

Gerd Fleischmann im Rahmen der Sommerakademie der Kunsthalle Bielefeld parallel zu der Ausstellung *Vom Bauhaus zur Neuen Welt. Josef Albers und László Moholy-Nagy*, 25. Juni – 1. Oktober 2006

Quellen
Bilder

Typografie. lernen vom bauhaus?

Prolog

bauhaus im Kopf: Fragen Sie auf der Straße. Das ›bauhaus‹ ist in Bielefeld der Baumarkt in roten Großbuchstaben: BAUHAUS. Niemand dachte 1933 daran, sich den Namen schützen zu lassen. Moholy-Nagy konnte seinen Neustart in Chicago 1937 *the new bauhaus. American School of Design* nennen, ohne dass jemand Einspruch erhoben hätte. Aber woran denken Sie, wenn Sie ›bauhaus‹ hören oder lesen? Weimar? Walter Gropius? Dessau? Hannes Meyer? Max Bill? Primärfarben? Stahlrohrmöbel? Paul Klee? Wassili Kandinsky? László Moholy-Nagy? Herbert Bayer? Josef Albers? Anni Albers? Gunta Stölzl? – Joost Schmidt?

Marcel Breuer,
Kinderstühlchen
(Original)

Denken Sie an Typografie, wenn Sie **bauhaus** hören? Und an welche?

Ankündigung

Die Kunsthalle <www.kunsthalle-bielefeld.de> hat in die Ankündigung dieses Abends so viele Verlockungen geschrieben, dass ich nur hoffen kann, Sie nicht zu enttäuschen, wenn ich heute nicht mehr als einen Bruchteil davon einlöse. Ob das dann auch »spielerisch« ist, wie es im Sommerprogramm heißt, werden wir sehen.

Einladung
kunstsalon fischer

Eigentlich sollte ich die Ankündigung »nochmals zu sehen [bekommen]«, bevor sie in Druck geht. Fehlanzeige. Wenn Sie wollen, können wir uns den Text nach dem Vortrag genauer ansehen.

Ich will das Beste daraus machen:

- 1 Typografie am Bauhaus: Moholy-Nagy, Bayer, Schmidt
- 2 Albers und Moholy-Nagy zur Programmatik
- 3 Der typografische Entwurfsprozess: Ein aktuelles Beispiel
- 4 Text, Bild, Sprache
- 5 bauhaus. Bielefeld?





1 Typografie am Bauhaus: Moholy-Nagy, Bayer, Schmidt

- S. 170
- S. 187
- S. 222

László Moholy-Nagy **Typofoto**
 Herbert Bayer **werbsache**
 Joost Schmidt **schrift?**

László Moholy-Nagy kann als Begründer der Typografie am Bauhaus angesehen werden. Herbert Bayer wurde der Werbeprofi, der die Errungenschaften aus dem Bauhaus mit nach Amerika genommen hat. Joost Schmidt hat die Ideen kontinuierlich weiter entwickelt. Er hat das Bauhaus von Anfang bis Ende erlebt, zunächst als Student, dann als Lehrer. Vor 1923 wurde mit Schrift und Satz eigentlich nur experimentiert, immer dadaistisch oder expressionistisch angehaucht. Das Ziel war nicht eine breite publizistische Wirkung, sondern Kunst.

Utopia Handschrift
 Utopia Satz

Johannes Itten hat wunderbare Blätter gestaltet, wie hier zwei Seiten aus dem Heft *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*. Weimar 1921.

Arthur Schmidt:
 Konstellationsstudie
 (Übung mit Schrift)

Das Faszinierende war für mich immer, dass keiner, der sich mit Schrift und Typografie am Bauhaus beschäftigte, das je ordentlich gelernt hatte. Alle waren Dilettanten im besten Sinne des Wortes, Liebhaber. So war es für die Bauhäusler auch nichts Besonderes, sich über die handwerklichen Traditionen und die ›Regeln der Kunst‹ hinweg zu setzen. Auch wenn sie für die Realisierung ihrer Entwürfe immer wieder gelernte Setzer brauchten, konnten sie neue Formen und eine neue Bildsprache für Drucksachen entwickeln, wie es später nur noch Wolfgang Weingart, der allerdings eine solide schweizer Ausbildung hatte, mit Blei und Gips gemacht hat. Stellen Sie sich vor, Moholy-Nagy hätte einen Macintosh gehabt! David Carson hat vorgeführt, was das bedeutet, welche Freiheit und welcher neue Umgang mit Sprache möglich ist.

