

First published in *Schweizer Graphische Mitteilungen*, Jhg 65, Heft 4, April 1946, pp. 193–200. Bill's use of *Kleinschreibung* (no capital letters) has not been carried over into this English translation, but it has been retained in the original German text below. Two typographical errors in the original German text have been invisibly corrected. The design of Bill's text was a departure from the customary layout of the journal, with a single column of ranged-left sanserif text, printed in a dark grey.

It is worth considering once again the situation of typography. If one does this as an outsider – someone who concerns himself more with the stylistic features of the epoch than with the short-lived fashionable apparitions of brief sections of time – and if one sees typography predominantly as a means of making cultural documents and of letting products of the present-day become cultural documents, then one can without prejudice come to terms with the problems that arise from the typographic material, from its requirements and its design.

One of the well-known typographical theorists has recently declared that the 'neue typografie' (new typography), which from 1925 to 1933 enjoyed growing popularity in Germany, was suitable primarily for advertising matter and is now outdated; for the design of normal printed matter, such as books, and especially literary works, it is inappropriate and to be rejected.

This thesis, with its threadbare arguments, apparently proves convincing enough for the uninitiated. We know it well enough: it has been causing us trouble for some years. It is the same argument that is made against every artistic innovation, either by former practitioners of the movement that is by then under attack, or by fashionable fellow-travellers, when their own vigour and belief in progress are in decline, and as they look back to the 'tried and tested'. But happily there are always young people, strong and optimistic, who do not blindly give in to such arguments, and who, undeterred, look for new possibilities, developing further the hard-won basic principles.

We find counter-currents in all spheres, above all in the arts. We know painters who, after an interesting start that followed logically from the contemporary view of the world, went on later to express themselves in reactionary forms. In architecture, particularly, we know those tendencies that, instead of following progressive perceptions and developing the art further, have looked for decorative solutions and at

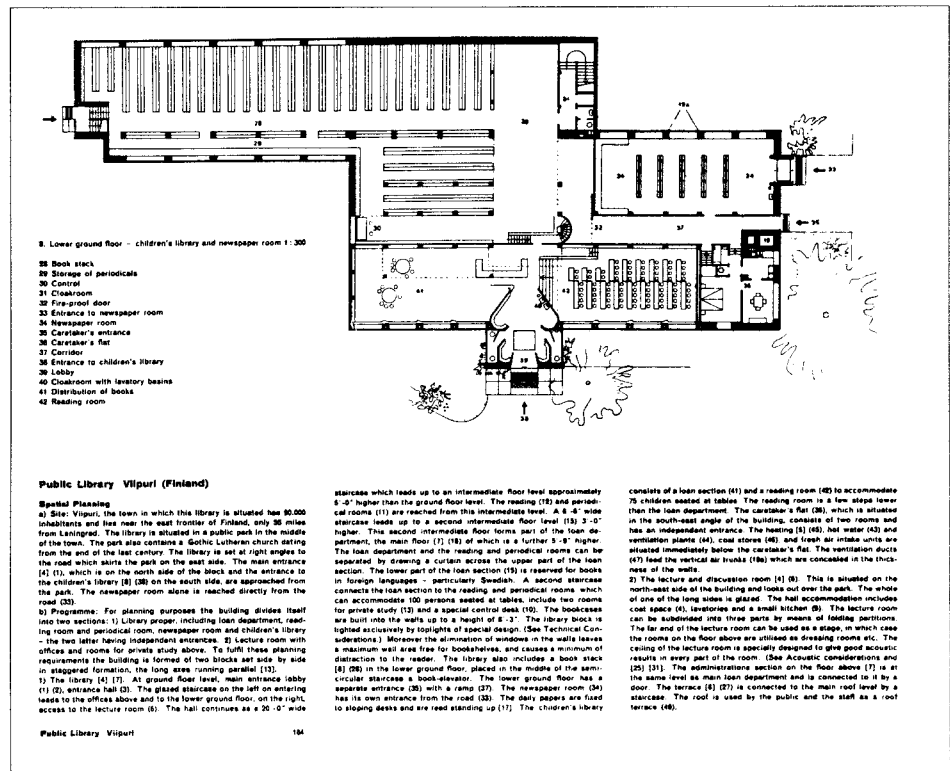
über typografie  
es lohnt sich, heute wieder einmal die situation der typografie zu betrachten. wenn man dies als außenstehender tut, der sich mehr mit den stilmerkmalen der epoche befaßt als mit den kurzlebigen modeerscheinungen kleiner zeitschnitte, und wenn man in der typografie vorwiegend ein mittel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

