1900 erschien, beginnt mit einem Aufsatz von Friedrich Bauer über »Die Schriften des Buchdruckers«. <sup>18</sup> Hier widmete sich Bauer vor allem schriftgeschichtlichen und technischen Fragen. Schon im nächsten Klimsch's Jahrbuch von 1901 konzentrierte sich Bauer in seinem Beitrag »Moderne Buchdruckschriften« auf die Schriftform. Indem er die Schriften seiner Zeit einer kritischen Betrachtung unterzog, wurde ihm klar, was zu tun notwendig und schriftkünstlerisch richtig war. Er formulierte hier und in weiteren Aufsätzen grundlegende Erkenntnisse zur Schriftgestaltung, die bis heute Gültigkeit haben. Der erste Absatz ist programmatisch: **Zu jeder Zeit wird man unter modernen Schriften andere verstehen, denn der von »Mode« abgeleitete Begriff wechselt wie diese. Ein letzter auffälliger und gründlicher Wechsel hat sich kurz vor dem Ablauf des vorigen Jahrhunderts vollzogen. Aber wir können nach den bisherigen Erfahrungen sicher sein, dass das, was gegenwärtig, zu Beginn des neuen Jahrhunderts, von unseren Schriften »modern« ist, in zehn Jahren schon zum größten Teil als veraltet beiseite gestellt ist, denn nur wenige von den jeweils »modernen« Schöpfungen bringen eine Lebenskraft für Jahrzehnte und noch weniger eine solche für Jahrhunderte mit. Trotz alledem haben wir eine ganze Reihe solcher Glückskinder unter den Schriften des Buchdruckers, die Jahrhunderte überlebt haben, die heute noch ebenso zeitgemäß sind wie vor vier-, drei-, zwei- oder einhundert Jahren...** <sup>19</sup>

Mit der Nordischen Antiqua als Zielsetzung hatte Friedrich Bauer wohl die Hoffnung auf ein solches »Glückskind«. Die Chancen standen gut, zumal die deutschen Schriftgießereien sehr produktiv waren und weltweit lieferten.

Deutschland blickte zu jener Zeit über die Grenzen in Richtung Europa und Neue Welt, Fraktur- und Antiqua-Schriften wurden hierzulande gleichermaßen geschätzt und differenziert typografisch eingesetzt; denn die deutsche Sprache war noch Wissenschaftssprache und sollte auch im Ausland gut gelesen werden können.

Friedrich Bauer gab 1912 eine Übersicht zur Schaffensfreudigkeit des Schriftgießergewerbes heraus. Er rechnete vor, dass in den vier bis fünf Jahren um 1910 rund 400 neue Schriften geschnitten wurden: Nehmen wir an, daß jede Schrift durchschnittlich nur in zehn Graden geschnitten wäre... so ergibt sich, daß in der angegebenen kurzen Frist etwa 4000 Schriftgrade neu entstanden sind.

Der Forderung der Zeit (sie gilt heute schriftgeschichtlich als Neo-Renaissance) und dem Vorbild William Morris folgend, versuchten sich die meisten deutschen Schriftkünstler an beiden Schriftarten — eine rege Schaffensperiode war zu verzeichnen.

Für die Hamburger Schriftgießerei Genzsch & Heyse waren weiterhin ihre guten geschäftlichen Verbindungen zu Druckereien in den skandinavischen Ländern prozessfördernd. Von dort wurde zunehmend nach Antiqua-Schriften sowohl für die Buch- als auch für die Akzidenztypografie verlangt; denn man hatte sich hier, zugunsten einer besseren internationalen Verständigung, gegen die Fraktur und für die Antiqua als erste Leseschrift entschieden. Hamburg war zu dieser Zeit für die Entwicklung einer zeitgemäßen Antiqua-Schrift der richtige Ort, zeigten doch auch schon die hanseatischen Druckereien ein großes Interesse an Antiqua-Schriften. <sup>20</sup>

Doch kamen denn den Bemühungen um gute Druckschriften und ihrem kulturellen Wert auch die richtige Bedeutung zu? Friedrich Bauer wünschte sich von den kulturellen Institutionen, den Produzenten und den Konsumenten, dass über das Wesen der Druckschrift wie überhaupt über die Schrift etwas mehr nachgedacht wird, damit sich die Überzeugung Bahn bricht, dass die Schrift mehr als ein Gegenstand der launischen Mode und mehr als ein Produkt der künstlerischen Einbildungskraft ist und ihre Bedeutung für die Kultur erkannt und anerkannt wird. <sup>21</sup>

Insbesondere die Lesetypografie solle frei sein von formaler Willkür: **Mag die Schrift überall dort, wo es vorwiegend auf dekorative Wirkung ankommt und wo es sich nur um wenige Worte und Zeilen handelt, wie bei Inschriften, auf Titeln und den meisten Akzidenzarbeiten, nach künstlerischen Grundsätzen abgewogen und gezeichnet werden — das in fliegender Eile in Büchern, Zeitschriften und Zeitungen lesende Auge verlangt nicht nach solchem Kunstgenuss, es will vor allen Dingen bequem lesen, und das gelingt an Formen, die... dem Auge innig vertraut sind, am besten.** <sup>22</sup>

Jugendstil und neu belebtes Kunstgewerbe förderten Anfang des 20. Jahrhunderts eine vermehrte Hinwendung der Künstler zur Schrift. Formenelemente aus Malerei und Grafik wurden auf die Schrift übertragen. Auch die Drucktypen zeigten zum Teil starke stilistische und individuelle Ausprägungen.