Diese Faszination begleitete mich, als ich mich 1971 übermütig für die Stelle in Bielefeld bewarb – ohne zunächst zu wissen, wo das liegt. Ich hatte Glück. Ohne wirkliche Fachkenntnisse, nur auf Grund von ein paar attraktiven Plakaten und Katalogen, einer ungewöhnlichen Fächerkombination im Studium und beeindruckender Zahlen auf meinen Zeugnissen wurde ich für das Fach Typografie (eigentlich Grafik-Design mit dem Schwerpunkt Typografie) in Bielefeld eingestellt. Vielleicht hatte auch niemand einen Plan, was nach Heinrich Kempen aus der Setzerei werden sollte. Alles, was ich wusste und konnte, hatte ich mir in vier Betrieben in Berlin abgeschaut, wo ich Drucksachen für die Akademie der Künste, die Neue Nationalgalerie, die Staatlichen Museen in Dahlem, das Haus am Lützowplatz und Künstlerfreunde herstellen ließ. Meine Lehre am Fachbereich Design (später Gestaltung, weil es ›Kunst‹ nicht heißen durfte und Design als abgeschmacktes Schimpfwort galt) der Fachhochschule Bielefeld war immer auch Lernen. Das bauhaus und ulm waren auch deshalb ein Traum.

Am Internet bin ich schließlich gescheitert – obwohl die ›Typo‹ als erster Bereich im *séparée*, unserem Tag und Nacht offenen, unabhängigen Macpool, einen Netz-Zugang hatte.

Ich möchte László Moholy-Nagy mit ein paar Sätzen aus seinem Aufsatz **Typofoto** von 1925 vorstellen, Herbert Bayer mit einem Zitat aus **typografie und werbsachengestaltung** von 1928 und Joost Schmidt mit **schrift?** aus dem gleichen Jahr:

14 BAUHAUSBÜCHER

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

bauhaus 1_1928

Bayer: »das programm der elementaren typografie, das zuerst von den konstruktivisten kam, hat zweifellos der auffassung typografischer arbeit neue, grundsätzliche wege gewiesen. es hat vor allem veranlaßt, auf den gegebenheiten des materials zu bauen und daraus eine satztechnische form zu entwickeln. die propagierung von klarheit, eindeutigkeit und abstrakter form (auch beim schriftbild) fand vor allem in deutschland guten boden. wohl darum, weil die verwendung optisch simpler formen und primärer farben einer allgemeinen primitiven propagandavorstellung nahe liegt. eindeutigkeit ist eine wichtige forderung, aber unter vielen forderungen nur eine. oberflächliche nachahmung hat den [...] sinn, die zweckbetonte verwendung der elemente, jedoch mißverstanden oder übersehen.«

Bayer widerspricht damit den Forderungen von Moholy-Nagy.

aus: schrift?

Schmidt: »schade um das kind. schade um den lehrer. (Faksimile)

2 Albers und Moholy-Nagy zur Programmatik

Josef Albers hat sich als »Graphiker« und »Meister am Bauhaus« erst 1933 im Rahmen einer Umfrage des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, die sich »an hervorragende Fachgenossen, an führende Männer der Graphik, an Typogestalter, an Schriftkünstler, an Berufspädagogen, an Buchkünstler und an Akzidenzsetzer vom Kasten« gerichtet hat, zu Fragen der Typografie, der Grotesk und der Fraktur geäußert, als das Bauhaus nach der Schließung in Dessau zum 1. Oktober 1932 in Berlin-Steglitz bis zur endgültigen Aufgabe am 10. August 1933 noch einmal einen Neuanfang versuchte, also fast genau vor 73 Jahren – ein Menschenalter.

Zur Ökonomie der Schriftform (1926): »Wir müssen schnell lesen, wie knapp sprechen. Nur noch die Schule verbietet falsch, nicht in vollen Sätzen zu sprechen. Damit kann die fließende Schrift nicht mehr dominieren. Es wird die akzentuierte, betonte, unterstrichene, abgekürzte, bebilderte Schrift herrschen. Wie in der Sprache die Mitteilung, die Erklärung, der Aufruf, das Programm, das Kurzwort, das Stichwort. Das Plakat muß erfaßbar sein, wenn wir in der Elektrischen und im Auto vorbeifahren. [...] Mit rationalen Zeiten kommen konstruktive Betonungen.«

kombinationsschrift (1931): »die kombinationsschrift hat nicht zuerst formale sondern ökonomische absichten . folgende vorteile mögen das belegen . die anzahl der typen wird um mehr als 97 % reduziert: der setzkasten des druckers für antiqua-(latein-) schrift hat 114 typen, die kombinationsschrift nur 3 [quadrat, viertelkreis, kreis].«

