Jan Tschichold

Belief and reality

German text first published in *Schweizer Graphische Mitteilungen*, Jhg 65, Heft 6, June 1946, pp. 233–42. This translation first published in Ruari McLean, *Jan Tschichold: typographer* (London: Lund Humphries, 1975). It is reprinted here with minor modifications, following the conventions used in the other translations.

The article, 'on typography', by the Zurich painter and architect Max Bill in the last number [of *Schweizer Graphische Mitteilungen*] seems to have been triggered off by my lecture 'Constants in Typography', delivered last December to the Zurich members of the Association of Swiss Graphic Designers. In this lecture I criticized the 'New Typography' which I helped to disseminate – and therefore myself also – severely. Bill was not among my listeners. The half-understood, grossly distorted quotations from my lecture must have come from second or third hand. Without having informed himself at the source, Bill used this misinformation for a fanatical attack on book typography as practised by myself, Imre Reiner and others.

What I actually said (to quote correctly the words Bill put in my mouth) was: 'The New Typography has indeed not yet been superseded, but it has proved itself to be suitable only for advertising and jobbing. For the book, and particularly for literature, it is completely unsuitable.' I still stand by my textbook, *Typographische Gestaltung* (Basel: Benno Schwabe & Co., 1935). I would change scarcely a word of it, but in a new edition I would delete the final chapter on book typography.

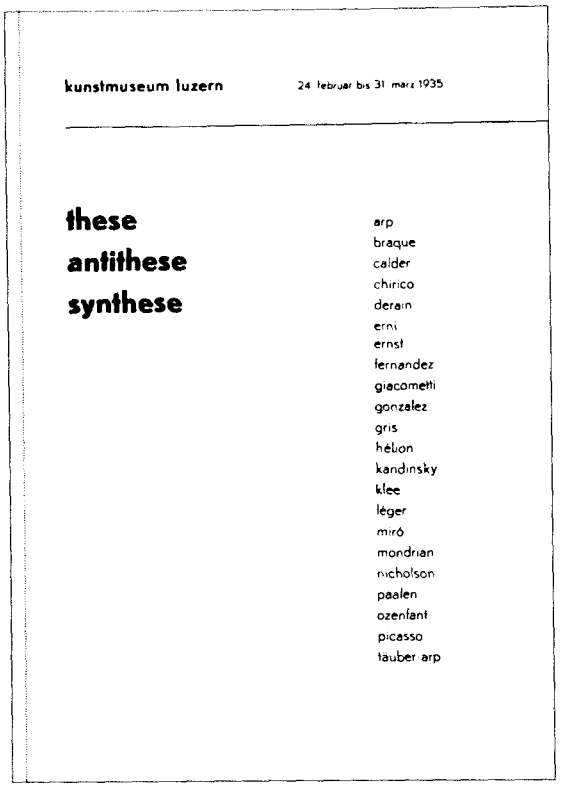
Since my 'threadbare' and 'reactionary' arguments may interest the readers of this magazine, I would like to present them here, without fear that they may 'cause mischief'. I am not, by the way, one of the 'well-known typographical theorists', but, to the best of my knowledge, the only one in German-speaking Europe. Imre Reiner would probably protest against such a title for himself; he is a fertile and provocative source of ideas rather than a theorist. But I am not merely a theorist, as Bill in fact is; I can look back on more than twenty years' experience as a typographical designer. From 1920 to 1925 I taught lettering at the Academy for Graphic Arts in Leipzig; I also taught typography and

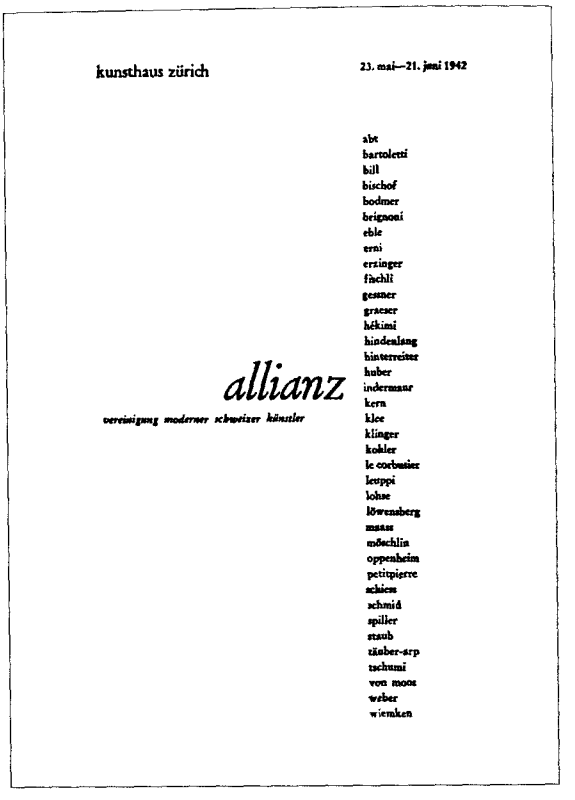
Glaube und Wirklichkeit

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

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

Da meine «fadenscheinigen» und «reaktionären» Argumente den «uneingeweihten» Leser dieser Zeitschrift interessiern werden, möchte ich sie, allerdings ohne zu fürchten, sie könnten «unheil stiften», hier darlegen. Ich bin übrigens nicht «einer der [das Wort «sattsam» scheint gestrichen zu sein] bekannten typografietheoretiker», sondern gegenwärtig meines Wissens der einzige in unserem Sprachbereich. Imre Reiner würde sich wahrscheinlich dagegen verwahren, als solcher bezeichnet zu werden; er ist eher fruchtbarer Anreger denn Theoretiker. Ich bin aber nicht nur Theoretiker, wie Bill in Wahrheit einer ist, sondern blicke als Satzgestalter auf eine mehr als zwanzigjahrige Praxis zuruck. Nachdem ich von 1920 bis





(Left) Jan Tschichold: cover of an exhibition catalogue. 1935

Jan Tschichold: Umschlag eines Ausstellungskataloges. 1935

(Right) Max Bill: cover of an exhibition catalogue. 1942

Max Bill: Umschlag eines Ausstellungskataloges. 1942

lettering for seven years at the Munich Master Printers' School and have been employed ever since coming to Basel in 1933 as designer to two large printing firms. From 1919 until now I have designed not only innumerable pieces of advertising and other printed matter but also hundreds of books of every kind. This extensive practical work and the experience it has brought give my words a different weight from that of the theories of an architect from outside the trade who describes himself as concerned 'more with the stylistic features of the epoch' and who has only occasionally concerned himself, as an amateur, with typography. He believes that he can 'without prejudice come to terms with the problems that arise from the typographic material, from its requirements and its design', words which, by the way, do not make sense.

The younger generation of compositors cannot easily imagine the condition of German (and Swiss) typography around 1923, before the advent of the New Typography. The average display advertisement and printed job used a variety of typefaces inconceivable today and was uninhibited by any rules of order (Compare the example on p. 85). The

1925 Lehrer der Schrift an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig gewesen war, habe ich sieben Jahre Typographie und Schrift an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München gelehrt und bin nach meiner Emigration nach Basel seit 1933 in zwei großen Druckereien ununterbrochen als Entwerfer tätig gewesen. In dieser Zeit, von 1919 bis heute, habe ich nicht nur unzählbar viele Werbe- und andere Drucksachen, sondern auch viele hundert Buchwerke verschiedenster Art typographisch geordnet. Diese ausgedehnte praktische Arbeit und die hieraus gewonnenen Erfahrungen geben meinem Wort ein anderes Gewicht, als den Theorien eines außenstehenden Architekten zukommt, der sich nach seinen eigenen Worten «mehr mit den stilmerkmalen der epoche» und nur als Amateur gelegentlich mit typographischen Spezialaufgaben behaßt hat und meint, sich «ohne voreingenommenheit mit den problemen auseinandersetzen» zu können, «die aus dem typografischen material, seinen voraussetzungen und seiner gestaltung erwachsen», Worte übrigens, die jedes griefbaren Sinngehaltes entbehren.