Von einer Leseschrift muss verlangt werden, dass deren Buchstaben in jeder Zusammenstellung gute Wortbilder, gute Zeilen und gute Seitenbilder ergeben.<sup>23</sup>

Hat eine Schrift diese Qualitäten und zeigt überdies ›Charakter‹, dann hat sie den künstlerischen Wert, an dem es Friedrich Bauer gelegen war. Die Schaffung einer neuen Druckschrift, die in hohem Maße deutlich ist und doch zugleich künstlerisch wirkt, ist eine der höchsten und schwierigsten Aufgaben für die modernen Kunstbestrebungen.<sup>24</sup> Vielen Künstlern seiner Zeit, die sich unter anderem auch der Druckschriftformgebung zuwandten, schien er das für die Sache notwendige Sichzurücknehmen nicht zuzutrauen. Bauer sprach mit Achtung von ihnen, billigte ihnen auch zu, die Entwicklung voranzutreiben, aber schon mancher Künstler hat seine Fantasie hoffnungsfroh mit vollen Segeln in das Schriftenmeer hinausfahren lassen, mit der Zursicht, der Welt die lange gesuchte beste Druckschrift zu geben; aber ›still auf gerettetem Boot‹ brachte er aus der Schriftgießerei ein bescheidenes Werk heim, das vielleicht nach wenigen Jahren schon vergessen war. Und ebenso hat mancher Künstler schon erfahren müssen, dass nicht durch freigebiges Ausschöpfen von Gedanken und Einfällen eine gute Druckschrift entsteht, sondern dass sich der Meister in der Beschränkung zeigen muss. Manche Kunstform, die in einer geschickt gezeichneten Zeile oder Gruppe schön, geistreich, originell wirken kann, wird unausstehlich, wenn sie in einer Druckschrift in allen möglichen, in endlosem Wechsel sich ergebenden Wortbildern wiederkehrt.<sup>26</sup>

Die Geschichte gab Friedrich Bauer Recht: Schriften namhafter Künstler (wie Otto Eckmann oder Peter Behrens) waren schon Jahre später seltener und sind heute als Leseschriften unbrauchbar. Es gibt nur wenige Schriften im Renaissancestil aus den ersten fünfzehn Jahren des 20. Jahrhundert, die als Leseschriften die Zeit überdauerten und dennoch zurückgenommen Zeitstil und persönlichen Ausdruck zeigen.

»Die Druckschrift muss unpersönlich bleiben, wenn sie zu den verschiedensten typografischen Aufgaben verwendet werden soll. Und doch kann ja die Persönlichkeit auch hier nicht verborgen bleiben...«<sup>25</sup>

Friedrich Bauer ist einer der wenigen, die früh erkannt haben, dass der ungestörte Leseprozess über die gute Erkennbarkeit der Wortbilder verläuft.

Neben der Genscher Antiqua sind vor allem Schriften wie die Plantin (1914), die Cloister (1914) und die Goudy Old Style (1915) zu nennen. Es gibt sie heute in zum Teil recht unterschiedlichen digitalen Versionen (s. a. [www.leseschriften.de](http://www.leseschriften.de)).

Andere Schriften haben sich in dieser Zeit weiterentwickelt und dabei den persönlichen Stil gänzlich vermieden. Ein herausragendes Beispiel ist die Akzidenz-Grotesk<sup>30</sup> (insbesondere in den halbfetten und fetten Schnitten von 1909). Wie hier verdankt so eine Schrift ihre Qualität meistens einer hohen Werkgesinnung der ›haus-eigenen‹ Schriftgestalter der jeweiligen Gießerei.

Eine gute Druckschrift kann nur gelingen, wenn Kunst und Technik dabei zu ihrem Recht kommen<sup>27</sup>, sich der jeweiligen Stärke bedienen, sich miteinander im Dialog befinden: Kunst und Technik — zwei Begriffe, die sich scheinbar unversöhnlich gegenüberstehen — müssen sich ergänzen, müssen schon beim ersten Entwurf einer Schrift zusammenwirken, wenn ein befriedigendes Werk entstehen soll. Der Techniker allein wird deshalb selten eine vollkommene Schrift schaffen, weil er durch die ununterbrochene Kleinarbeit den freien Blick des Künstlers verloren hat; während er sich in die Feinheiten seines Schnittes vertieft, verwischt er oft die künstlerische Eigenart; und während der Künstler aus dem Vollen schafft, vernachlässigt er nicht nur die für eine Buchdruckschrift unerlässlichen technischen Rücksichten, sondern er ist auch leicht geneigt, die aus der geschichtlichen Entwicklung hervorgegangenen Grundformen der Schrift, auf denen ihre Lesbarkeit beruht, zu vernachlässigen; in dem Bestreben, schöne und originelle Buchstaben zu zeichnen, setzt er sich nicht selten über die Gesetze der Deutlichkeit hinweg.<sup>28</sup>

Hat der Techniker den Blick des Künstlers verloren, so lässt er sich vielleicht zurückgewinnen, hat er ihn jedoch nie in sich entwickelt, so neigt er dazu, sich zu sehr auf die äußerliche ›Verschönerung‹ der Schriften zu beschränken, indem er die alten Schriftformen immer glatter, ›eleganter‹ gestaltet, dabei aber die guten Grundformen mehr und mehr verwässert.<sup>32</sup> Dabei leidet ebenso die Lesbarkeit wie bei einer falsch verstandenen künstlerischen Bestrebung. Für Friedrich Bauer war die Entwicklung von Buchschriften eine große Herausforderung. Neben der ›Charakter‹-Frage, die er an eine Schrift stellte, stand die Frage nach dem Gebrauchswert als gute Leseschrift:

›Wem gehört der Lorbeer? Wer hat die Akzidenz-Grotesk entworfen? Niemand kennt die Namen. Sie ist das Werk von anonymen Schriftschneidern. Also Handwerker, also Spezialisten, die von Berufswegen und an Erfahrung um die feinsten Nuancen und Gesetzmäßigkeiten nicht nur der Grotesk wussten.«<sup>31</sup>

Die Schrift soll kräftig und dabei offen sein, damit das Auge des Lesers nicht unnötigerweise aufgehalten und angestrengt wird.<sup>35</sup> Das lesende Auge sieht nicht den einzelnen Buchstaben, sondern es sieht mit einem Blick das ganze Wortbild, und diesem geben nicht die mittellangen Buchstaben die Gestalt, den eigentlichen Ausdruck, sondern die nach oben und unten über die Linie hinausragenden Buchstaben. Eine Schrift mit langen und ausdrucksvollen Ober- und Unterlängen wird deshalb schneller und mit weniger Mühe gelesen werden als eine Schrift, in der die Ober- und Unterlängen aus dem Zeilenbilde kaum hervorragen. Die letztere Art von Schriften wird zwar ein ›ruhigeres‹ Wort- und Zeilenbild ergeben, und am ›ruhigsten‹ wird eine Kolumne aus klassischen Antiquaversalien wirken. Ruhe und Lesbarkeit sind aber nicht dasselbe; denn eine ›ruhige‹ Schrift kann das Auge ermüden, während eine in gewissen Grenzen ›bewegte‹ Schrift das Auge frisch erhält.<sup>34</sup>