László Moholy-Nagy

Die neue Typographie (1923): »Also zu allerserst: eindeutige **Klarheit in allen** typographischen Werken. Die Lesbarkeit – die Mitteilung darf nie unter einer a priori angenommenen Ästhetik leiden. Die Buchstabentypen dürfen nie in eine vorbestimmte Form, z. B. Quadrat gezwängt werden.

Wesen und Zweck eines Druckes bestimmen den **hemmungslosen Gebrauch** aller Zeilenrichtungen (also nicht nur horizontale Gliederung), aller Typen, Schriftgrade, geometrischen Formen, Farben usw.

Typofoto (1925): »Jede Zeit hat ihre eigene optische Einstellung. Unsere Zeit: die des Films, der Lichtreklame, der Simultaneität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse. Sie hat für uns eine neue, sich ständig weiter entwicklnde Schaffensbasis auch in der Typografie hervorgebracht. Die Typografie Gutenbergs [...] bewegt sich in ausschließlich **linearer Dimension**. Durch die Einschaltung des fotografischen Verfahrens erweitert sie sich zu einer neuen, heute als total bekannten Dimensionalität. Die Anfangsarbeiten dazu wurden von den illustrierten Zeitungen, Plakaten, Akzidenzdrucken geleistet.«

Zeitgemäße Typografie. Ziele, Praxis, Kritik (1926): »Für die Technik unserer heutigen Arbeiten ist die Ausnutzung maschineller Möglichkeiten charakteristisch und entwicklungsgeschichtlich maßgebend. So werden unsere heutigen Druckerzeugnisse in vilem mit den neuesten Maschinen korrespondieren, das heißt, sie werden auf **Klarheit, Knappheit, Präzision** ausgebaut sein müssen.«

Insgesamt: **zweckbetont und eindeutig**.

3 Der typografische Entwurfsprozess: Ein aktuelles Beispiel

Wir können nicht rekonstruieren, wie Albers oder Moholy-Nagy gearbeitet haben, wie sie mit Lithographen, Setzern und Druckern umgegangen sind. Daraus könnte man auch nicht viel lernen, weil die Mittel und Werkzeuge heute ganz andere sind als damals. Daher möchte ich den typografischen Entwurfsprozess an einem aktuellen Beispiel darstellen und diskutieren. Das Beispiel ist aber nicht zufällig, sondern hat eine große Nähe zum Bauhaus: **bill, max**.

Titel **bill**,



Eigentlich müsste jetzt jeder das Buch, um das es geht, in der Hand haben. Für Gestalter ist es in doppelter Hinsicht ein Muss. Auf der einen Seite wegen des Inhalts und auf der anderen wegen der typografischen Gestaltung, die innerhalb eines halben Jahres nach Erscheinen die vier wichtigsten Auszeichnungen bekommen hat:

- Die schönsten deutschen Bücher 2005
- Die Schönsten Bücher aus aller Welt 2005
- Deutscher Designer Club 2005
- Type Director's Club New York 2005, *for typographic excellence.*

Schwarz-weiß. Kraftvoll. Ein Ding, das allein schon durch seine Klarheit beeindruckt. Der Titel lebt von dem faszinierenden Rhythmus des Namens, der Zeichenfolge bill, b · i · l · l , und nimmt einem den Atem durch das Komma dahinter: bill, – auf der Rückseite geht es weiter: max.

Max Bill hat die Prägnanz seines Namens immer genutzt und den »Max« (besser: »max«) gelegentlich auch weg gelassen. Die Kleinschreibung war für ihn ein Credo aus Bauhauszeiten. Für den Katalog wurde sie als Muss aufgestellt.