kürzlich hat einer der bekannten typo-

grafietheoretiker erklärt, die «neue typografie», die um 1925 bis 1933 sich in deutschland zunehmender beliebtheit erfreut hatte, wäre vorwiegend für reklamedrucksachen verwendet worden und heute sei sie überlebt; für die gestaltung normaler drucksachen, wie bücher, vor allem literarischer werke, sei sie ungeeignet und zu verwerfen.

diese these, durch fadenscheinige argumente für den uneingeweihten anscheinend genügend stichhaltig belegt, stiftet seit einigen jahren bei uns unheil und ist uns zur genüge bekannt. es ist die gleiche these, die jeder künstlerischen neuerung entgegengehalten wird, entweder von einem früheren vertreter der nun angegriffenen richtung,

oder von einem modischen mitläufer, wenn ihnen selbst spannkraft und fortschritts-glaube verlorengegangen sind und sie sich auf das «altbewährte» zurückziehen. glücklicherweise gibt es aber immer wieder junge, zukunftsfrühdige kräfte, die sich solchen argumenten nicht blind ergeben, die unbeirrt nach neuen möglichkeiten suchen und die errungenen grundsätze weiter entwickeln. gegenströmungen kennen wir auf allen gebieten, vor allen dingen in den künsten. wir kennen maler, die nach interessantem beginn, der sich logisch aus dem zeitgenössischen weltbild ergab, sich später in reaktionären formen auszudrücken begannen. wir kennen vor allem in der architektur jene entwicklung,



Page from the book by Alfred Roth, *The new architecture*. Three-column setting in 6-point Monotype Grottesque. The most rational division of the page for technical publications. Format 235 × 285 mm.

buchseite aus «alfred roth; die neue architektur» dreispaltiger satz in 6 punkt monogrotesk rationellste seitenteilung für technische publikationen format 235/285 mm

the same time have left themselves open to reactionary moves, the most distinctive of which we know all too well by the term 'heimat-stil' (style of a supposed vernacular).

All these people lay claim to something that, around 1930, was beginning to constitute a new development, which would have led to a modern direction valid now. They look down arrogantly on those who in their opinion are 'backward', because for them the questions and problems of progress are settled, until a new fashionable look is found.

Nothing is easier than to show now that these people are deceiving themselves; we have done so repeatedly over the course of the last few years. They have been taken in by skilful cultural propaganda, becoming exponents of an approach that - politically, above all - has led to disaster. They presented themselves as 'progressive', and became, without knowing it, the victims of a spiritual infiltration to which every reactionary current was useful.

Nothing would be more mistaken than to encourage yet again the camp-followers of this 'progress' in the spiritual domain, instead of denying them the right to denigrate everything that has provided resistance, in the spiritual and artistic domain too, while further developing

die anstatt der fortschrittlichen erkenntnis zu folgen und die architektur weiter zu entwickeln, einerseits dekorative lösungen suchte und andererseits sich jeder reaktionären bestrebung öffnete, deren ausgeprägteste wir unter der bezeichnung «heimatstil» zur genüge kennen.