Friedrich Bauer lobte an den in seiner Zeit entwickelten Schriften den kräftigen Grundschnitt: Damit ist endlich den durch die moderne Technik ganz veränderten Verhältnissen Rechnung getragen worden; der Buchdrucker wird durch diese modernen Schriften in die Lage versetzt, mit seinen heutigen Hilfsmitteln und Materialien Werke zu drucken, die in der Kraft des Schriftbildes den guten alten Werken nahe kommen.<sup>35</sup>

Und er konnte für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sagen: Die Zeit, da der — im doppelten Sinne — ›feinste‹ Druck, die messerscharfe feine Linie als die höchste Leistung des Buchdrucks galt, ist glücklicherweise überwunden.<sup>36</sup>

Für die Entwicklung neuer Druckschriften sah Friedrich Bauer im Prinzip drei Wege: Erstens den Weg der Entwicklung aus der geschriebenen Schrift, zweitens den Weg aus der freien künstlerischen Erfindung und drittens den Weg der Ausgestaltung eines vorhandenen Charakters.<sup>38</sup>

Die einzelnen Wege begründete er mit Standpunkten von Schriftkünstlern seiner Zeit:

So zitiert er Heinz König, der sich für den Federstrich in der Druckschrift ausspricht:

Auch Friedrich Bauer wird bei der Entwicklung der Nordischen Antiqua von der hohen handwerklichen und schriftgestalterischen Kompetenz der Schriftschneider seiner Gießerei profitiert haben. Seine in Zeichnungen niedergelegten Grundgedanken für die Schrift wird er bei der Zusammenarbeit mit den Fachleuten intensiv diskutiert haben. Er kannte den Weg der Herstellung und wusste: daß an der Erscheinung einer wirklich guten Schrift wenig oder gar nichts zufällig oder willkürlich ist und daß sich alles gewissen, zum Teil unerbittlich strengen Gesetzen unterordnen muß und daß dies um so mehr notwendig ist, je mehr von der Schrift erwartet wird, daß sie als Brotschrift oder Buchschrift in großen Massen gelesen werden soll.<sup>37</sup> Und er wusste auch, dass es dazu einer persönlichen Distanz bedurfte, entstanden im Dialog mit anderen.

Bei der Monotype Schrift Plantin (1914) war beispielsweise der kräftige Schnitt für den Buchdruck auf glatten Papieren vorgesehen, während der leichte Schnitt für den Druck auf Werkdruckpapiere empfohlen wurde.

»Beim Entwurfe der Schrift ging ich von dem Wunsche aus, den steifen Formen der Antiqua ein belebteres, fließenderes Bild zu geben, in ihr neben neuzeitlicheren Formen den Federzug der Hand wieder zur Geltung zu bringen, den sie im Laufe der Zeit durch die schematische Wiedergabe in der Druckschrift verloren hatte...«<sup>39</sup>

Mit Otto Eckmann zitierte er den Schriftkünstler: »Es wird gesagt, dass die Schrift den Handschriftcharakter der früheren Bücher haben müsse... Warum?... Wir haben jetzt... viereinhalb Jahrhunderte Zeit gehabt, über die Sache nachzudenken, und müssen zu dem Ergebnis kommen, dass eine solche Regel bei unserer heutigen Herstellung unnötige Hemmung der künstlerischen Gestaltung einer Schrift mit sich bringt... Diesen Hemmschuh verlangt die Praxis keineswegs... Ein Fortschritt liegt nur in freier künstlerischer Gestaltung im Rahmen dessen, was die Praxis erheischt... Für die künstlerische Arbeit, welche als Muster dient, ist es durchaus gleichgültig, ob sie mit Hilfe der Feder oder des Pinsels hergestellt ist... Warum soll man... anderen etwas vorgaukeln?«<sup>40</sup>

Für Friedrich Bauer ist der dritte Weg der bedeutsamste, ihn lässt er durch Peter Behrens begründen: »Ein neuer Schriftcharakter kann sich nur organisch, fast unmerklich aus der Tradition heraus entwickeln.«<sup>41</sup> Damit stellte er sich in die Reihe der Kopisten (selbst berühmte Stempelschneider wie Fleischmann und Fournier waren Kopisten)<sup>42</sup> und griff auf Schriftenvorbilder aus den Drucken Plantins aus dem 16. Jahrhundert zurück, deren Qualitäten er in den Formen der Nordischen Antiqua für seine Zeit zurückzugewinnen versuchte.

Schriftgeschichtlich ist die Nordische Antiqua mit ihrem Erscheinungsjahr 1906 der erste bedeutende deutsche Beitrag zur Erneuerungsbestrebung der Renaissance-Antiqua. Trotz der angestrebten Neutralität ist ihr Charakter unverwechselbar.

Von den Werken der Buchdruckpresse haben die Bücher allein Aussicht und Anspruch auf dauernden Wert, und nur die für ihren Druck benutzten Schriften werden in der Geschichte unserer Kunst fortleben. Die Schriften unserer Akzidenzen sind deshalb für die Gegenwart nicht minder wichtig; aber mit der kurzen Lebensdauer der Druckwerke erlischt auch die Bedeutung ihrer Schriften.<sup>43</sup>