Auftakt

Schlägt man das Buch auf, so kommen in gleicher Größe über die nächsten elf Seiten als fortlaufendes Band die Begriffe architekt, designer, bildhauer, maler, grafiker, typograf, jeder in einer anderen Farbe, eine Art erweiterter Vorsatz mit integriertem Frontispiz. Die Begriffe laufen über den Rand von einer Seite auf die nächste. Die Schnitte sind willkürlich: archi|tekt, design|er, bild|hauer, mal|er, |gra-fiker, ty|pograf. Die Farben sind als Überdrucke aus den Skalenfarben Gelb, Rot und Blau konzipiert. Eingestellt wurden die HKS-Farben 3N, 27N, 48N und 67N, die composed im Farbsatz 4c gedruckt wurden. Dadurch ist z. B. das Gelb wärmer als das Skalen-Yellow im CMYK-Modus und das Grün ist als Sonderfarbe gedruckt, weil ein Überdruck von Yellow und Cyan zu müde geworden wäre.

farbe (evtl.)

Die Anregung dazu war das Plakat und der Katalogumschlag von Max Bill zu der Ausstellung die farbe [in natur, kunst, wissenschaft und technik], Kunstgewerbemuseum Zürich, 1944, vgl. im Buch S. 280. Aber auch da war die additive Farbmischung durch Überdruck eine Idealvorstellung. Tatsächlich wurde das Original damals mit sieben Farben gedruckt.

Stapel mit farbigem Kopfschnitt

Was man nicht sehen kann, ist der farbige Kopfschnitt in den sechs Farben – ein Sechstel der Auflage gelb, ein Sechstel rot usw. Die Idee ist an den Kosten gescheitert und die Gestalter haben nur ein paar Handexemplare herstellen lassen. Der Stapel ist wie die Skulpturen von Max Bill ein »Objekt für den geistigen Gebrauch« (Bill).

Die sechs Begriffe markieren zugleich die Hauptkapitel in dem Buch und werden kleiner in den gleichen Farben im Inhaltsverzeichnis wiederholt. Innerhalb des Auftaktes steht auf Seite 5 verhalten der Titel des Buches. Auf den Seiten 12 und 13 folgt das Inhaltsverzeichnis.

Als Abspann und als Gegengewicht zu dem fulminanten Auftakt zeigen die letzten Seiten jeweils im oberen Teil der Seiten dreiseitig angeschnitten große s/w-Fotos von Max Bill, darunter Statements über Bill.



nal

Seiten einspaltig

Beim schnellen Durchblättern fallen Seiten mit großen einspaltigen schwarzen Textteppichen auf gegenüber Seiten mit zarten zweiseitigen Texten, die oben angehängt sind, mit wiederum kleineren Anmerkungen. Die einspaltigen, fetten Texte waren lange ein Streitpunkt, weil alle sagten: Das kann man nicht lesen. Aber gerade sie feiern das künstlerische Talent von Max Bill als Architekt und Bildhauer, als Gestalter von Räumen und Strukturen.

Die Texte stehen auf Werkdruckpapier (Munken Print Extra, 1,8-faches Volumen, 100 g/qm), die Abbildungen auf mattem Kunstdruckpapier (Galaxi Supermatt 170 g/qm), der Umschlag ist Chromosulfatkarton weiß, einseitig gestrichen, 400 g/qm. Die Tönungen sind aufeinander abgestimmt. Die Texte sind schwarz gedruckt, die Abbildungen 4c Skala, auch die einfarbigen Fotos.

Die Herausforderung der zwei Papiere für Text und Abbildungen besteht darin, dass die Seitenanzahl für eine Sorte jeweils ein Vielfaches von 8 sein muss, um im Druck und in der Verarbeitung zumindest einen halben Bogen zu haben. 16-seitige Formen, 8 Seiten im Schöndruck, 8 Seiten im Widerdruck, sind das Übliche beim Druckformat 70 x 100 cm (bzw. bei Überformat 72 x 102 cm). Anders wäre es ein buchbinderisches Abenteuer - ökonomisch.

Divider

Die großen, farbigen Wörter des Vorspanns werden in gleicher Größe als Divider schwarz wiederholt, schließen die Texte des jeweiligen Kapitels ein und enden auf einer sonst leeren Seite vor dem jeweiligen Abbildungsteil. An einer Stelle ist dieses Prinzip auch durchbrochen: Auf Seite 104 ragen die letzten Buchstaben des Wortes »designer,« in die Seite und zugleich endet da der Text von Artur Rüegg in der ersten Spalte, daneben stehen noch zwei Spalten Anmerkungen. Das Konzept verträgt diese Unregelmäßigkeit – oder Inkonsequenz. Die erste Abbildung, ein Krug aus Messing mit einer Form, die an (spätere) Skulpturen von Hans Bellmer denken lässt, eine Treiarbeit von 1926 aus Bills Silberschmied-Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich, sitzt dann auch unerwartet nahe am Text und lässt Raum für die beiden folgenden ganzseitigen Abbildungen – ganzseitig deshalb, weil sie durch die figürliche Freistellung und Anschnitte so wirken.