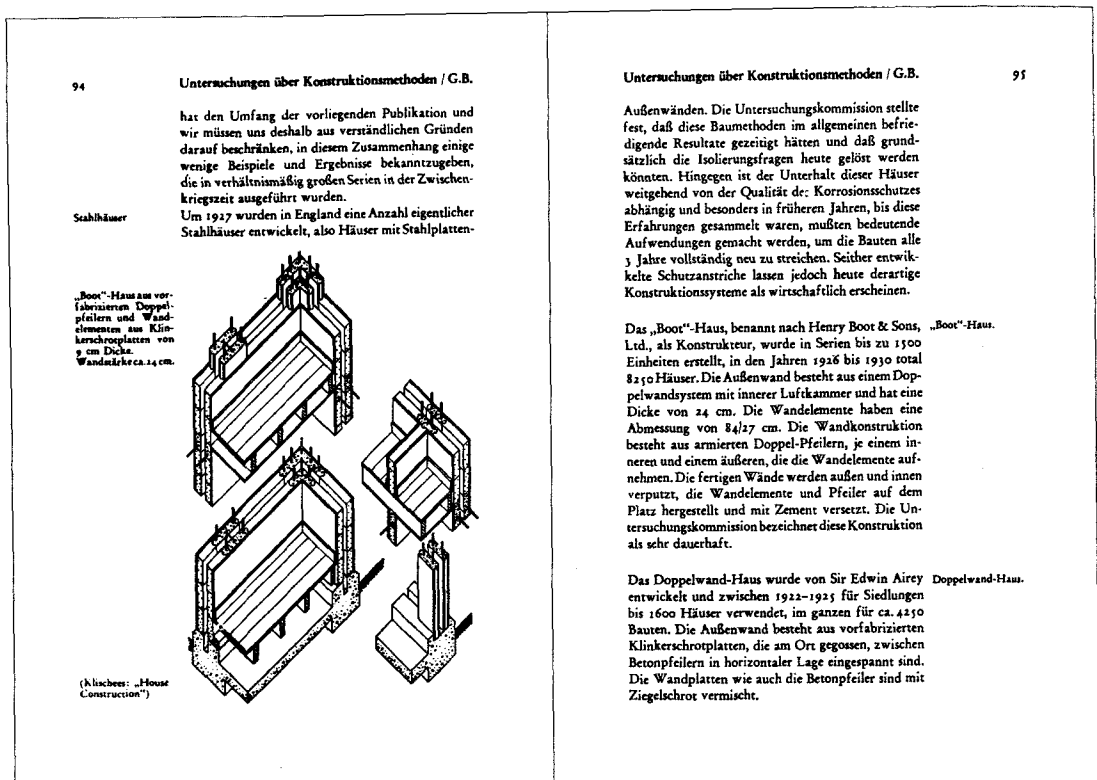
alle diese leute nehmen für sich in anspruch, das, was um 1930 an anfängen einer neuen entwicklung vorhanden war, weitergeführt zu haben zu einer heute gültigen modernen

richtung, sie blicken hochmütig auf die nach ihrer ansicht «zurückgebliebenen» herab, denn für sie sind die fragen und probleme des fortschritts erledigt, bis eine neue modische erscheinung gefunden wird.

nichts ist leichter, als heute festzustellen, daß sich diese leute täuschen, wie wir es schon in laufe der letzten jahre immer wieder taten. sie sind auf eine geschickte «kulturpropaganda» hereingefallen und wurden zu exponenten einer richtung, die vorab im poli-

tischen sichtbar zu einem debakel geführt hat. sie gaben sich als «fortschrittlich» und wurden, ohne es zu wissen, die opfer einer geistigen infiltration, der jede reaktionäre strömung nützlich war.

nichts wäre verfehlter, als heute noch immer die trabanten jenes «fortschritts» auf geistigem gebiet zu fördern, anstatt ihnen das recht abzusprechen, diejenigen zu diffamieren, die auch auf geistig-künstlerischem gebiet widerstand geleistet haben, unter weiterentwicklung



Double-page spread from Max Bill, *Wiederaufbau*. Captions and marginalia placed at the side of the text column. Pictures combined with text. Format A5 (210 × 147 [sic] mm).

doppelseite aus «max bill: wiederaufbau» legenden und marginalien seitlich der textspalte abbildungen im text eingebaut format A5 210/147 mm

their theories and the work that follows from them. So also in typography.

It would be idle to go into all this if not for the fact that this 'back-to-the-old-typography' epidemic is increasingly taking hold. It is worth going back over the reasons for this.

Few professional groups are as susceptible as typographers are to simple, schematic rules, according to which they can work with maximum security. Anyone who draws up these 'recipes', and has the knack of bathing them in the air of correctness, determines the direction that prevails, for a time, in typography. It is necessary to be clear about this if one is considering the present situation, especially in Switzerland.

Each thesis that is advanced, and which has been firmly nailed down, contains within it the danger of becoming rigid and of then coming to obstruct development. It is however a little unlikely that the so-called 'asymmetric' or organically formed typography should be overtaken more quickly than was the typography of axial symmetry, which corresponds primarily to the decorative and non-functional point of view. We have happily freed ourselves from the schema of the Renaissance and do not wish to go back to it; rather we wish to make the most of liberation and its possibilities. The untenable nature of the

ihrer thesen und der sich daraus ergebenden arbeit. so auch in der typografie.