- 1 Jan Tschichold, »Die Leserlichkeit verschiedener Schriftschnitte auf verschiedenen Papieroberflächen in Buchdruck, Offsetdruck und Tiefdruck«, Kupferschmid-Blätter, Heft 10, 1953.
- 2 Ebd., S. 2.
- 3 Ebd., S. 2.
- 4 Für seinen Test wählte Jan Tschichold die folgenden Antiqua-Schriften aus: Garamond-Antiqua, Janson-Antiqua, Baskerville-Antiqua, Walbaum-Antiqua, Genzsch-Antiqua, Weiß-Antiqua, Deutsch-Römisch, Imprimatur.
- 5 Paul Renner, »mechanisierte grafik«, 1930, S. 51.
- 6 František Muzika, »Die schöne Schrift«, Band II, Prag 1965, S. 387.
- 7 Friedrich Bauer (?), »Genzsch-Antiqua, Schriftprobe, 8 Garnituren von dauerndem Wert in mehr als 120 Graden«, Schriftgießerei Genzsch & Heyse, Hamburg/München, 1912.
- 8 Ebd., S. 4.
- 9 Die **Schriftgießerei Genzsch & Heyse** wurde 1833 in Hamburg gegründet. Insbesondere um die Jahrhundertwende (unter Emil Julius Genzsch, 1842–1907) war sie eine der führenden Schriftgießereien Deutschlands. Sie bediente unter anderem eine Vielzahl skandinavischer Druckereien, auf deren Wunsch sie auch Originalmatrizen aus England und Frankreich importierte (unter anderen 1868 eine der ersten Mediäval-Schriften), was der Entwicklung der Antiqua-Schriften in Deutschland neue Impulse gab. Die wohl auch für diesen Markt (von Friedrich Bauer) entwickelte Nordische Antiqua wurde später in Genzsch-Antiqua umbenannt (in Dänemark und Schweden behielt sie ihren alten Namen Nordisk Antikva). — Neben guten Antiqua-Schriften brachte die Gießerei auch hervorragende Fraktur-Schriften heraus, sowohl Neuaufgaben guter alter Formen als auch Neuschnitte (unter anderem von Heinz König und Otto Hupp). — Auch die Normalschriftlinie, gültig für alle Druckschriften deutscher Gießereien, wurde 1905 durch Initiative von Genzsch & Heyse eingeführt. — Mitte der fünfziger Jahre gab die Schriftgießerei ihre Produktion auf.
- 10 Friedrich Bauer, »Chronik der Schriftgießerei Genzsch & Heyse«, S. 16.
- 11 Friedrich Bauer (?), »Genzsch-Antiqua«, Schriftprobe, 1912, S. 5.
- 12 Ebd., S. 5.
- 13 Ebd., S. 5.
- 14 Friedrich Bauer, »Chronik der Schriftgießerei Genzsch & Heyse«, S. 37.
- 15 Ebd., S. 37.
- 16 Friedrich Bauer (?), »Genzsch-Antiqua«, Schriftprobe, 1912, S. 5.
- 17 **Friedrich Bauer (1863–1943)** ließ sich nach Schriftsetzerlehre und Wanderjahren in Hamburg nieder. Ab 1892 unterrichtete er hier an der Staatlichen Gewerbeschule. Seine publizistische Tätigkeit begann er 1891 mit der Herausgabe der Zeitschrift »Graphischer Beobachter« (bis 1897). Er schrieb rege sowohl zu schrift-, satz- und druck-technischen als auch zu schriftkünstlerischen und typografischen Fragen seiner Zeit und zu historischen Themen. (So ist er beispielsweise in sämtlichen »Klimsch's Jahrbüchern« bis in die zwanziger Jahre hinein mit Aufsätzen vertreten.) 1904 kamen sein »Handbuch für Schriftsetzer« (erlebte acht Auflagen) und seine »Anfangsgründe für Schriftsetzer« (erlebte elf Auflagen) heraus, 1909 das »Handbuch für Buchdrucker« (erlebte fünf Auflagen), 1914 die »Chronik der deutschen Schriftgießereien«. — 1900 wurde ihm die Leitung der neu eingerichteten und ausgestatteten Setzerei und Hausdruckerei der Schriftgießerei Genzsch & Heyse übertragen. — 1906 waren die ersten Schriftgrade der von ihm gezeichneten Nordischen Antiqua fertig, 1912 wurde die gesamte Schriftfamilie vorgestellt, jetzt unter dem Namen Genzsch-Antiqua. Friedrich Bauer hat (auch für andere Schriftgießereien) mehrere Antiqua-, Grotesk- und Frakturschriften entworfen, keine erreichte die Bedeutung der Nordischen Antiqua.
- 18 Friedrich Bauer, »Die Schriften des Buchdruckers«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1900.
- 19 Friedrich Bauer, »Moderne Buchdruckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1901, S. 47.
- 20 H. Andree / R. Münch, »Druckgeschichte um 1900« am Beispiel der Hamburger Druckerei H. O. Persiehl, 1992. Das Schriftmusterbuch von 1911 läßt vor allem auf Aufträge aus Handel und Verkehr schließen. Es werden weitaus mehr Antiqua-Schriften (84 Seiten) als Fraktur-Schriften (37 Seiten) vorgestellt.
- 21 Friedrich Bauer, »Grenzen und Ziele der Druckausstattung, Beiträge zu einer typografischen Stillehre«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1911, S. 2.
- 22 Friedrich Bauer, »Moderne Buchdruckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1901, S. 51.
- 23 Friedrich Bauer, »Die Grundlagen unserer Druckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch« 1907/08, S. 8.
- 24 Friedrich Bauer, »Moderne Buchdruckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1901, S. 51.
- 25 Paul Renner, »mechanisierte grafik«, 1930, S. 56.
- 26 Friedrich Bauer, »Schrift und Schriftguß« in »Das moderne Buch«, 1910, S. 25.
- 27 Friedrich Bauer, »Kunst und Technik in der Schriftgießerei«, S. 85.
- 28 Friedrich Bauer, »Die Grundlagen unserer Druckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch« 1907/08, S. 9.
- 29 Friedrich Bauer, »Schriften-Chronik«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1912, S. 275.
- 30 Die Akzidenz-Grotesk geht auf die frühen Formen der Grotesk des 19. Jahrhunderts zurück. Ihre Weiterentwicklung um die Jahrhundertwende war die Basis für eine der Grundaufbildungen der Serifenlosen im 20. Jahrhundert. — Die Akzidenz-Grotesk ist heute in sensibler Übertragung auch im Digitalsatz verfügbar (AG Old Face).
- 31 Karl Gerstner, »Programme entwickeln«, 1963, S. 23.
- 32 Friedrich Bauer, »Kunst und Technik in der Schriftgießerei«, S. 87.
- 33 Friedrich Bauer, »Moderne Buchdruckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1901, S. 48.
- 34 Friedrich Bauer, »Die Grundlagen unserer Druckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch« 1907/08, S. 17.
- 35 Friedrich Bauer, »Moderne Buchdruckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1906, S. 7.
- 36 Ebd., S. 8.
- 37 Friedrich Bauer, »Schrift und Schriftguß« in »Das moderne Buch«, 1910, S. 25.
- 38 Ebd., S. 29., S. 31.
- 39 Ebd., S. 29.
- 40 Ebd., S. 29.
- 41 Ebd., S. 33.
- 42 Ebd., S. 33.
- 43 Friedrich Bauer, »Moderne Buchdruckschriften«, »Klimsch's Jahrbuch«, 1906, S. 2.