Die jüngere Setzergeneration kann sich nicht leicht den Zustand vergegenwärtigen, in der sich die deutsche (und mit ihr die schweizerische) Typographie um 1923, vor dem Aufkommen der Neuen Typographie, befand. Das durchschnittliche Satzbild der Inserate und Drucksachen zeigte ein heute unvorstellbares Vielerlei von Schriftarten und einen von ordnenden Regeln ziemlich unbeschwerten Satz (vergleiche das Beispiel auf Seite 242 [in original]). *Die Neue Typographie*, die hauptsächlich durch ein von mir

New Typography, disseminated mainly by a number of the *Typographische Mitteilungen* (Leipzig 1925) which I edited and my book of the same name (Berlin 1928) attempted a clean-up by returning to the simplest forms and rules. We saw aesthetic models in industrial products and, believing the sanserif to be the simplest typeface (wrongly, as it turned out), we declared it to be *the* modern face. At the same time we, a group of artists, attempted to use asymmetry to oust symmetrical design, which was hardly ever employed in an intelligible manner. Everything symmetrical was unthinkingly assigned to the propaganda methods of political absolutism and declared obsolete. The historical value of these efforts toward a typographical upheaval derives from the removal of dead elements from typography, the acceptance of photography, the modernization of typographical rules and many other new stimuli, without which the appearance of today's typography in German-speaking countries would not have been possible. The tragedy was that this truly ascetic simplicity soon reached a point where no further development was possible. It was a recruiting camp for newer developments, needed at the time, but to which no one wanted to return.

The derivation of typographical rules from the principles of painting formerly known as 'abstract' or 'non-objective' and now called 'concrete' (Lissitzky, Mondrian, Moholy-Nagy) resulted in a valuable and temporarily novel typography. But it seems to me no coincidence that this typography was practised almost exclusively in Germany and found little acceptance in other countries. *Because its intolerant attitude conforms to the German bent for the absolute, and its military will to regulate and its claim to absolute power reflect those fearful components of the German character which set loose Hitler's power and the Second World War.*

I saw this only later, in democratic Switzerland. Since then I have ceased publicizing the New Typography. The creators of the New Typography were, like myself, most vehement enemies of Nazism (only two, Prof. M. B., Essen, and Dr W. D., Jena, went over to it).* At the beginning of the so-called Third Reich my wife and I were taken into 'protective custody' for an extended period, i.e. we were thrown into prison and I lost my teaching position in Munich. Since freedom of thought and work for me come before everything else, I left my homeland and moved to Basel.

* [EDITORS' NOTE] Tschichold refers here unmistakably to Max Burchartz (1887–1961) and Walter Dexel (1890–1973). Both were prominent in the circles of the New Typography in Germany. In 1933 Burchartz was dismissed from his teaching post in Essen, though he continued to practise as a freelance graphic designer. Although Walter Dexel's paintings were classified as 'degenerate', he continued to teach and publish in prominent places through the Nazi years.

herausgegebenes Heft der Typographischen Mitteilungen (Leipzig 1925) und durch mein gleichnamiges Buch (Berlin 1928) verbreitet wurde, versuchte eine Reinigung durch Rückkehr zu möglichst einfachen Formen und Regeln. Wir sahen in den Industrieprodukten ästhetische Vorbilder, hielten – irrtümlich, wie sich später zeigen sollte – die Grotesk für die einfachste Schrift und erklärten sie für «die» moderne Schrift. Zugleich versuchten wir, das heißt eine Gruppe von Künstlern, die symmetrische Form, die allerdings kaum mehr verständig benutzt worden war, durch Asymmetrie des Gesamtbildes zu verdrängen. Was symmetrisch war, wurde unbedacht und irrtümlich den Ausdrucksformen des politischen Absolutismus zugeordnet und darum als veraltet erklärt. Der historische Wert dieser Bemühungen um eine typographische Umwälzung besteht darin, daß sie das Satzbild von abgestorbenen Elementen reinigte, die Photographie bejahte, die Satzregeln erneuerte und zahlreiche andere fruchtbare Anregungen gab, ohne welche das Aussehen der heutigen Typographie unseres Sprachbereichs nicht denkbar wäre. Die Pathetik letzter, wahrhaft asketischer Einfachheit, die diese Bemühungen kennzeichnete, war die strengste Schule, die sich denken läßt, weil sie bis an Endpunkte vorstieß, die keine weitere Entwicklung mehr zuließen. Sie war die Rekrutenschule der neueren Entwicklung, die wohl nötig war, nach der sich aber niemand zurücksehnt.

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 Schöpfer der Neuen Typographie und verwandter Bestrebungen waren, wie ich, die heftigsten Feinde des Nazismus (nur zwei, Prof. M. B., Essen, und Dr. W. D., Jena, schwenkten zu ihm über); ich selber wurde als solcher gleich am Anfang des sogenannten Dritten Reiches, wie auch meine Frau, für längere Zeit in «Schutzhaft» genommen, das heißt ins Gefängnis gesteckt, und büßte dabei mein Münchner Lehramt ein. Da mir die Schaffens- und Denkfreiheit über alles geht, entsagte ich meinem früheren

For we considered ourselves pioneers of 'progress' and wanted nothing to do with such obviously reactionary things as Hitler planned. When the Hitler 'culture' called us 'cultural Bolsheviks' and called the works of like-minded painters 'degenerate', it was using the same obfuscating, falsifying methods here as everywhere else. The Third Reich was second to none in accelerating technical 'progress' in its war preparations while hypocritically concealing it behind propaganda for medieval forms of society and expression. And since deception was its basis, it could not bear the genuine modernists who, although political opponents, were nevertheless unwittingly not so very far from the delusion of 'order' that ruled the Third Reich. The role of leader that fell to me as the only specialist of the group was itself a 'Führer' role, signifying, as it did, an intellectual guardianship of 'followers' typical of dictator states.

The New or functional Typography is well suited for publicizing industrial products (it has the same origin), and it fulfils that purpose now as well as then. Yet its means of expression are limited because it strives solely for puritanical 'clarity' and 'purity'. This changed only *circa* 1930 when seriffed types were accepted as permissible means of expression. It became clear that only types of the nineteenth century could be used; I finally discovered that the New Typography was actually nothing more than the fulfilment of what the progress-happy nineteenth century had been striving for. And in the type-mixtures of the later New Typography, only the types of the nineteenth century could be used. Bodoni was the forerunner of the New Typography insofar as he undertook to purge roman type of all traces of the original written form and – fortunately less radical than some of his recent twentieth-century disciples – to reconstruct it from the simplest possible geometrical elements.

But there are many typographical problems which cannot be solved on such regimented lines without doing violence to the text. Every experienced typographer knows this. Many jobs, especially books, are far too complicated for the simplifying procedures of the New Typography. And the extremely personal nature of the New Typography presents grave dangers to the coherence of a work when the designer

Vaterland und schlug meine Zelte in Basel auf.

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

Die Neue oder funktionale Typographie eignet sich vortrefflich für die Propaganda von Industrieprodukten, aus deren Geist sie geboren ist, und erfüllt dort ihren Zweck heute noch ebenso gut wie ehedem. Doch sind ihre Ausdrucksmittel begrenzt, weil sie ausschließlich nach puritanischer «Reinheit» und «Klarheit» strebt. Dies wandelte sich erst, als auch, seit etwa 1930, Antiquaschriften in den Kreis der 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 fortschrittsfreudigen 19. Jahrhunderts angestrebt hatte. Auch zu den Schriftmischungen im Sinne der spätern Neuen Typographie ließen sich nur Schriften des 19. Jahrhunderts verwenden. Bodoni war insofern ein Vorbereiter der Neuen Typographie, als er sich vornahm, die Antiqua von allen Erinnerungen an die geschriebene Urform zu reinigen und, wenn auch zum Glück weniger radikal als seine letzen Jünger im 20. Jahrhundert, sie aus möglichst simplen geometrischen Elementen aufzubauen.