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

wenige berufsgruppen sind so empfänglich für einfache, schematische regeln, nach denen sie mit größter sicherheit arbeiten können, wie die typografen. derjenige, der diese

«rezepte» aufstellt und sie mit dem schein der richtigkeit zu umgeben versteht, bestimmt die richtung, die für einige zeit die typografie beherrscht, darüber muß man sich im klaren sein, wenn man die heutige situation, vor allem auch in der schweiz, betrachtet.

jede aufgestellte these, die unverrückbar festgenagelt wird, birgt in sich die gefahr, starr zu werden und eines tages gegen die entwicklung zu stehen. es ist aber wenig wahrscheinlich, daß das sogenannte «asym-

metrische» oder organisch geformte satzbild durch die entwicklung rascher überholt sein würde als der mittelachsensatz, der vorwiegend dekorativen, nicht funktionellen gesichtspunkten entspricht. wir haben uns glücklicherweise vom renaissance-schema befreit und wollen nicht wieder dorthin zurückkehren, sondern die befreiung und ihre möglichkeiten ausnützen. die haltlosigkeit des alten schemas wurde schlüssig bewiesen, viel überzeugender als die rück-

II/3

# Moderne Schweizer Architektur

Architecture Moderne Suisse

Modern Swiss Architecture

Herausgeber / Les éditeurs / Editors :

Arch. Max Bill . Zürich  
Paul Budry . Lausanne  
Ing. Werner Jegher . Redaktor an der «Schweiz. Bauzeitung» . Zürich  
Dr. Georg Schmidt . Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung . Basel  
Arch. Egidius Streiff . Generalsekretär des «Schweiz. Werkbund» . Zürich

Verlag Karl Werner . Basel

Folder case for *Modern Swiss architecture*. The folder contains loose plates of individual buildings. The type area of the folder and of its contents accord with each other. Format A4 (297 × 210 mm).

umschlagenmappe zu «moderne schweizer architektur»  
die mappen enthalten lose tafeln einzelner bauten  
satzspiegel von mappe und inhalt stimmen überein  
format A4 297/210 mm

Wahlliche Mitglieder im VPOD nach ihrer Beschäftigung 31. Dezember 1940 37

Vertraute, Geschäft	Inhaltungsver	Thesen	Genoss. und Prüfungsver	Zugangsb., Mitbestimmung	Comptoir, Verkaufsb., Lagerhaus	Büro- und Fernsprechbüros	Abrechnung- u. Lohnbuchh.	Abschreibungs-, Lohnbuchh.	Lehrerb., Schulbuchh.	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	Print- u. Buchverlags	
1																					
10	4																				
25			12	10																	
3																					
7		181																			
7																					
16																					
1																					
1																					
2																					
3																					
1																					
2																					
34																					
5																					
1			36																		
1																					
1																					
1																					
1																					
1																					
1																					
1																					
1																					
59	60	197	12	40	8	9	9	7	3	1	304	6	123								

(Left) Table from the annual report of the VPOD, 1940. Machine composition clearly organized without rules. Avoidance of unnecessary space between words and figures. Format 230 x 155 mm.

tabelle aus dem jahresbericht des VPOD / 1940  
 maschinensatz ohne lineaturen übersichtlich geordnet  
 vermeidung unnötiger abstände zwischen wort und zahlen  
 format 230/155 mm

(Right) Catalogue page from *Moderne Malerei*. List of works in machine composition, Bodoni. Close spacing of names, numbers and picture-title. Format A5 (210 x 147 [sic] mm).

katalogseite «moderne malerei»  
 werkverzeichnis in maschinensatz, bodoni-antiqua  
 zusammenrücken von namen, nummern und bildtitel  
 format A5 210/147 mm