Als die Nordische Antiqua 1912 unter dem Namen Genzsch-Antiqua als Schriftfamilie vorgestellt wurde, hatte sie sich als Leseschrift oder Werkschrift bereits sechs Jahre lang einen Namen gemacht. Die Beliebtheit wuchs rasch, und in den Zwanziger Jahren bis über den Krieg hinweg war sie – vor allem in Norddeutschland – zur ›Schrift für alle Fälle‹ geworden und fehlte in kaum einer Setzerei. War sie in den frühen Jahren eine begehrte Buchschrift, so wurde sie in den späteren Jahren auch zu einer begehrten Akzidenzschrift. Jan Tschichold bescheinigte ihr 1928 die Rolle als Leseschrift im Buch: »Jedenfalls kommt als solche eine nichtindividuelle Antiqua, also eine klassische Type, etwa Garamond – oder eine moderne unpersönliche – etwa Nordische Antiqua – in Frage...«<sup>1</sup> Schriftgeschichtlich kann die Genzsch-Antiqua wohl als der bedeutendste Beitrag zur »Wiedergeburt« der Renaissance-Antiqua durch deutsche Schriftgießereien zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden.

Buchgeschichtlich stand die Genzsch-Antiqua in den früheren Jahren eher mit Typografen wie Otto Czscheska, Ernst Schneider oder Marcus Behmer in Verbindung, in den 1920er Jahren waren es dann Namen wie John Heartfield, Kurt Schwitters oder Laslo Moholy-Nagy. Der sehr kritische Behmer<sup>2</sup> wählte die Nordische Antiqua für die 1910 im Insel-Verlag herausgegebene Ausgabe von Goethes »West-östlicher Divan«. Ein Jahr zuvor war bereits der erste Band der »Illustrierten Sittengeschichte« von Eduard Fuchs im Albert-Langen-Verlag<sup>3</sup> in München in der gleichen Schrift erschienen.

Würdigten die einen in der Nordischen Antiqua den ersten gelungenen deutschen Beitrag zur neueren Geschichte der Renaissance-Antiqua, so schätzten die Typografen später bereits das ›normale‹, selbstverständliche, unartifizielle Bild dieser Leseschrift.

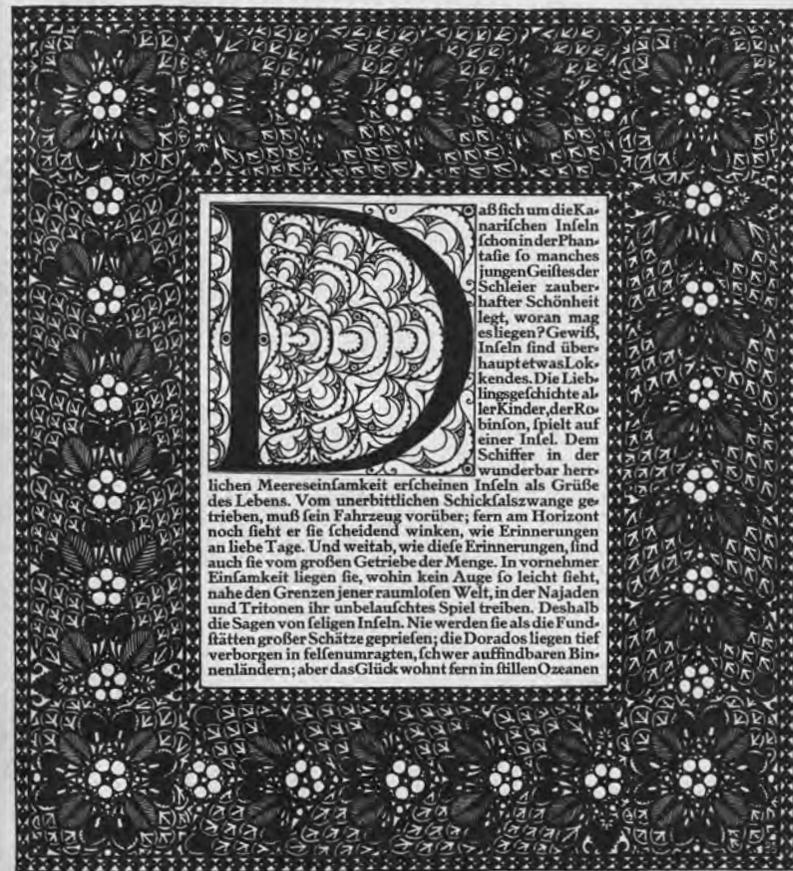
1 Jan Tschichold, »Die neue Typographie«, 1928, S. 233

2 Siehe dazu »Marcus Behmer in seinen Briefen als Buchgestalter, Illustrator und Schriftzeichner«, Halbey/von Sichowsky, Verlag Hans Christians, Hamburg

3 Siehe dazu »Albert Langen«, »Langens Verdienste um die moderne Buchgestaltung«, S. 252. Langen Müller, 1993



54



55

Schülerfahrt  
nach den Kanarischen Inseln

92 Seiten, 31x38 cm. Druckanordnung: C. O. Czscheska. Satz: von Schülern unter der Leitung von J. Schulz. Bilder: 14 Zeichnungen (nach Fotografien), 6 ornamentale Rahmen, 4 Initialen von Schülern unter der Leitung von C. O. Czscheska Hamburg: Staatliche Kunstgewerbeschule, 1912  
Schrift: Nordische Antiqua, halbfett. Auflage: 100 Exemplare. Einband: Leinenband

So waren sie beim dritten und vierten Glase Punsch und bei der Bruderschaft angelangt, als Herr Goljädkin sich von zwei Empfindungen beherrscht fühlte: die eine war, daß er außergewöhnlich glücklich sei, und die andere — daß er schon nicht mehr auf den Beinen stehen konnte. Der Gast wurde natürlich aufgefordert, bei ihm zu übernachten. Das Bett wurde irgendwie aus zwei Reihen Stühlen hergestellt. Herr Goljädkin der Jüngere erklärte, unter so freundschaftlichem Schutz sei auch auf dem härtesten Lager weich zu schlafen; er befinde sich jetzt wie im Paradiese, zumal er in seinem Leben schon viel Ungemach und Kummer ertragen habe und man auch nicht wissen könne, was ihm noch in Zukunft alles bevorstehe!...