Es gibt aber eine Unzahl typographischer Aufgaben, deren Lösung nach Art dieser Kasernenhofästhetik einer Vergewaltigung gleichkäme. Jeder erfahrene Fachmann kann das bestätigen. Gar manche Aufgaben (zumal Bücher) sind weit komplizierter, als daß sie in dem vereinfachenden Verfahren der Neuen Typographie gelöst werden könnten. Auch birgt der extrem persönliche Charakter der Neuen Typographie die größten Gefahren für die anzustrebende Einheitlichkeit des Werkes, wenn der verantwortliche Gestalter nicht ständig jede Seite im Auge behalten

cannot continually check each page and deal with all the minute problems that arise. For it has been shown that the apparently simple rules of functional typography are not common knowledge, because they spring from a special, in effect fanatical, attitude of conspirators into whose group one must first be 'initiated'. Traditional typography is quite different: it is far from being unorganic, it can easily be understood by everybody, its finer points are not difficult to appreciate, it presumes no sectarianism and its application in the hands of a beginner does not produce nearly so many blunders as the New Typography in the hands of the uninitiated.

Bill's present-day typography is marked, like my own work between 1924 and about 1935, by a naïve worship of so-called technical progress. The designer who works in this manner values the mechanical production of consumer goods – a characteristic of our times – too highly. We cannot escape manufacturing and using such goods, but we need not place halos over them, just because they come off the conveyor belt assembled with the latest 'efficient' methods.

The machine can do everything. It has no law of its own and cannot shape anything by itself. Its products are given form by man, by the designer's will, even when he believes himself to be 'obeying its laws' and that his 'objective' and unornamented designs are 'impersonal'. The work of a one-hundred-percent 'modern' designer is far more individualistic than items produced unambitiously, anonymously, unthinkingly – which must not prevent us from recognizing a product to be good of its kind and preferring it when it serves its purpose as well as another. But the non-artist does not care in the least if the manufacture of his typewriter or whatever called for a minimum of production time or if the hydraulic press was overloaded. He does not even care if the workers are justly paid, a matter that actually should be of concern to him. He asks only that the typewriter be usable and is happy if it is also cheap.

An artist like Bill probably does not realize what a price in blood and tears the use of efficient production methods has cost 'civilized' humanity and every single worker. For these new machines give Bill or another designer time to play but not to the worker, who, day in and day out, has to tighten the same screw. Since his job cannot satisfy him,

und jedes kleinste Formproblem selber lösen kann. Es hat sich nämlich 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 keineswegs unorganisch ist, die jedermann leicht versteht und deren Feinheiten leicht verständlich gemacht werden können, die keinerlei Sektierertum voraussetzt und deren Anwendung selbst in der Hand Ungeübter bei weitem nicht soviel Entgleisungen gebiert wie die Neue Typographie in der Hand Uneingeweihter.

Bills heutige typographische Arbeit ist, genau so wie meine eigene Arbeit zwischen 1924 und etwa 1935, gekennzeichnet durch eine naive Überschätzung des sogenannten technischen Fortschrittes. Wer so arbeitet, sieht in der maschinellen Erzeugung der Verbrauchsgüter, die gewiß ein Merkmal der Gegenwart ist, etwas ausnehmend Erfreuliches. Wir kommen zwar nicht darum herum, solche Dinge herzustellen und zu benützen. Doch geht es nicht an, sie nur darum mit einer Gloriole zu umgeben, weil sie am laufenden Band und unter Ausnützung der letzten «rationalisierten» Methoden entstehen.

Die Maschine kann alles. Sie hat kein eigenes Gesetz und kann keine einzige Form selber gebären. Es ist des Menschen, des Entwerfers Wille, der ihr Produkt formt, selbst wenn er glaubt, «ihr Gesetz zu erfüllen», und überzeugt ist, seine «sachliche», ornamentlose Form sei «unpersönlich». Das Werk eines 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 ebenso gut erfüllt. Der Nichtkünstler aber interessiert sich nicht im geringsten dafür, ob bei der Produktion etwa seiner Schreibmaschine ein Minimum an Arbeitsaufwand getrieben und die Stanzmaschine dabei nicht überanstrengt worden ist. Er kümmert sich nicht einmal darum, ob die Arbeiter, die die Maschine bauen, gerecht entlöhnt werden, was ihn eigentlich etwas angeht. Er verlangt nur, daß die Schreibmaschine in jeder Hinsicht brauchbar sei, und freut sich, wenn sie darüber hinaus noch billig ist.

Ein Künstler wie Bill ahnt vielleicht nicht, welche Opfer an Blut und Tränen die Anwendung rationalisierter Produktionsmethoden der «zivilisierten» Menschheit und jeden einzelnen Arbeiter kostet. Denn diese neuen Möglichkeiten gewähren zwar dem Spieltrieb Bills oder eines andern Entwerfers Entfaltung, nicht aber dem Handlanger, der tagaus tagein die gleiche Schraube an einer Schreibmaschine einsetzen muß. Dieser

this worker seeks relaxation in sports on Sunday and with his stamp collection or some other hobby in the evenings. How different for, say, a gardener, whose work satisfies him and who probably does not think of 'relaxing' at the cinema. Proudly, though here and there quite wrongly, Bill notes in his captions that his examples were machine-set. He forgets that the hand compositor, who must make up and complete the work of the keyboarder, has nowhere near the satisfaction from his work that his grandfather could have found in it. Since he always handles type already set, he cannot finish his day with a feeling of having completed a job by himself.

For the worker, mechanization has thus taken a heavy, almost deadly toll of his meaningful work experiences, and it is simply out of place to set it on a pedestal. That mechanization is 'modern' does not mean that it is also valuable or even good; more likely it is not good. But since we cannot go on without it, we must simply accept it as a condition and not worship it because of its origin!

An ugly telephone bothers an aesthetically oriented person like Bill or myself, but we should not then think that a properly designed telephone is a work of art, or a symbol of it. It is only an instrument, like a hammer – nothing more. It is only what we can do with it that is of value.

The telephone has only recently reached its more or less final form. There are many such things which have been invented within our lifetime and which carry the stamp of engineered industrial production methods. Their forms, the car's for instance, or that of an aeroplane, have experienced a rapid development and are no doubt a testimony to our time, although by themselves they may well be without value. The most modern products of our 'culture' are the 'V' weapons and the atom bomb. These are already on the way to determining our way of life and will certainly affect our future.

Believers in progress think they must now reform old things in the spirit of the new. Among them are those which can be changed because their technical character has changed, like the lamp. To make an electric lamp that looks like an old-fashioned oil lamp is nonsense. But apart from this, there are things that have long since reached perfection in form: the riding saddle, scissors, the button.

Arbeiter sucht, da ihn die Brotarbeit menschlich nicht befriedigen kann, «Entspannung» im Sport am Sonntag und in der abendlichen Beschäftigung mit seiner Briefmarkensammlung oder einem andern Hobby. Wie anders der Gärtner etwa, dem seine Arbeit selber Befriedigung gibt und dem es vermutlich nicht einfällt, «Entspannung» im Kino oder Sport zu suchen. Mit Stolz, wenn auch da und dort durchaus irrtümlich, bemerkt Bill unter den Abbildungen, daß sie mit der Maschine gesetzt seien. Er vergißt, daß dem Handsetzer, der das Produkt des Maschinensetzers umbrechen und beenden muß, seine Arbeit heute längst nicht mehr die Befriedigung gewährt, die noch sein Großvater in ihr hat finden können. Da er die fertigen Zeilen nehmen und weiterverarbeiten muß, kann er fast niemals befreit aufhören im Gefühl, mit seiner Hände Arbeit etwas Ganzes geschaffen zu haben.

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

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

Fortschrittgläubige vermeinen nun, auch die alten Dinge im Sinne der neuen Dinge reformieren zu müssen. Unter den alten Dingen gibt es solche, die sich noch immer wandeln können, weil sich die zugehörigen technischen Voraussetzungen zuweilen ändern. Das gilt etwa von der Lampe. Eine elektrische Lampe nach Art des berüchtigten «Heimatstils» zu formen wie eine Petrollampe, ist Unfug. Aber außer solchen wandelbaren Dingen gibt es solche, die sich schon längst zu endgültigen Formen entwickelt haben, etwa der Sattel des Reiters, die Schere und der Knopf.