Hans Arp	1	Objets placés d'après la loi du hasard (1936)
	2	Configuration (marbre) (1941)
	3	Papier déchiré (1942)
	4	Configuration (1943)
Max Bill	5	Konstruktion mit 15 Farben (1939/41)
	6	Zentrich-exzentrische Konstruktion (1941)
	7	Konstruktion in 15 Quadraten (1941)
	8	Konstruktion mit 5 Gruppen (Ansdal 1941/43)
	9	Konstruktive Komposition (Ansdal 1942/43)
Max Ernst	10	Mer et soleil (1929)
	11	Gletschwald (1929)
	12	Figures surréalistes
	13	Hallucination (1934)
	14	Barbares (1935/36)
Wassily Kandinsky	15	Komposition (1913)
	16	In sich (1926)
	17	Ausschnitt (1929)
	18	Halsand (1929)
	19	Fremdig hell (1936)
	20	Geometrische Winkel (1938)
Franz Klee	21	Stadtbild (1923)
	22	Ruhende Schiffe (1927)
	23	Sie heßte, wir spielen (1928)
	24	Über-Pfennalmilch (1934)
	25	Erzende Fresco (1937)
	26	Frühes Leid (1938)
Leo Luepp	27	Composition V (1942)
	28	Composition VI (1942)
	29	Composition VI (1942)
Piet Mondrian	30	Komposition (1927)
	31	Komposition (1936)
Pablo Ruiz Picasso	32	Homme à la pipe (env. 1911)
	33	Gezeiten blau (1920)
	34	L'homme à l'arcure (1920)
	35	Jeune fille assise sur une chaise (1941)
Sophie Taeuber-Arp	36	Komposition (1931)
	37	Komposition (1931)
	38	Farbstrichzeichnung (1941)
Georges Vantongerloo	39	Komposition (1933)
	40	Komposition (1937)

\* verkleinlich

old schema has been conclusively demonstrated, much more convincingly than has the return to it, and experience teaches that the modern typography of around 1930 was on the right tracks.

Alas it is often the typographers themselves, not just their theoreticians, who prove to be mistaken. This must be established retrospectively. Many typographers would like to be something 'better' – in their opinion – than a typographer. They would like to be graphic designers or artists, to create letters and symbols, to assemble drawings and linocuts. And that a typographer wishes to be an artist is certainly nothing to take exception to. But in most cases, sadly, it is clear that this typographer will never rise above mediocrity if he leaves his original base. Yet typography itself, in its purest form, is eminently suited to the creation of something of genuine artistic quality.

Typography is the design of text-images, in the same way that modern, concrete painting is the design of rhythms of space. These text-images are made up of letters, which group into words. The proportions and variations in weight of letters, in their different sizes, are precisely established. In none of the professionally practised applied arts is there such a degree of precise constraint on designing as in typography. This exact basic material determines the character of typography.

kehr dazu, und die erfahrung lehrt, daß die moderne typografie um 1930 auf dem richtigen weg war.  
 leider sind es auch oft die typografen selbst, die auf irreführendem geraten, nicht nur ihre theoretiker. dies muß nachdrücklich festgestellt werden. viele typografen möchten etwas, nach ihrer meinung, «besseres» sein als ein typograf. sie möchten grafiker oder künstler sein, schriftzeichen schaffen, zeichnungen

und linolschnitte komponieren. und es ist sicher nichts dagegen einzuwenden, daß ein typograf künstler sein will. man kann aber leider in den meisten fällen feststellen, daß er über ein mittelmaß nie herauskommt wenn er seine ureigenste basis verläßt. ist doch gerade die typografie selbst in ihrer reinsten form in höchstem maß geeignet, etwas wirklich künstlerisches zu gestalten.  
 typografie ist die gestaltung von satz-

bildern, 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 präzision voraussetzungen für die gestaltung wie in der typografie.

kunsthaus zürich

23. mai – 21. juni 1942

als  
 besondert  
 bill  
 böcher  
 bodmer  
 brigand  
 die  
 erai  
 eringer  
 finkll  
 gasser  
 greiner  
 hülsmi  
 hirsching  
 hirschenr  
 huber  
 ludwiger  
 hars  
 klee  
 kläger  
 kuhler  
 la schneider  
 langg  
 löhr  
 Mörwängg  
 muser  
 nischli  
 oymann  
 pöschinger  
 schen  
 schmid  
 spiler  
 stanz  
 stuber-erp  
 tuchomi  
 von moos  
 weber  
 wiesner

**allianz**  
 vereinigang moderner schweizer künstler

(Left) Catalogue cover of the exhibition *Allianz*. Machine composition in Garamond and Garamond italic. List of participants on the cover. Format A5 (210 × 147 [sic] mm)

katalogumschlag der ausstellung «allianz»  
 maschinensatz in garamond und gara-  
 mond-kursiv  
 ausstellerverzeichnis auf dem umschlag  
 format A5 210/147 mm