Herr Goljädkin der Ältere protestierte dagegen und fing an, ihm darzulegen, wie man in Zukunft seine Hoffnung auf Gott setzen müsse. Der Gast war natürlich vollkommen mit allem einverstanden: auch damit, daß es nichts Höheres und Größeres gebe als Gott. Darauf bemerkte Goljädkin der Ältere, daß die Türken in mancher Beziehung durchaus recht hätten, mitten im Schlaf sogar den Namen Gottes anzurufen. Im übrigen verteidigte er den türkischen Propheten Mohammed gegen die Verleumdungen mancher Gelehrten und erkannte in ihm einen großen Politiker, bei welcher Gelegenheit er auf einen algerischen Barbier zu sprechen kam, eine Figur aus einem Witzblatt, die er behalten hatte. Wirt und Gast lachten anhaltend über die Gutmütigkeit dieses Türken und konnten sich andererseits nicht genug über den vom Opium erzeugten Fanatismus der Türken wundern.

Endlich begann der Gast sich zu entkleiden und Herr Goljädkin begab sich hinter den Verschlag, zum Teil aus Gutmütigkeit, um seinen Gast, diesen vom Unglück verfolgten Menschen, nicht in Verlegenheit zu setzen, im Falle er nicht im Besitze eines ordentlichen Hemdes sein sollte — zum Teil auch, um mit Petruschka zu sprechen, ihn aufzumuntern und auch ihm womöglich etwas von seinem Glück mitzuteilen.

Es muß gesagt werden, daß Petruschka ihn immer noch beunruhigte. »Du, Pjotr, lege dich schlafen!« sagte Herr Goljädkin milde, als er in den Verschlag seines Dieners eintrat, »du lege dich jetzt schlafen, morgen aber um acht Uhr mußt du mich wecken. Hast du verstanden, Petruschka?«

108



Herr Goljädkin sprach ungemein zärtlich und milde zu ihm, aber Petruschka schwieg. Er machte sich an seinem Bett zu schaffen und wandte sich nicht einmal nach seinem Herrn um, wie es sich doch gehört hätte.

»Hast du gehört, Pjotr?« fuhr Herr Goljädkin fort. »Du legst dich jetzt zu Bett und morgen, Petruschka, wirst du mich um acht Uhr wecken; hast du mich verstanden?«

»Schon gut, schon gut!« antwortete Petruschka.

»Nun, nun, Petruschka, ich sage ja nur so, damit du ruhig und zufrieden bist. Denn, sieh, wir sind jetzt alle miteinander glücklich und ich wünsche, daß du es auch sein mögest. Ich wünsche dir jetzt eine gute Nacht, schlafe wohl, Petruschka, schlafe wohl. Wir alle müssen arbeiten. Du, Freund, denke nicht etwa, daß ich...«

Herr Goljädkin brach plötzlich ab. »Bin ich nicht zu weit gegangen?« dachte er. »So ist es immer, ich gehe immer zu weit.«

Unser Held verließ Petruschka sehr unzufrieden mit sich selbst. Die

109

nicht fürchtet. Der Ruf seines Heldentums flog vor ihm her — man weiß nicht, woher dieser Ruf kam —, und vor ihm her flogen einige Groschen, die er den Schuhputzerbengeln vor seiner Haustür zuwarf, während er sie an den Ohren zwirbelte. Er war der Mylord des Ortes, der König der Hallen von Tarascon. Sonntagabends am Quai, wenn Tartarin von der Jagd zurückkam, die Mütze auf der Mündung seines Schießprügels, in seine Barchentweste wie in ein Korsett eingeschnürt, dann verneigten sich die Lastträger voller Respekt wie Kulis, und sie zeigten sich gegenseitig mit einem Augenblinzeln den gewaltigen Bizeps, der auf seinen Armen rollte, und ganz leise flüsterte es einer dem andern weiter in tiefster Bewunderung: Er ist stark! Ein Athlet! Er muß doppelte Muskeln haben! Doppelte Muskeln! Nur in Tarascon versteht man so etwas.



Und dennoch, trotz allem, trotz seiner zahlreichen Talente, seiner doppelten Muskeln, der Volksgunst und des so schätzbaren Wohlwollens des heldenhaften Kommandanten Bravida, Zeughauptmanns a. D., war Tartarin nicht glücklich: dieses Kleinstadtleben fiel ihm auf die Nerven, es erstickte ihn fast. Der große Mann von Tarascon, das muß gesagt werden, langweilte sich in Tarascon. Es ist Tatsache, daß für eine heroische Natur wie die seine, für eine abenteuerliche Seele, für einen tollen Burschen, der nur von Schlachten und Galoppaden in den Pampas träumte, von großen Jagden, von Wirbelstürmen in der Wüste und von Taifunen, es nicht grade sehr unterhaltend war, jeden Sonntag auf eine alte Mütze zu schießen und die übrige Zeit beim Waffenhändler Costecalde Gerichtshof zu halten. Armer Kerl! Wie klein fühlte sich dieser große Mann auf die Dauer; wenn das so weiter gegangen wäre, wäre er an diesen Zuständen zugrunde gegangen, vielleicht sogar an der Schwindsucht krepirt.

22



Alphonse Daudet  
 »Die Abenteuer  
 des Herrn Tartarin aus Tarascon«

163 Seiten, 17x23 cm. Mit Zeichnungen von George Grosz.  
 Ausstattung von John Heartfield. Neu übersetzt von Klabund.  
 Berlin: Erich Reiß, 1921. Schrift: Genzsch Antiqua, normal.  
 Druck: Otto von Holten, Berlin  
 Einband: Illustrierter Pergamentband und Pappband

## TYPOFOTO

Nicht Neugier, nicht wirtschaftliche Rücksichten allein, sondern ein tiefes menschliches Interesse an den Vorgängen in der Welt haben die ungeheure Verbreitung des Nachrichtendienstes: der Typografie, des Films und des Radio geschaffen.