The book, too, completed its development long ago. Except for foxed paper, occasional poor presswork and a different orthography, a 150-year-old book is just as 'practical' as a new one. Indeed, a book today is seldom so well made. Its format is often less practical and it is composed with less taste and affection. Today's poets can consider themselves lucky when their works are anywhere near as well printed as those of their eighteenth-century colleagues. The observance of typographic rules which have taken centuries to form is no more being eclectic or history-bound than the use by a machine manufacturer of another engineer's patent. On the other hand, it is typical of immaturity to want to dump old rules overboard. One must not – heaven forbid! – follow the herd; one must abandon outworn conventions, be 'modern' and go it alone. Anyone is free to act in this way – but at his own risk.

Bill has designed a small number of books and catalogues. Almost without exception they belong to the fields of the new architecture and the new 'concrete' painting. It is absolutely correct to derive the typographic style of such works from the rules of concrete painting, just as it would be correct to follow baroque typography in a book of baroque poems. Both architecture and typography are applied arts. It is gratifying and right that here and there the photographically illustrated book has developed a style of its own, since the photograph forms a new element posing new design problems. Magazines, too, can be laid out in this style. The attractive magazine *Du*, for example, maintains the best tradition of the New Typography without following Bill's overly strict dogma. I have myself, long before Bill, designed a number of catalogues in the New Typography style which even today I consider suitable, but not exclusively so (cf. the Basel Gewerbemuseum catalogue on letters, *Die Schrift*; see p. 27).

All of Bill's books show great feeling for form and a sure taste; of their kind they are exemplary. But when Bill teaches that this style is suitable for every other sort of book he shows either a lack of understanding for books whose content is not familiar to him or a dogmatic obstinacy. Other than Bill and a certain Basel sociologist, no one believes that. Novelty and a surprising form are tolerable only in a small group of books; in most others they are disturbing and obtrusive.

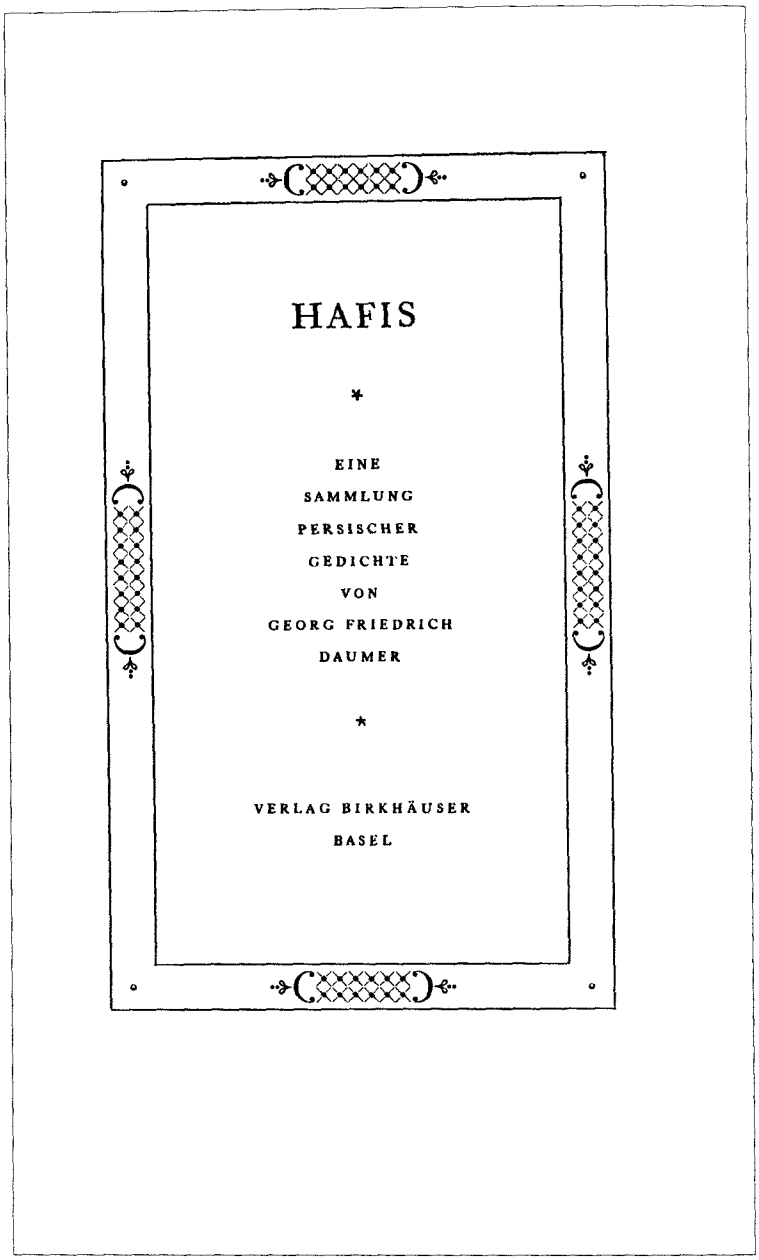
Auch das Buch hat seine Entwicklung längst abgeschlossen. Abgesehen vom fleckig gewordenen Papier, vom gelegentlich weniger sauberen Druck, von der ältern Rechtschreibung ist ein Buch von vor hundertfünfzig Jahren noch genau so «zweckmäßig» wie ein heutiges. Ein Buch von heute ist sogar selten so gut gemacht. Es hat häufig ein weit weniger brauchbares Format und ist oft mit viel weniger Liebe und Geschmack gesetzt als das alte. Heutige Dichter können sich glücklich schätzen, wenn ihre Werke auch nur annähernd so gut gedruckt erscheinen wie die ihrer Kollegen aus dem 18. Jahrhundert. Die Beachtung von Satzregeln, die zu ihrer Bildung Jahrhunderte gebraucht haben, ist ebensowenig historisierend und eklektisch wie die Benützung der Patente anderer Ingenieure durch einen Maschinenbauer. Es zeugt, im Gegenteil, von allzu jugendlichem Eifer, alle alten Regeln geringschätzig über Bord zu werfen und um jeden Preis, nur um ja nicht so wie andere zu arbeiten und um Himmels willen anders und «modern» zu sein, diese Regeln in Acht und Bann zu tun und es auf andere Art zu probieren. Es bleibt dies einem jeden unbenommen, aber man tut das auf eigene Gefahr.

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

Alle Bücher Bills zeugen von großen Formgefühl und sicherem Geschmack; sie sind in ihrer Art vorbildlich gemacht. Wenn Bill aber lehrt, dieser Stil sei auch für Bücher jeder andern Art geeignet, so zeugt das entweder von mangelndem Verständnis für anders geartete Inhalte als sie ihm geläufig sind, oder von dogmatischer Halsstarrigkeit. Außer Bill und einem gewissen Basler Soziologen glaubt das kein vernünftiger Mensch. Neuartigkeit und überraschende Gesamtform duldet nur eine winzige Gruppe von Büchern; in den meisten andern wird beides als Störung und Aufdringlichkeit empfunden.

Jan Tschichold: title-page of a book, 1945. Original size. The subject requires a decorated title-page.

Jan Tschichold: Buchtitel 1945. Originalgröße. Das Thema fordert einem verzierten Titel.