Textseiten ohne und mit Raster

Der Rhythmus des Buchlayouts entwickelt sich zwischen den kraftvollen Zäsuren durch Titelzeilen und Textteppiche, dem Wäscheleinlayout der Textseiten, das gespiegelt wird durch die Bildlegenden im Fußsteg, und dem bildbezogenen Layout der Abbildungsseiten. Dabei ist jede Doppelseite mit Abbildungen eine eigene Präsentation, der es immer wieder und von Neuem gelingt, die einzelnen Werke zu sich kommen zu lassen. Das kann eine ausgewogene klassische Platzierung in der optischen Mitte der Seite sein, etwa auf den Seiten 186 und 187, ein Streulayout wie auf den Seiten 166 und 167 oder eine Absenkung wie auf Seite 152. Die *Pavillonskulptur II* scheint dadurch wirklich zu stehen. Ein Gegengewicht ist dann auf Seite 153 der Beginn der Kapitelüberschrift malerei, die im e geschnitten und auf Seite 160 fortgesetzt wird.

Bildseiten ohne und mit Raster

Soweit zunächst ein paar erste Eindrücke. Wie aber entsteht ein solches Buch?



Zuallererst muss der Gestalter (damit ist natürlich immer auch die Gestalterin gemeint) etwas über den Inhalt und die ›Politik‹ des Auftraggebers wissen: In diesem Fall sind die Stichworte Max Bill. Architektur, Kunst, Design – Bauhaus, Moderne, Schweiz. Institut für Kulturaustausch (IKA-Gesellschaft für internationalen Kulturaustausch GmbH, Tübingen), Kunstmuseum Stuttgart, Hatje Cantz als Druckerei und Verlag. Dann muss er sich über die Struktur des Inhalts klar werden. Aber er muss auch eine Beziehung zu dem Job haben, sich ein Bild davon machen – alles auf dem Hintergrund der Vorstellungen des Auftraggebers, der Termine, des Budgets und konkurrierender Produkte. Das kann im Kopf geschehen, als kleine *thumbnails* auf einer Serviette abends im Restaurant oder systematisch in Skizzen. Typografie (und dazu gehört die Buchgestaltung als Ganzes) muss verbal gegebene Inhalte in unverwechselbare Bilder setzen. Denn bevor wir anfangen zu lesen, nehmen wir einen Text als Ganzes wahr, als Bild.

Das sieht wie ein Widerspruch aus. Bilder sind das Feld der Grafiker, über die Jan Tschichold schreibt: »Die Arbeit des Graphikers muß den Bedürfnissen des Tages entsprechen und lebt, außer in graphischen Sammlungen, selten längere Zeit; das Buch aber soll die Zeiten überdauern.«²³ Grafik-Design setzt auf Emotionen und schafft dazu Bildwelten. Denn vor allem Lesen sehen wir Formen, Strukturen, Farben.

Sascha Lobe, der Kopf von L2M3, wusste schon lange vor dem Beginn der Arbeit an dem Buch, dass das Institut für Kulturaustausch eine Max Bill Ausstellung plant. Er hat sich um den Auftrag beworben. Max Bill ist für ihn ein Medium, durch das er seine eigenen Vorstellungen von Gestaltung wahrnimmt. Er ist aktuell durch seinen Minimalismus und durch seine »herrliche Inkonsequenz«. Auf Grund lange bewährter Zusammenarbeit in früheren Projekten hat L2M3 den Zuschlag für das Projekt bekommen. Für ihn galt: Alles Gesehene vergessen. Mit voller Kraft anfangen.

Für Ina Bauer war Max Bill nur ein TheorietHEMA im Studium an der Merz Akademie, Stuttgart. Bill als Gestalter hat sie erst bei der Arbeit an dem Buch entdeckt.