Die gestaltende Arbeit des Künstlers, die Versuche des Wissenschaftlers, die Kalkulation des Kaufmanns, des heutigen Politikers, alles was sich bewegt, alles was formt, ist in der Kollektivität der aufeinanderwirkenden Geschehnisse gebunden. Das im Augenblick aktuelle Tun des Einzelnen wirkt stets gleichzeitig auf lange Sicht. Der Techniker hat die Maschine in der Hand: Befriedigung momentaner Bedürfnisse. Aber im Grunde weit mehr: er ist Initiator der neuen sozialen Schichtung, Zukunftsbauender. Eine solche Wirkung auf lange Sicht hat z. B. die heute noch immer nicht genügend beachtete Arbeit des Druckers: internationale Verständigung mit ihren Folgerungen.

Die Arbeit des Druckers ist ein Teil des Fundamentes, auf dem die neue Welt aufgerichtet wird.

Das konzentrierte Werk der Organisation ist geisterfüllte Konsequenz, die alle Elemente menschlichen Schaffens in eine Synthese bringt: Spieltrieb, Anteilnahme, Erfindungen, wirtschaftliche Notwendigkeiten. Der eine erfindet das Drucken mit beweglichen Lettern, der andere die Fotografie, ein Dritter Rasterverfahren und Klischee, ein Nächster die Galvanoplastik, den Lichtdruck, das mit Licht gehärtete Zelluloidklischee. Die Menschen schlagen einander noch tot, sie haben noch nicht erfaßt, wie sie leben, warum sie leben; Politiker merken nicht, daß die Erde eine Einheit ist, aber man erfindet das Telehor: den Fernseher – man kann morgen in das Herz des Nächsten schauen, überall sein und doch allein sein; man druckt illustrierte Bücher, Zeitungen, Magazine – in Millionen. Die Eindeutigkeit des Wirklichen, Wahren in der Alltagssituation ist für alle Schichten da. Langsam sickert die Hygiene des Optischen, das Gesunde des Gesehenen durch.

●  
Was ist Typofoto?

Typografie ist in Druck gestaltete Mitteilung.

Fotografie ist visuelle Darstellung des optisch Faßbaren.

Das Typofoto ist die visuell exaktest dargestellte Mitteilung.

●  
Jede Zeit hat ihre eigene optische Einstellung. Unsere Zeit: die des Films, der Lichtreklame, der Simultanität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse. Sie hat für uns eine neue, sich ständig weiter entwickelnde Schaffensbasis auch in der Typografie hervorgebracht. Die Typografie Gutenbergs, die bis fast in unsere Tage reicht, bewegt sich in ausschließlich linearer Dimension. Durch die Einschaltung des fotografischen Verfahrens erweitert sie sich zu einer neuen, heute als total bekannten Dimensionalität. Die Anfangsarbeiten dazu wurden von den illustrierten Zeitungen, Plakaten, Akzidenzdrucken geleistet.

Bis vor kurzem hielt man krampfhaft fest an einem Satzmaterial und einer Setztechnik, welche zwar die Reinheit des Linearen gewährleistete, die neuen Dimensionen des Lebens aber außer acht ließ. Erst in der allerletzten Zeit hat eine typografische Arbeit eingesetzt, welche durch kontrastreiche Verwendung von typografischem Material (Buchstaben, Zeichen, positive und negative Werte der Fläche) eine Korrespondenz mit dem heutigen Leben zu schaffen versuchte. Die bisherige Starre der typografischen Praxis wurde jedoch durch diese Bemühungen kaum gelockert. Eine wirksame Lockerung kann nur bei weitestgehender, umfassender Verwendung der fotografisch-zinkografisch-galvanoplastischen usw. Techniken erreicht werden. Das Biegsame, Bewegliche dieser Techniken bringt Ökonomie und Schönheit in eine neue Wechselbeziehung. Mit der Entwicklung der Bildtelegrafie, die die Beschaffung von Reproduktionen und präzisen Illustrationen im Augenblick ermöglicht, werden wahrscheinlich sogar philosophische Werke mit den gleichen Mitteln arbeiten – wenn auch auf höherer Ebene – wie die jetzigen amerikanischen Magazine. Selbstverständlich werden diese neuen typografischen Werke in ihrer Gestalt typografisch-optisch-synoptisch von den heutigen linear-typografischen durchaus verschieden sein.

Die lineare, gedankenmitteilende Typografie ist nur ein vermittelndes Notglied zwischen dem Inhalt der Mitteilung und dem aufnehmenden Menschen:

MITTEILUNG ← TYPOGRAFIE → MENSCH



17

(„assis sur l'horizon, les autres vont chanter.“ PIERRE REVERDY.)

**i**ch zweifle zwar daran, daß der Dichter dabei an **i** gedacht hat; aber doch hat er in 2 Versen viel von dem Wesen von **i** charakterisiert. Aber ganz **i** wird die ganze Angelegenheit erst dadurch, daß ich, der ich nicht Pierre Reverdy, sondern Kurt Schwitters bin, daß ich, obgleich ich zweifle, daß Pierre Reverdy an **i** gedacht hatte, überhaupt **i** ahnte, als er die berühmten zwei Verse schrieb, die viel, aber noch nicht alles ausdrücken, was **i** in der Welt bedeutet, daß ich diese zwei Verse, die, soviel ich weiß, nicht **i** charakterisieren, für eine gewisse Charakteristik von **i** ausbebe, **assis sur l'horizon les autres vont chanter**.

Es ist für mich **i**, zu erkennen, daß die anderen autres, indem sie **assis sur l'horizon**, also in einer Entfernung, in der ich sie und sie mich nicht mehr sehen können, ein Werk schaffen, das ich als Kunstwerk, als chanter, empfinde. Das **chanson des autres** ist mir **i**. Nur **b**ezeichnen Reverdys Verse eine **Spe**cialform von **i**. Denn für **i** ist es gleichgültig, ob **d**ie autres ihr Werk auch als Kunstwerk **e**mpfinden oder nicht. In dem Begriff »chanter« liegt aber, daß diese Anderen ihr Werk als Kunstwerk empfunden haben. Wichtig **f**ür **i** ist aber nur, daß **i**ch dieses Werk der autres als Kunstwerk erkenne, daß ich in dem Werke des autres die Kunst erkenne. Wichtig für **i** ist, daß es nicht auch für mich etwas ist, sondern, daß es **d**urch mich etwas ist, obgleich es die Anderen **g**emacht **h**aben, durch mein Erkennen, dadurch, daß **i**ch es zum Kunstwerk gestempelt habe, durch **m**ein Erkennen.