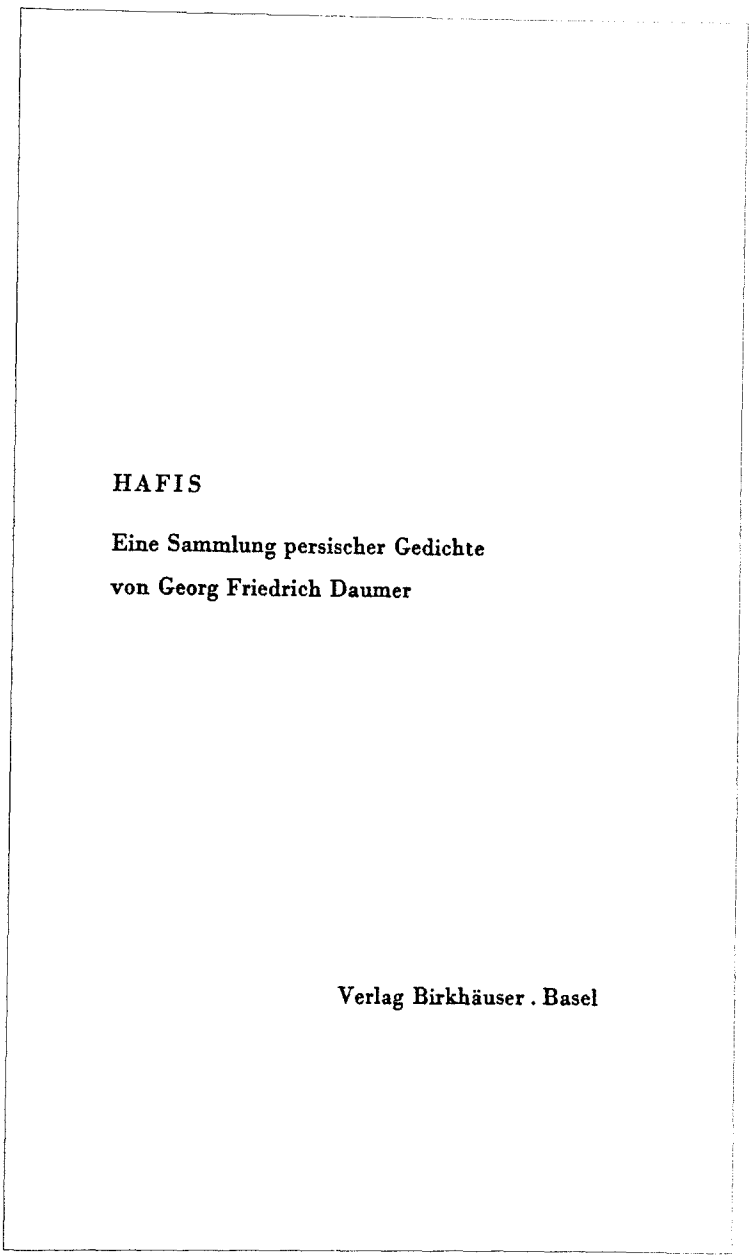


Obeying good rules of composition and book design in the manner of traditional typography is not 'putting the clock back'; but an eccentric style of setting is almost always debatable. Thus, the layout of Bill's article is exciting because unusual, but is not to be taken as a model for general imitation. I mention parenthetically that the ragged-right setting Bill uses was first introduced about 1930 by Eric Gill, the great English type designer, and has less point in machine than in hand composition. (For while the hand compositor must take trouble to justify

Die Befolgung guter Satzregeln und der Aufbau eines Buches im Sinne der traditionellen Typographie ist keineswegs «historisierend»; eine auffällige Andersartigkeit aber wird fast stets anfechtbar sein. So ist die Satzweise des Billschen Aufsatzes zwar reizvoll, weil ungewöhnlich, keineswegs aber allgemeingültig und vorbildlich. Ich erwähne nur nebenbei daß die nicht ausgeschlossenen Zeilen, die Bill anwendet, zuerst von Eric Gill, dem großen englischen Schriftkünstler, um 1930 in die Typographie eingeführt worden und im Maschinensatz weit weniger sinnvoll sind, als sie im Handsatz wären. (Denn während der Handsetzer eine gewisse Mühe darauf verwenden muß, die gesetzte Zeile gleichmäßig auszuschließen, besorgt das die Maschine automatisch und, von Mängeln

Title-page using the same text in 'functional' typography. Wholly inappropraite with regard to the content.

Buchtitel mit demselben Text in «funktionaler» Typographie. Im Hinblick auf den Ihnalt völlig ungeeignet



lines evenly, the machine takes care of this automatically and quite well, except for a few faults that only the hand compositor can avoid.) So it is only an apparent simplification and apparently modern in form. Much more dangerous is Bill's lack of indentations. He marks paragraphs by extra space. Not only does this produce big gaps in the text, but more importantly, it does not guarantee the recognition of new paragraphs. This is shown clearly in the transition from page 7 to page 8 of his essay. It is unclear whether the paragraph on page 8 is a continuation, or a new one.* The reader knows the reasons why indentations

* [EDITORS' NOTE] Tschichold means pages 7 to 8 of the original publication. This is lost in the present publication.

abgesehen, die nur der Handsetzer vermeiden kann, durchaus einwandfrei.) Es handelt sich also nur scheinbar um eine Vereinfachung und um eine scheinmoderne Form. Viel gefährlicher ist Bills Satz ohne Einzüge. Bill kennzeichnet die Absätze durch vorhergehende Blindzeilen. Diese ergeben nicht nur viel zu tiefe Einschnitte; sie bilden vor allem keine genügende Garantie für die Kennzeichnung von Absätzen. Dies zeigt sich deutlich beim Übergang von Seite 7 zu Seite 8 seines Aufsatzes. Es ist unklar, ob der Absatz auf Seite 8 weitergeht oder hier ein neuer anfängt. Die Begründung, warum man Einzüge machen muß, kennt der Leser aus

must be used from my article in the February (1946) issue of this journal.

To show that a Chinese classic in a European language is better when set in our traditional typography, I illustrate a page from Chung T'si, and next to it the continuation in the New Typography (see p. 82). *Exempla docent*. That not every title-page can be set in the empty manner of the New or functional Typography is shown in *Hafis*, a collection of Persian poems, and the facing illustration (see pp. 78–9). The art of the book demands, above all, tact and imagination.

Even the choice of Bodoni for the 'functional' *Hafis* title-page may to Bill appear to be a compromise, because he holds the sanserif to be still the best, the 'up-to-date' typeface. But reading long pages set in it is genuine torture, as is graphically shown in the unreduced reproduction from a book that actually appeared (see facing page).

The sans is not a new face, having appeared in the first third of the nineteenth century. It is primarily useful for titles and only short paragraphs of text, since its lack of sufficient articulation and indispensable serifs, together with unvarying stroke weights, make it difficult to read. It is simple only at first glance and corresponds rather to the undeveloped perceptions of children learning to spell and to whose unpractised eye the genuine letterforms of printing types appear as complicated as the handwriting of a twelve-year-old schoolgirl.

It is no coincidence that most followers of the functional typography want to know little or nothing of the better sanserif formulations of today's type designers (Eric Gill's Sans, W.A. Dwiggins's Metro). These show the true calligraphy of the present day and tower above the deplorable level of the common sanserifs (Akzidenz-Grotesk, Monotype Series 215) which Bill likes to use.

The best, most legible types that are available to us are the classic faces (e.g. Bembo, Garamond, Ehrhardt, Van Dijck, Caslon, Bell, Baskerville, Walbaum) and those new ones that differ but little from them (Perpetua, Lutetia, Romulus and several others). That faces of both kinds are available today is the special achievement of Stanley Morison during twenty-five years' activity with a leading English firm. The rebirth of the classic types brought with it a typographic revival

meinem Aufsatz in Nr.2/1946 dieser Zeitschrift.

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

Schon die Wahl der Bodoni für den «funktionalen» Hafis-Titel mag in Bills Augen ein Zugeständnis sein, hält er doch wohl noch immer die Grotesk für die beste, weil «zeitgemäße» Schrift. Daß diese aber für eine längere Lektüre eine wahre Tortur ist, zeigt unüberbietbar anschaulich die nebenanstehende, einem wirklich erschienenen Buch entnommene Textseite aus Grotesk, die in Originalgröße abgebildet ist.

Die Grotesk ist keine neue Schrift. Ihr Charakter ist im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aufgekommen. Sie ist vor allem eine Titelschrift und nur in kurzen Abschnitten als Werkschrift brauchbar, da sie sich, mangels hinreichender Artikulation durch die unentbehrlichen Endungen und infolge ihrer monotonen Strichstärke nicht gut lesen läßt. Ihre Einfachheit ist eine scheinbare; sie entspricht dem unentwickelten Wahrnehmungsvermögen von ABC-Schützen, die buchstabieren müssen und deren ungeübten Augen die echten Buchstabenformen der Druckschrift ebenso kompliziert erscheinen wie etwa die Schulhandschrift der Zwölfjährigen.