In dem vorliegenden Fall ist es einfach, den Inhalt zu verstehen. Max Bill (22. Dezember 1908, Winterthur–9. Dezember 1994, Berlin) war einer der einflussreichsten Gestalter des 20. Jahrhunderts. Als Mitbegründer und erster Rektor der Hochschule für Gestaltung Ulm gelang es ihm, das Nachkriegs-Projekt der *reeducation* von Inge Scholl und Otl Aicher zu einer Hochschule für Gestaltung aus dem Geist des Bauhauses zu entwickeln, wie er es selbst in Dessau erlebt hat. Die Ulmer Schule bestimmt bis heute das deutsche Design maßgeblich, auch nach dem Weggang von Bill 1957 und ihrer Schließung 1968. Bill wollte den Gestalter nicht zum elitären Künstler erziehen, sondern zum politisch Handelnden. Er war Maler, Bildhauer, Grafiker, Typograf, Ausstellungsmacher, Publizist, Verleger, Produktgestalter, Umweltgestalter, Lehrer und Politiker. Bill aber verstand sich zuallererst und zeitlebens als Architekt und firmierte so auf seinen Briefbögen und in Drucksachen. Im Grunde sah er auch in der grafischen Gestaltung eine Bauaufgabe: »typografie ist die gestaltung eines raumes, welcher sich aus funktion und materie ergibt. die bestimmung der funktion, die wahl der materie, verbunden mit der ordnung des raumes sind die aufgaben des typografen. sie bestimmen form und ausdruck einer drucksache.«

Der kurze Text in *Schweizer Reklame*, Heft 3, 1937, aus dem diese Sätze stammen, beginnt mit der lapidaren Feststellung »die typografie ist der grafische ausdruck unserer zeit. satzbau und foto ersetzen die manuelle grafik«, das Wort »typografie« in rot.

Hätte Max Bill nicht den Namen Bill gehabt (den er bill schrieb), hätte er ihn erfinden müssen. In jeder alphabetischen Aufzählung steht er vorne, wenn nicht ganz an der Spitze. Nach 1929 hat er seine Selbstdarstellung radikal auf das Zeichen »bill« reduziert – auch im persönlichen Bereich. Sogar in seiner Hochzeitsanzeige formulierte er: »binia spoerri und bill ...«, natürlich in Gemeinen, Kleinbuchstaben. In seinen ersten Drucksachen, noch als Student in Dessau und Kopf der »gruppe z« (für Zürich, ein loser Zusammenschluss von Schweizer Bauhausehrlichen, zu denen u. a. Hans Fischli und Annemarie Hennings gehörten), setzte er seine vier Buchstaben als Signet, gestürzt und klein. Eine seiner bekanntesten Produktformen, der ulmer hocker, ist wie ein Bild seines Namens: dreimal glatt und einmal rund – ein Stück Besenstiel sichert die Statik, gibt den Füßen Halt beim Sitzen und ist Tragegriff, wenn man den Hocker umdreht und als »Korb« benutzt.

Alles das steckt in dem Entwurf des Buches. Vor allem »typografie [als] gestaltung eines raumes, welcher sich aus funktion und materie ergibt« – gewusst und gespürt.

Die Entscheidung für das Format (230 mm x 270 mm) folgt aus dem Inhalt und im Rahmen der Konvention: Die Seiten müssen sowohl für hochformatige als auch querformatige Abbildungen geeignet sein. Sie sollten auch so groß sein, dass Reproduktionen von Gemälden detailreich kommen können und einen angemessenen Umraum haben. Dann ist dieses Format ein gewohntes Format für Kataloge und liegt ökonomisch im Druckbogen 70 x 100 cm. Maximal könnte es 24 x 30 cm sein, um bei einer ähnlichen Proportion mehr als acht Seiten in eine (Druck-)Form zu bekommen, hätte das Buch ein Format von 19,2 x 24 cm (4 : 5). Das wäre aber zu klein für den Inhalt – und zu wenig repräsentativ für das Ereignis und den Markt.



Raster, belegt

Der Satzspiegel ist asymmetrisch mit schmalen Stegen links und breiten rechts. Der Bildspiegel dagegen ist symmetrisch mit einem schmalen Randsteg und einem schmalen Bundsteg. Der Satz ist auf einem 13-spaltigen Raster und einem Grundlinienraster von 11 pt aufgebaut – auf den ersten Blick erscheint das Layout der Textseiten wie 4-spaltig, wobei der Lesetext über zwei Spalten geht und die Anmerkungen jeweils über eine. Tatsächlich aber werden zwölf von 13 Spalten genutzt. Der Lesetext geht über sechs Spalten, die zweispaltig angeordneten Anmerkungen über je drei. Die Bildlegenden weichen davon ab. Sie laufen unterschiedlich breit, weil ihr Raum in der Höhe begrenzt ist, und stehen in bis zu drei Blöcken in der Regel auf der linken Seite für Abbildungen auf beiden Seiten. Dabei folgen sie nicht immer dem Spaltenraster.