**i**ch bin der Künstler von **i**

**K**urt Schwitters ist der **K**ünstler des Werks des autres.  
**i**ch bin der Künstler, der den Gesang der Anderen, der viel

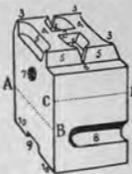


Type med Støbetap.

afpasset Rum aabent for det indflydende Metal, der er en Blanding af Bly, Antimon og Tin. Rummet, i hvilket Typelegerne dannes, frembringes af to plane Staalvægge, Kernerne, der gaar gennem næsten hele Instrumentet, lukkes ved den ene Ende af den bag Kernerne anbragte Matricekasse med den indsatte Matrice, der her fastholdes ved en Rigle, medens den modsatte Ende aabner sig tragtformig og først lufttæt lukkes, naar Støbemasinens Mund sprøjter et vist Kvantum flydende Metal ind i Støbegangen. Umiddelbart derefter gaar Instrumentet tilbage, og de to Halvdele glider fra hinanden, medens den støbte Type falder ned paa en Glidebane efter at have passeret nogle skarpe Knive, som fjerner alle Uregelmæssigheder paa Typelegemets Flader. Den tragtformige Aabning har til Formaal at afgive Plads for et Overskud af flydende Metal, som i Støkningsøjeblikket øver et Tryk paa Typelegemernes indre Masse, og derved gør Typerne tættere og mere modstandsdygtige mod Slid. Den koniske Støbetap, der herved fremkommer, brydes automatisk af i Støbemaskinen, og Bruddet eftergaas ligeledes automatisk, inden den støbte Type skydes ud paa den lange Glidebane, og derfra deles i Linier og Stykker, færdige til Indpakning og Forsendelse.

For at Sætteren skal kunne stille de enkelte Skriftegn sammen til Ord og Sætninger, Linier og Sider, som ved Trykningen kan give tydelige og roligt virkende Satsbilleder, maa alle et Bogtrykkeris Typer være i nøjeste Overensstemmelse med hverandre. Keglen er de to af Typernes Sideflader, der svarer til Bogstavbilledernes Højderetning, Tykkelsen de to af Typernes Sideflader, som svarer til Bogstavbilledernes Bredde, og Skrifthøjden eller Papirhøjden Typelegemernes Længde med det paa den ene Endeflade anbragte Skriftbillede. Keglen skal være absolut ens for alle Typelegemer med den samme samlede Skriftbilledhøjde, alle et Trykkeris Korpuskrifter f. Eks., Arten og Skriftformerne uanset, have nøjagtig

106



A., B. Legeme, (corpus, Kegel).  
C., ... Typetykkelse.  
1. Udpussningen.  
2. En Haarstreg.  
3. Skrafferinger.  
4. Stamme ell. Grundform.  
5. Slæbet (conus).  
6. Skuldere.  
7. Støbemarket.  
8. Signaturen.  
9. Renden.  
10. Foden.  
4-10. Papirhøjde.  
6-10. Højde af Typens Skaff.

den samme Kegle. Tykkelsen derimod retter sig efter Skriftegnenes Udstrækning i Bredderetning, og er derfor altid forskellig, en Type med Bogstavet i kun en Tredjedel af et med Bogstavet m o. s. v. Skrifthøjden skal være absolut ens for alle et Bogtrykkeris Typer, Skriftbilledstørrelsen uanset, thi alene en Afvigelse af en Hundredel Millimeter i enkelte Skrifter gør disse vanskeligt anvendelige i Bogsats.

Typelegemerne er i vore Dage indordnet under et Skriftsystem, et for alle Størrelser gældende Enhedsmaal, som dog ikke er fælles for alle Kulturlandes Typografi. Der gives et engelsk, et amerikansk, et tysk og et fransk Skriftsystem, der alle afviger fra hinanden saavel i Keglernes Størrelse som i Skrifthøjde. Hos os er to Skriftsystemer repræsenterede, et primitivt tysk, der kaldes *Leipzigersystemet*, og ikke er grundet paa noget bestemt Længdemaal, og et fransk, almindeligt kaldet *Didotsystemet*, som siden 1878 er grundet paa Meteren. Kun ganske faa ældre Bogtrykkeriers Typemateriale er endnu paa Leipzigersystemet.

Det Didotske Skriftsystem er oprindeligt grundet paa den gamle franske Fod *pied de roi*, og den typografiske Enhed var *Punktet* = en Sjettedel Linie. Da den franske Fod allerede i den store Revolutions Tid ophævedes tabte Enheden efterhaanden sin absolute Nøjagtighed, hvorfor den tyske Skrifstøber HERMANN BERTHOLD med videnskabelig Bistand i Halvfjerdserne overførte den oprindelige franske Enhed paa Meteren. Den franske Enhed, Legemet, corps, Keglen eller *det metriske Punkt* er nu =  $\frac{1}{2660}$  af Meteren. Skrifthøjden var oprindeligt  $10\frac{1}{2}$  Linie af *pied de roi*

| Tekst                    | Tertia                   | Mittel                   | Cicero                   | Korpus                   |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 20 Punkter =<br>7,519 mm | 16 Punkter =<br>6,015 mm | 14 Punkter =<br>5,263 mm | 12 Punkter =<br>4,511 mm | 10 Punkter =<br>3,759 mm |
| Bourgeois                | Petit                    | Mignon (Kolonel)         | Nonpareil                | Perle                    |
| 9 Punkter =<br>3,383 mm  | 8 Punkter =<br>3,008 mm  | 7 Punkter =<br>2,632 mm  | 6 Punkter =<br>2,256 mm  | 5 Punkter =<br>1,879 mm  |

= 63 metriske Punkter, men da denne ogsaa i Tidens Løb har tabt noget i Nøjagtighed, er den nu fastsat til 62,75 metriske Punkter = 23,57 Millimeter. Den metriske Enhed eller Punktet, paa hvilket det Didotske Skriftsystem hviler, er 0,376 Millimeter.

107