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

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

Page from a book that appeared in 1942 in Bern, faithfully reset in the original size and typeface. Wholly unreadable and therefore unpalatable. Sanserif is not suitable for works of *belles lettres*. (For the running heads letterspaced nonpareil capitals would have been more suitable. The space between them and the text would be better if it was around 6 points less.)

Seite aus einem 1942 in Bern erschienenen Buche, getreu in der Originalgröße und -schrift nachgegesezt. Völlig unlesbar und daher ungenießbar. Die Grotesk eignet sich nicht für Werke der schönen Literatur. (Für den lebenden Kolumnentitel würden sich gesperrte Nonpareille-Versalien besser eignen. Der Raum zwischen ihm und dem Text wäre besser um 6 Punkte schwächer.)

Als Mädchen 45

Hier wurde die Erzählung des liebenswürdigen Franzosen durch einen mehrstimmigen Gesang unterbrochen, der von der Veranda des Gasthauses herabtönte. Es waren die Mädchen, welche dort, nachdem sie genug des Tanzens sich erfreut hatten, eine Art Nachtgesang erschallen ließen, bevor sie in ihre Zimmer sich zurückzogen. Feierlich schön klang der Hymnus durch die stille Nacht weit ins Tal hinaus und bis hinüber zu jener eiskalten Schlucht, wo der Gletscher liegt, der dem Tale den Namen gibt. Am Himmel funkelte Stern an Stern; und an die Sterne richtete sich das edle, getragene Lied, das die Mädchen sangen. Es war eigentlich das feierliche Thema aus Beethovens As-dur-Sonate, welchem man einen passenden Text untergelegt hatte, so daß man jene vollen Akkorde, die man sonst nur auf dem Klavier vernimmt, hier gesungen hörte.

Der Franzose war tief ergriffen von dem Liede; die Stimmen hatten die Frische der Jugendlichkeit und doch bereits hinlängliche Kraft, die Harmonien schwebend auszuhalten und sie anschwellen zu lassen, wo der Vortrag dies verlangte. Wir gingen, um noch besser zu hören, dem Hause zu und endlich bis dicht vor die Sängerinnen. Als dann das Lied verstummte, konnte sich der freundliche Greis nicht enthalten, jeder einzelnen die Hand zu drücken und zu danken für den Genuß, den ihm der Gesang bereitet.

Nicht mehr so übermütig laut, wie bei ihrer Ankunft, sondern selbst in Schranken gehalten durch die Gewalt des ernsten, schönen Liedes und durch die feierliche Stille des Hochgebirgstales gingen nun die Mädchen die Treppe hinauf in ihre Gemächer. Wir aber begaben uns in den leeren Speisesaal, wo der alte Herr eine Weile in einem Lehnstuhle so still sitzen blieb, daß ich fast vermutete, er möchte eingeschlafen sein. Schon wollte ich mich entfernen, als er sich plötzlich erhob und mich fragte, ob ich zu müde sei, um noch den Schluß seiner Geschichte anzuhören. Da sich in demselben Augenblick über unsern Köpfen ein ziemlich lautes Poltern hören ließ, ein öfteres Hin- und Hergehen

the world over that is at least as important as the cleaning-up process of the New Typography was for Germany.

But the technical principle of machine composition has not had the least influence on typographical design methods. Machine composition imitates hand composition, the nearer the better; if it had other than optical aims, such as mere technical expediency, it would come close to the unusable, optically inadequate compromise of a typewriter

der Neuen Typographie für Deutschland war.

Das technische Prinzip des Maschinensatzes aber hat nicht den geringsten Einfluß auf die typographischen Gestaltungsmethoden. Der Maschinensatz ahmt den Handsatz nach, je vollkommener, um so besser; folgte er anderen als optischen, nämlich nur technisch erwünschten Zweckmäßigkeiten, so würde er sich der unbrauchbaren, optisch unzulänglichen Kompromißform der Schreibmaschinenschrift nähern. Maschin-

DER GÄRTNER

Tse-kung kam einst auf dem rückweg von Tschu nach Tsin an einem ort nördlich des hanflusses vorbei. Da sah er einen alten mann, der einen graben anlegte, um seinen gemüsegarten mit einem brunnen zu verbinden. Er schöpfte in einem eimer wasser aus dem brunnen und goß es in den graben, – eine große arbeit mit einem sehr kleinen ergebnis.

Wenn du ein triebwerk hier hättest, rief Tse-kung, könntest du in einem tage dein stück land hundertfach bewässern mit ganz geringer mühe. Möchtest du nicht eines besitzen?

Was ist das? fragte der gärtner.

Es ist ein hebel aus holz, antwortete Tse-kung, der hinten schwer und vorne leicht ist. Er zieht wasser aus dem brunnen, wie du es mit deinen händen tust, aber in stetig überfließendem strom. Er wird ziehstange genannt.

Der gärtner sah ihn ärgerlich an, lachte und sprach: Dieses habe ich von meinem lehrer gehört: Die listige hilfsgeräte haben, sind listig in ihren geschäften, und die listig in ihren geschäften sind, haben list in ihren herzen, und die list in ihren herzen haben, können nicht rein und unverderbt bleiben, und die nicht rein und unverderbt bleiben, sind ruhelos im geiste, und die ruhelos

48

im geiste sind, in denen kann tao nicht wohnen. nicht daß ich diese dinge nicht kennte; aber ich würde mich schämen, sie zu benützen.

tse-kung war verlegen, senkte den kopf und sagte nichts. nach einer weile fragte ihn der gärtner: wer bist du? ich bin ein schüler kung fu-tses, antwortete tse-kung.

so bist du, sagte der gärtner, einer von denen, die ihr wissen ausdehnen, um als weise zu erscheinen; die großreden, um sich über die menge zu setzen; die einsam schwermütige lieder singen, um ihren ruf zu verbreiten. könntest du all die geisteskraft vergessen und die gebärden abtun, – dann erst würdest du nahe sein. du aber vermagst dich selbst nicht zu regieren und willst die welt regieren? geh deines wegs und störe meine arbeit nicht länger.

die weisen der welt

selbstsicher und überhebend sein, die gemeinschaft verlassen und ungewöhnliche wege gehen, hochmütige und

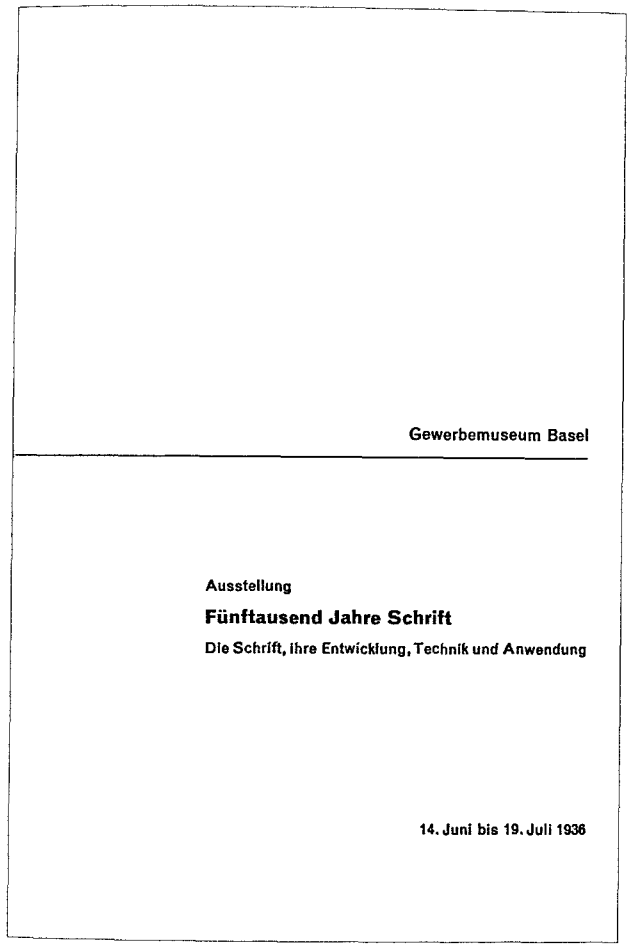
49

Two pages typeset in different ways using the same text. (Chung T'si, a Chinese classic.) Left in an organically developed form, right in 'functional' typography. While the form goes unnoticed on the left, it pushes to the fore on the right and disturbs reading. Also, sanserif – which is in no way 'the contemporary' type – is, as it is plain to see, not suitable for a work of fine literature.