Bildlayout ohne und mit Raster

Abbildungen sind nicht immer an den (unsichtbaren) Rasterlinien platziert, sondern im freien Spiel. Die 13 Spalten, von denen jeweils die zwölf außen stehenden mit Text belegt werden, erlauben das zu den Rändern orientierte Text- sowie das mittige Bildlayout.

ZEIT, AUF DIE
STUNTSFÄHIG-
ABTEILUNG FÜR
REKLAME
N ELEMENTARER
BERNIMMT SIE
NG VON
DER ART,
VON
UND
RUNGEN:
IER, NORM-
SPEKT, PLAKAT,
GENHEITSDRUCK.
FT DER
BERUHT AUF
HER WIRKUNG
ISCHEN FORM.

Als Schrift haben Ina Bauer und Sascha Lobe die Monotype Grotesk (Grotesque MT) in den beiden Schnitten Light für Lesetexte, Anmerkungen und Bildlegenden und Bold für Titel, Überschriften, Schautexte und Auszeichnungen eingesetzt. Das fette ›a‹ in ›max‹ auf dem Umschlag wurde leicht verschmälert, da das Wort in der Kombination m · a · x in dieser Schriftgröße eher auseinander zu fallen drohte. So, wie es jetzt ist, wirkt es kompakter als in der Schrift, wie sie ›aus der Dose‹ kommt.

Die Entscheidung für diese Schrift widersetzt sich jeder Anbietung. Sie ist sperrig, die Ziffern sind altmodisch, unpassend schmal (und für unsere Augen heute zu groß), die Kontraste der beiden Schnitte sind extrem.

Anzeige Bauhaus
Druckerei

Das bauhaus hatte dieses Problem nicht. Auf der einen Seite gab es nur wenige Schriften. Auf der anderen Seite war die Grotesk Dogma.

Die Auswahl einer Schrift ist immer bestimmt von dem Klang, den der Inhalt hat, und vom Kontext, von der Zeit, in der etwas erscheint und damit vom Markt. FF Meta Plus wäre sicher besser lesbar, aber so anonym wie Helvetica. Sie avancierte zur erfolgreichsten und bekanntesten neuen Schrift weltweit und wird, ähnlich wie die Helvetica, für alles eingesetzt: Von einer Stellenanzeige des Zentrum für Europäische Wirtschaftsforschung über das Logo von arnet bis zur Gebäudetypografie des Sächsischen Landtags. Akzidenz-Grotesk könnte historisch begründet werden als Hausschrift der Schweizer Grafik. Bill hat für Akzidenzen verschiedene Monotype Schriften eingesetzt, wie sie damals in den Setzereien vorhanden waren. Das allein aber wäre kein Grund. Entscheidend ist: Wie sieht der Titel aus, wie sehen die vier Buchstaben b, i, l, l und das Komma in der Schrift aus.

Auswahl Schriften
(Figurenvergleich)

Der Vergleich zeigt einige Schriften, die in der Diskussion waren, jeweils bill, max in 20 pt und der Schriftnamen in 10 pt mit Ziffern:

Natürlich spielt auch eine Rolle, mit welcher Schrift der Gestalter gerade arbeiten möchte, die Lust am Tun. Die Vorgabe für die Publikation und die gesamte Ausstellungstour, alle Texte in radikaler Kleinschreibung zu setzen, erlaubte nicht, ein paar weitere Besonderheiten oder Reize der Grotesque MT auszukosten, wie die abgeschrägten Enden des E und F, das kraftvolle runde G, den schrägen Anstrich des J mit seiner scharfen Spitze, die ähnlich noch einmal am S vorkommt, den eleganten und selbstbewussten Q-Strich – im Vergleich etwa mit der AG Old Face Bold. Die Ziffern der Monotype Grotesk erinnern an frühe Steinschriften vom Beginn des 19. Jahrhunderts:

bill, max
bill, max

E F J S Q 1 2
E F J S Q 1 2

Die Typogramme für das Buch im Einzelnen, jeweils Textart, Schrift, Schriftgröße, Zeilenraster, Laufweite (in Werten von Adobe InDesign – danke Ina Bauer) will ich Ihnen jetzt ersparen. Wer sie wirklich wissen will, findet sie ... (Zettel, Website, Blog? Wer stellt *space* zur Verfügung – es ist so, wie bei unserer irischen Ausstellung mit *Bed & Breakfast*? Ich höre nicht eher auf, als bis ich wenigstens drei Angebote habe.):