(Right) Catalogue cover of the exhibition *Konkrete Kunst*. Machine composition in Monotype Grotesque. Interleaved composition with two axes. Format A5 (210 × 147 [sic] mm).

katalogumschlag der ausstellung «konkrete  
 kunst»  
 maschinensatz in monogrotesk  
 ineinander verschränkter satz mit zwei  
 achsen  
 format A5 210/147 mm

dieses präzise grundmaterial bestimmt den charakter der typografie.

betrachten wir dieses grundmaterial genauer, dann können wir beobachten, daß es geeignet ist, einen genauen rhythmus zu entwickeln, der sich in berechenbaren proportionen ausdrückt, die das gesicht der drucksache ausmachen und das charakteristische der typografischen kunst darstellen. mit diesem mathematisch exakten material,

das zum zufälligen des geschriebenen wortbildes in krassem gegensatz steht, immer völlig zufriedenstellende resultate zu erzielen und ihm eine einwandfreie form zu geben, ist nicht immer einfach, bleibt aber das ziel jeder typografisch-künstlerischen bemühung. denn vor allen dingen müssen die notwendigkeiten der sprache und des lesens erfüllt sein, bevor rein ästhetische überlegungen platz greifen können. am vollkommensten wird

immer jenes satzbild sein, das die logische augenführung und die typografisch-ästhetischen notwendigkeiten in harmonischer weise verbindet.

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

## konkrete kunst

10 einfarbige ausfindlicher künstler aus bester einmüngen

20 ausgewählte grafische blätter

20 fotos nach werten ausfindlicher künstler

10 quere-gruppen von

erp

bill

bodmer

hirsching

hars

kläger

löhr

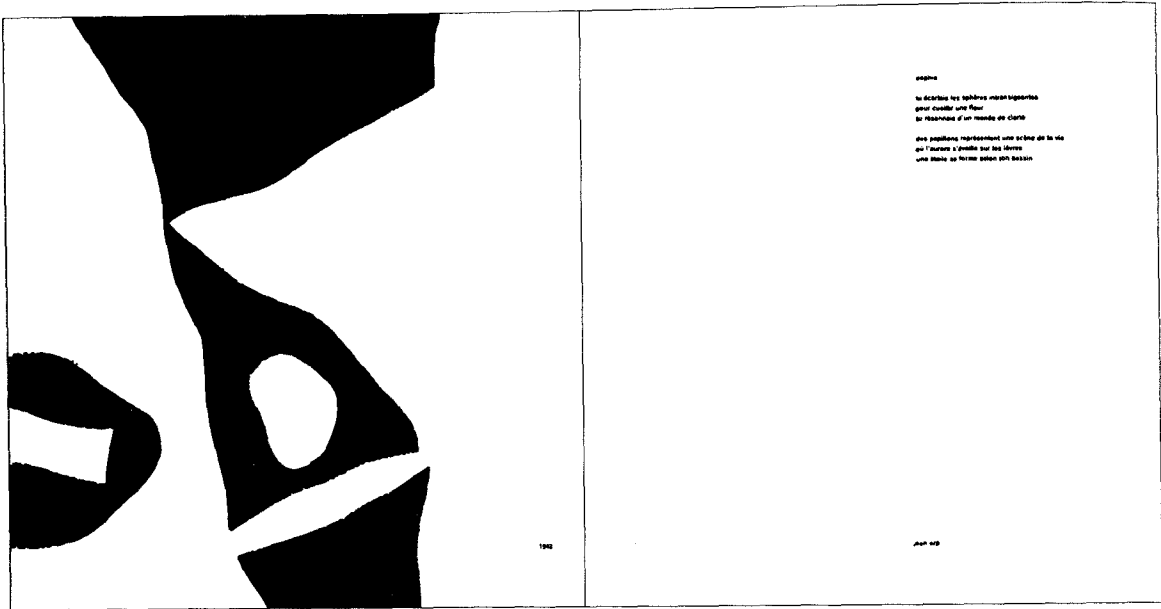
mörwängg

schen-erp

wandinger-erp

kunsthalle basel

18. märz – 18. april 1944



Double-page spread from Arp, *11 configurations*. Original woodcut with book dedication placed opposite. Machine composition in Monotype Grottesque. Format 270 × 260 mm.

doppeelseite aus «arp: 11 configurations» originalholzschnitt mit gegenüberliegender buchwidmung maschinensatz in monogrotesk format 270/260 mm

functional and aesthetic requirements – should be fulfilled equally, and combine together to determine the text-image.