Zwei verschiedenartig gesetzte Seiten mit gleichartigem Text. (Tschuang-tse, ein chinesischer Klassiker.) Links in organisch entwickelter Form, rechts in «funktionaler» Typographie. Während die «Form» links unbemerkt bleibt, drängt sie sich rechts auf und stört die Lektüre. Auch eignet sich die Grotesk, die ja keineswegs «die zeitgemäße» Schrift ist, wie man wohl sieht, nicht für ein Werk der hohen Literatur.

type. Machine composition is neither cheaper nor better than hand composition except for the newly cast printing surface it produces; it is less flexible and not at all easier to handle than hand composition. It is more efficient but in no way able to change materially the appearance of typography by means of some sort of 'mechanical' law of its own. Bill cannot himself recognize machine composition; not everything he claims ought to be, or could be, set by machine is in fact so. For the good keyboarder, like the hand compositor, strives for optical perfection, a perfection which was reached as early as the sixteenth century and has not been bettered since. Further, the limitations of certain

ensatz ist weder billiger noch schöner als Handsatz, außer daß er immer unbeschädigte Buchstabenbilder zeigt; er ist weniger flexibel und durchaus nicht einfacher zu handhaben als der Handsatz, sondern nur wirtschaftlicher und keineswegs imstande, aus eigenen «mechanischen» Gesetzmäßigkeiten das Bild der Typographie essentiell zu verändern. Bill kann ja selber nicht erkennen, was Maschinensatz ist; nicht alles, was nach Bill Maschinensatz sein könnte oder müßte, ist solcher. Denn der gute Maschinensetzer strebt wie der gute Handsetzer nach optischer Vollkommenheit. Diese ist schon im 16. Jahrhundert erreicht und seither nicht mehr überboten worden. Und die geringere Beweglichkeit gewisser Setzmaschinensysteme hat nur schlechtere, das sensible Auge beim Lesen störende Buchstabenformen hervorgebracht, während die Handsatzschrift dank ihren unbegrenzt vielen Buchstabendicken die letzten optischen Feinheiten gestalten kann. Diese sind weit wichtiger, als ein Laie wie Bill erkennen kann.


Gewerbemuseum Basel

Ausstellung

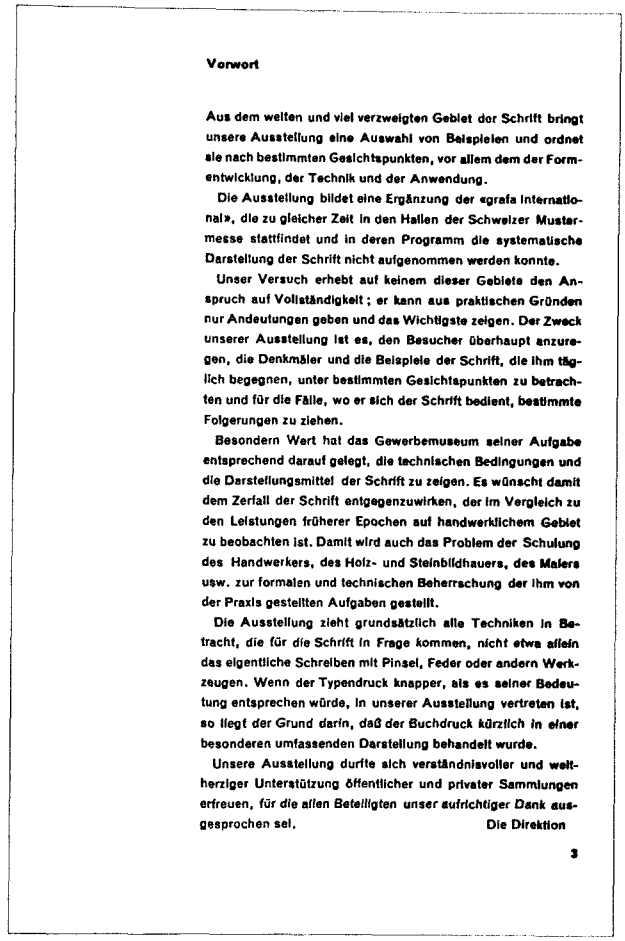
Fünftausend Jahre Schrift

Die Schrift, ihre Entwicklung, Technik und Anwendung

14. Juni bis 19. Juli 1936

First page of an exhibition catalogue (without a cover) by Jan Tschichold. 1936. Reduced. Original size: A5 (210 × 148 mm). Type measure and placement correspond to those on the text pages, where columns are always positioned towards the outer edge.

Links: Erste Seite eines Ausstellungskataloges (ohne Umschlag) von Jan Tschichold. 1936. Verkleinert. Originalgröße: A5 (21 × 14.8 cm). Satzbreite und Stellung korrespondieren genau mit der stets nach außen gestellten Textseite.


Vorwort

Aus dem weiten und viel verzweigten Gebiet der Schrift bringt unsere Ausstellung eine Auswahl von Beispielen und ordnet sie nach bestimmten Gesichtspunkten, vor allem dem der Formentwicklung, der Technik und der Anwendung.

Die Ausstellung bildet eine Ergänzung der «grafa international», die zu gleicher Zeit in den Hallen der Schweizer Mustermesse stattfindet und in deren Programm die systematische Darstellung der Schrift nicht aufgenommen werden konnte.

Unser Versuch erhebt auf keinem dieser Gebiete den Anspruch auf Vollständigkeit; er kann aus praktischen Gründen nur Andeutungen geben und das Wichtigste zeigen. Der Zweck unserer Ausstellung ist es, den Besucher überhaupt anzuregen, die Denkmäler und die Beispiele der Schrift, die ihm täglich begegnen, unter bestimmten Gesichtspunkten zu betrachten und für die Fälle, wo er sich der Schrift bedient, bestimmte Folgerungen zu ziehen.

Besondern Wert hat das Gewerbemuseum seiner Aufgabe entsprechend darauf gelegt, die technischen Bedingungen und die Darstellungsmittel der Schrift zu zeigen. Es wünscht damit dem Zerfall der Schrift entgegenzuwirken, der im Vergleich zu den Leistungen früherer Epochen auf handwerklichem Gebiet zu beobachten ist. Damit wird auch das Problem der Schulung des Handwerkers, des Holz- und Steinbildhauers, des Malers usw. zur formalen und technischen Beherrschung der ihm von der Praxis gestellten Aufgaben gestellt.

Die Ausstellung zieht grundsätzlich alle Techniken in Betracht, die für die Schrift in Frage kommen, nicht etwa allein das eigentliche Schreiben mit Pinsel, Feder oder andern Werkzeugen. Wenn der Typendruck knapper, als es seiner Bedeutung entsprechen würde, in unserer Ausstellung vertreten ist, so liegt der Grund darin, daß der Buchdruck kürzlich in einer besonderen umfassenden Darstellung behandelt wurde.

Unsere Ausstellung durfte sich verständnisvoller und weitherziger Unterstützung öffentlicher und privater Sammlungen erfreuen, für die allen Beteiligten unser aufrichtiger Dank ausgesprochen sei. Die Direktion

3

A right-hand page from the same catalogue. Type on all pages is positioned towards the outer edge. The two inner margins combined are equal to the width of the type area. This style of typesetting is quite suitable for a catalogue but only very rarely for a book.

Rechts: Eine rechte Seite aus demselben Katalog. Alle Seiten sind nach außen gestellt; Bundsteg gleich Satzbreite. Diese Satzweise ist wohl für einen Katalog, aber nur ganz selten für ein Buch geeignet.

typesetting-machine systems have produced bothersome letter forms that disturb the educated eye, while types for hand composition allow, thanks to their unlimited number of set widths, the ultimate in optical finesse. This is far more important than Bill, a layman, realizes.