The transformation of the ‘neue typografie’ of around 1930 into the functional typography of the present day can be seen in the disappearance of devices that at first seemed to be characteristically fashionable trimmings: thick rules and lines, large points, oversize page numbers, and other such features, among them the fine rules that were still useful later in ordering and accentuating the text-image. All these elements are unnecessary and now superfluous: if the text-image itself is correctly organized, and if the groupings of words stand in the right relation to each other. This is not to say that such trimmings are fundamentally objectionable; in general they are just no more necessary than any ornament is, and, when omitted, the typographic text-image achieves a simpler spatial tension and a greater sense of quiet inevitability.

Against a functional typography, some people now assert that the conventional text-image, of axial symmetry, exhibits precisely this quiet inevitability, and that, in book typography above all, anything that diverges from it is objectionable. They withdraw to the ‘traditional’ book, considering that the book must be designed in the style of the time of its own content. At all events, they turn back to the basic principles of past ages, with the help of various type mixtures and with the use of ancient flourishes and ornamental lines (what we call in

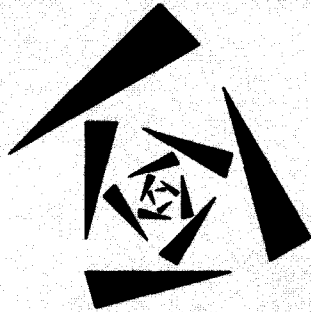
ein lebendiger satzorganismus wird, ohne dekorative zutat und ohne verquälung, möchten wir sie «funktionelle» oder «organische typografie» nennen. das heißt also, daß alle faktoren, sowohl die technischen, ökonomischen, funktionellen und ästhetischen erfordernisse gleichermaßen erfüllt sein sollen und das satzbild gemeinsam bestimmen. als wandlung der «neuen typografie» um 1930 zur funktionellen typografie unserer tage ist zu erkennen, das verschwinden der einstmals als charakteristische modische zutat erschienenen fetten balken und linien, der großen punkte, der überdimensionierten

paginaziffern und ähnlichen attributen, die sich später als feine linien noch eine zeitlang bewährten um das satzbild zu ordnen und zu akzentuieren. alle diese elemente sind unnötig und heute überflüssig wenn das satzbild selbst richtig organisiert ist, wenn die wortgruppen in richtigen proportionen zueinander stehen. dies will nicht heißen, daß derartige zutaten grundsätzlich zu verwerfen wären, sie sind lediglich im allgemeinen ebensowenig notwendig wie irgendein anderes ornament, und durch das weglassen gewinnt das typografische satzbild an einfacher raumspannung und ruhiger selbstverständlichkeit.

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»

Johannes M. Sorge

**Einführung  
in die Betrachtung  
der abstrakten und konkreten Malerei**



Edizione des Bau-Vereins Zürich

(Left) Book cover for Johannes M. Sorge, *Einführung* [...]. Title broken into three lines according to sense. Drawing by Max Bill. Format A5 (210 × 147 [sic] mm).

buchumschlag zu «johannes m. sorge: einführung»  
titelzeile nach begriffen aufgeteilt in drei zeilen  
zeichnung von max bill  
format A5 210/147 mm

(Right) Text page from the adjacent publication. Monotype Grotesque 8/12 point. Cover and interior with same type area. Format A5 (210 × 147 [sic] mm).

textseite aus nebenstehender publikation  
monogrotesk 8/12 punkte  
umschlag und innenseite mit gleichem  
satzspiegel  
format A5 210/147 mm

des Bewußtseins anzieht und trotzdem alle seine Handlungen weitgehend beeinflusst. Dieser Teil wurde als «Unbewußte» bezeichnet, und seine Entdeckung muß als eine der größten Taten des menschlichen Geistes bewertet werden.

Diese Umwälzungen und Neuorientierungen auf allen Gebieten waren untrügliche Zeichen dafür, daß die Menschheit in eine neue Zeitspeche, charakterisiert durch das Wiederaufleben einer vermehrten Betonung des Geistigen, eingetreten war. Und war alle diese Erscheinungen nicht zu deuten vermochte oder sie bestenfalls als theoretische Spitzfindigkeiten bezeichnete, die das tägliche Leben nicht beeinflussen, den belehrten die Auswirkungen der beiden Weltkriege mit unmißverständlicher Deutlichkeit eines Besseren. Und sei es auch nur insofern, als man die Abkehr vom Stoff in Form verkürzter Lebensmittatrationen am eigenen Leibe zu spüren bekam. Jeder mußte in irgendeiner Art erkennen, daß die gegenwärtige Zeit eine Umstellung im Sinne eines Verzichtes auf die rein materialistische Weltanschauung und ein Suchen nach den vergessenen geistigen Ursachen fordert.

Da diese Forderung Allgemeingültigkeit hat, kann sich ihr auch die Kunst nicht entziehen. Sie muß diese Wandlung irgendwie zum Ausdruck bringen, wenn sie – was allein wahre Kunst ist – menschliche Empfinden lebendig gestalten will.

Die bekannte gegenständliche Malerei sucht die Dinge im Raum darzustellen, wie sie dem Auge erscheinen; sie war solange alleingültig, als die Erscheinungsform als absolut betrachtet und mit dem Wesen der Dinge identifiziert wurde. Die moderne Physik bewies die Unhaltbarkeit dieses Absolutismus und bestätigte damit die Erkenntnisschwäche der alten geistigen Schulungssysteme, welche die sichtbaren Formen als täuschenden Schleier (Mays) bezeichnen, der vor das geistige Weltbild gelegt ist.

Nachdem die Relativität der Erscheinungen und ihre Abhängigkeit vom Beobachter mathematisch und experimentell sichergestellt war, mußte zwangsläufig die künstlerische Darstellungsart ein Gleiches 21

architecture 'metre-ornament', because it is made by the metre). So a 'new' typography, restricted by fashion, is propagated – a kind of typographic 'heimatstil' – even for books of contemporary and progressive content, produced in our time with mechanized typesetting.

We consider such an approach to be completely rejected. Not only is the argument that books must be produced in the style of the time in which they were written (thus Schiller and Goethe in the style of the last century) often unusable (for example, Plato, Confucius, and so on), but it betrays a definite fear of the problems and solutions that issue from a functional typography. It is a flight into the traditional, an expression of a backward-looking historicism.

What indeed would one say of an electrician who began to explain that an oil-burning lamp is more homely, more convenient and sweeter-smelling than an electric light? We would certainly resist if someone wanted to turn back technical development by 100 or 200 years, to take us back to the style of living of that time. Such an anti-quarian craze would not last long; one would come to see the advantages of technical possibilities, of the forms that issue logically from these possibilities, and their artistic expression too. One would come to

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.

wir halten ein solches vorgehen für absolut verwerflich. nicht nur ist das argument, bücher müßten in stil ihrer entstehungszeit gedruckt werden (also schiller und goethe im

stil des letzten jahrhunderts), oft nicht anwendbar (z.b. platon, kung-futse usw.), sondern es verrät eine ausgesprochene furcht vor den problemen und konsequenzen, die sich aus einer funktionellen typografie ergeben.

es ist dies eine flucht ins hergebrachte als ausdruck eines rückwärtsgerichteten historizismus.

was aber würde man von einem elektriker sagen, der eines tages erklären würde, die petrollampe sei heimeliger, bequemer und

wohlriechender als das elektrische licht? sicher würden wir uns wehren, wenn jemand die technische entwicklung um 100 bis 200 jahre zurückdrehen möchte, um uns in den lebensstil jener zeit zurückzuführen. ein solcher altertumsrappel verschwände in kürze, und man würde die vorteile der technischen möglichkeiten und der daraus logisch entstehenden formen, auch deren künstlerischen ausdruck, erkennen. man käme zur erkenntnis, daß der fortschritt



realize that progress really does come from moving forwards, and that something that one turns backwards can never be considered progressive – as people have done with some success in recent years.

Some examples of work are reproduced here, to show the way in which a functional and organic typography can go. In each case the intention was to resolve the logical construction of the material, and the expression that issues from it, into a harmonic object that corresponds clearly and unambiguously to the technical and artistic possibilities of our time.

---

wirklich vom vorwärtsschreiten kommt und daß man niemals etwas, das man rückwärts dreht, als fortschritt bezeichnen kann, wie man dies in den letzten jahren teilweise mit erfolg getan hatte.

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