Unlike the book, promotional printing has developed in our own time, a true child of the industrial age. Since advertising requires novelty and surprise, the New Typography with its new forms enjoyed favour for a time – as long as it was still 'new'. But when its ascetic character was well enough known, the search for other new forms began, some of which naturally tended to the other extreme of ornamental typography. This can also have a refreshing effect, like a flower in rocky

Anders als das Buch hat sich die Reklamedrucksache erst in neuerer Zeit eigentlich entwickelt. Sie ist ein echtes Kind des Industriezeitalters. Da von der werbenden Drucksache in erster Linie Neuheit und Überraschung gefordert werden, wurde die Neue Typographie, die neue Ausdrucksmittel bot, eine Zeitlang, das heißt solange sie noch «neu» war, gerne benützt. Als ihre asketische Formenstrenge aber bekannt genug war, begann man bereits nach andern «neuen» Ausdrucksmitteln zu suchen, die gelegentlich, ganz natürlicherweise, sogar im äußersten Gegenpol puristischer Formen, in einer ornamental verzierten Typographie vermutet

terrain. It would be wrong to see ornamental typography, incidentally only occasionally suitable, as *the* modern form; both are modern if one refrains from investing the word *modern* with value judgments. It does not signify 'novel' or 'new' but rather that something was produced today, not twenty or a hundred years ago, and that things – good or bad – are now manufactured that way.

Since nothing new remains new forever, the appearance of typography will continue to change, perhaps to the point where today's competitive economic system will have to give way to one based merely on what is needed. He who does away with surprise, the goal that puritanical, functional typography aims for, and would like to limit himself to a sober presentation of the message, will learn a lesson when he has to fulfil the sometimes unreasonable wishes of his customers. It is a notable deficiency of the New or functional Typography that it is not suitable for work which must *reflect* the character of an institution. It is forced to extreme solutions which are often far from 'practical' (e.g. use of several colours, superfluous halftones, expensive paper).

The lasting contributions of the New Typography are tight setting, better composition, better typefaces and the dissemination of useful rules, which Bill disapprovingly calls recipes. If one takes the trouble to sift them from my writings, these rules emerge:

1. *Fewest possible typefaces*
2. *Fewest possible type sizes*
3. *No letter-spacing of lower case [still encountered in German-speaking countries today, mainly in provincial newspapers]*
4. *Emphasis by using italic or bold of the same typeface*
5. *Use capitals only as an exception, then always carefully letter-spaced*
6. *Form groups – not more than three*

Bill himself does not realize how faithfully he follows these 'recipes' of mine: I could cite nearly all his typographical works as examples of their correct use. It is obvious that not everyone who obeys reasonable rules can be a good designer. There will always be bad imitators. I can no more be held responsible for my imitators than I hold Bill responsible for his.

I am no friend of a parochial 'olde worlde' style; the traditional typography that I defend here is not that, though something similar

---

wurden. Auch eine solche kann neu und erfrischend wirken wie eine Blume in einer Steinwüste. Es wäre gewiß ein Irrtum, in einer verzierten Typographie, die übrigens nur ausnahmsweise sinnvoll ist, «die» moderne Form zu sehen; auch sie ist, genau wie die Typographie Bills, nur *eine* moderne Form. Und beide sind «modern». Wenn man doch davon absähe, in dem Wort *modern* ein positives Werturteil zu vermuten! Es bedeutet nicht «neuartig» oder «neu», sondern nur, daß der Gegenstand heute und nicht vor zwanzig oder hundert Jahren enstanden ist und heute, ob sinnvoll oder sinnwidrig, eben so gemacht wird.

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

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

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

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

Ich bin kein Freund des «Heimatstils». Und die traditionelle Typographie, die ich hier

Example of 'above-average' typography before the advent of New Typography. (Advertising page from *Deutschen Buch- und Steindrucker*, March 1922.) The low quality of form in these degenerate typefaces and the way in which they are typeset gave the impetus for the typographic renewal for which the New Typography strove and which it achieved.

Bespiel «besserer» deutscher Durchschnittstypographie vor dem Aufkommen der Neuen Typographie. (Inseratseite aus dem «Deutschen Buch- und Steindrucker», März 1922.) Das niedrige formale Niveau dieser verkommenen Schriften und ihrer Satzweise gab den Anstoß zu der typographischen Erneuerung, die die Neue Typographie erstrebt und erreicht hat.

probably still exists. Even in Germany we called the efforts of Rudolf Koch and his followers the 'national wildlife sanctuary'. Ending with Marathon, the 'sanctuary' harboured Post-Antiqua and Post-Fraktur and, three degrees below it, the bastard gothic types of the Third Reich (Tannenberg, Deutschland, National). I cannot stand these types. They spring from a reversal of the quasi-religious belief in progress, such as Bill stands for, a sentimental flight into an irretrievable past. (These types are, by the way, also 'modern'.)

If the newly revived traditional typography were the outcome of Nazi propaganda, such as Bill dares to claim, the typography of the whole world, Russia included, would have been influenced by it

verteidige, ist nicht «Heimatstil». Wohl gibt es etwas Ähnliches in unserem Gebiet. Rudolf Kochs und seiner Jünger Bestrebungen (die in der «Marathon» endeten) nannten wir schon in Deutschland «Naturschutzpark». Zu diesem gehören auch die Post-Antiqua und -Fraktur und drei Stufen niedriger die gotischen Bastardschriften des Dritten Reiches (Tannenberg, Deutschland, National). Ich mag diese Schriften nicht leiden. Sie entspringen einer Umkehrung des religiös gefärbten Fortschrittsglaubens, wie ihn Bill vertritt, nämlich einer sentimentalen Flucht ins unwiederbringlich Vergangene. (Im übrigen sind auch sie «modern».)

Wäre die neuerstandene traditionelle Typographie eine Auswirkung der Nazipropaganda, wie Bill zu behaupten wagt, so

decades ago. I practise and preach a typography which, good or bad, is used everywhere. For I believe it is a waste of time to set on a pedestal one stage of a typographical renovation process, such as German typography was going through around 1930.

Bill hints that he has been defamed. Nothing could be further from my intention. I cannot believe that in my lecture I mentioned Bill's name or work, which, as explained above, I accept unreservedly. Indeed, I have taken my own earlier work, not his, to task. What bothers me most is that he seems to deny me the right to work in the way I find best. As an artist he must know that a creative person can only work in the way he believes right. *He who calls for the suppression of freedom of thought and artistic expression carries on the gloomy business of those whom we thought were defeated. He commits the worst crime, for he buries our highest good, the sign of man's worth – freedom.* Which perhaps a man must first lose, as I did, before he can discover its true value.

wäre die Typographie der ganzen Welt, Rußland nicht ausgenommen, offenbar dieser Propaganda erlegen, Jahrzehnte noch bevor sie auf kam. Ich übe und fördere keine andere Typographie, als sie, besser oder schlechter, überall betrieben wird. Denn ich halte es für unfruchtbar, das Momentbild eines typographischen Reinigungsprozesses, wie es die deutsche Typographie um 1930 bot, zu verewigen.

Bill läßt durchblicken, man habe ihn diffamiert. Mir selber läge nichts ferner. Ich kann nicht glauben, Bills Namen oder Arbeiten, die ich, wie oben dargelegt, uneingeschränkt anerkenne, in meinem Vortrag erwähnt zu haben; ich bin ja über meine eigenen früheren Arbeiten, nicht über die seinigen, zu Gericht gesessen. Vor allem betrübt mich aber, daß er mir das Recht abzusprechen scheint, so zu schaffen, wie ich für gut finde. Er als Künstler müßte wissen, daß kein schöpferischer Mensch anders, als er für richtig hält, schaffen kann. *Wer zur Unterdrückung der geistigen Meinungs- und der künstlerischen Schaffensfreiheit aufruft, besorgt das trübe Geschäft derer, die wir für besiegt halten. Er begeht das ärgste Verbrechen; denn er untergräbt unser höchstes Gut, das Kennzeichen der Menschenwürde, die Freiheit.* Die man vielleicht selber erst verlieren muß, wie ich, um ihren Wert richtig ermessen zu können.