Titel:

Grotesque MT Bold, 263 pt, -30 – nur 1-zeilig

Zwischentitel:

Grotesque MT Bold, 52 pt, o, 48,5 pt – weniger als kompress

Große (einspaltige) Texte:

Grotesque MT Bold, 22 pt (Ziffern 21 pt), 24 pt, -8

Lesetexte:

Grotesque MT Light, 9 pt (Ziffern 8,6 pt), 11 pt, o

Anmerkungen, Bildlegenden:

Grotesque MT Light mit Bold, 7 pt (Ziffern 6,8 pt), 8 pt, o

Trennvorgaben für alle Texte:

Wörter mit mindestens 5 Buchstaben trennen, nach den ersten zwei Buchstaben bzw. vor den letzten 2 Buchstaben, maximal drei Trennungen in Folge

fi, fl, offiziell

Grotesk MT

Lucida OSF

Ligaturen für alle Texte – dabei kann es natürlich zu Pannen kommen, da die Schrift nur die beiden Standardligaturen fi und fl hat:

Die Grotesque MT hat kein x-Zeichen für Maßangaben im Gegensatz etwa zur figurenreichen Lucida Sans oder der FF Scala Sans. Dafür wird üblicherweise (und falsch) ein x gesetzt. Aber es ist keine große Mühe, ein passendes Zeichen aus einer anderen Schrift über ›Suchen und Ersetzen‹ einzubauen. Dabei muss u. U. die Schriftgröße angepasst werden, da nicht alle Schriften bei gegebener Punktgröße die gleichen Versalhöhen, Ober-, Unter- und Mittellängen haben.

Zur Ausstellung in Mailand ist eine italienische Ausgabe erschienen ohne Zutun von L2M3, obwohl sie unter *progetto grafico* im Impressum stehen. In dem italienischen Katalog steht *stampa Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern-Ruit, legatoria Nething Buchbinderei GmbH, Weilheim/Teck*, während auf Seite 12 unter dem Copyright-Vermerk steht: *stampato in italia*.

Die Papierwahl für diese Ausgabe ist plump, angefangen bei der grellen Weiße des Umschlags über die zu starke Tonigkeit des Werkdruckpapiers bis zur stumpfen Oberfläche des Papiers für die Abbildungen. Im Kolophon stehen jedoch die gleichen Sorten wie in der deutschen Ausgabe.

Die fünfte Farbe für das Grün in der Titelei wurde bei dieser Ausgabe eingespart. Die Notlösung mit dem Inhalt auf einer Seite (16) ist peinlich, weil die Doppelseite, wo der Inhalt in der deutschen Ausgabe steht (12–13), für Veranstalter und Sponsoren gebraucht wird. Die buchbinderische Verarbeitung mit der eleganten Nut dagegen ist schöner als die deutsche Ausgabe mit der dick auftragenden Nut.

fi, fl, o
offizie



4 Text, Bild, Sprache

Was muss ein Typograf bei seiner Arbeit beachten?
 Wie kann er Sprache sichtbar machen mit größtmöglicher Wirkung?
 Woran kann er sich orientieren?

Texte sind der Rohstoff. Von der Rechtschreibung bis zum richtigen Tonfall und richtigen Auszeichnungen hat alles Bedeutung. Der Typograf sollte sich an dem scharfen Blick von Brigitte Grunert messen, die jede Woche in ihrer Kolumne ›Auf Deutsch gesagt‹ in der Sonntagsausgabe des Tagespiegel 26 die Sprache der Politiker aufs Korn nimmt. Etwa die Missachtung von Singularetantum und Plurale tantum. Es gibt keine »Handlungsbedarfe«, sondern nur einen Handlungsbedarf. Genausowenig gibt es ein »Elter« für ein Elternteil. Aber das gilt nicht nur für die Sprache der Politiker. Auch im Ganzen ist eine Tageszeitung wie der *Tagesspiegel* eine gute Schulung – auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oder *BILD*, wenn man Abstand halten kann. Das Blatt mit den großen Buchstaben macht jeden Tag vor, was Typografie leisten kann. Geht man davon aus, dass Typografie den jeweiligen Interessen dienen und Wirkung zeigen soll, ist *BILD* hervorragende Typografie. Denn Typografie ist kein Selbstzweck.

Satztechnik ist das Handwerk. Die Bauhäusler konnten sich auf die Setzer verlassen. Heute gibt es diese Kompetenz nicht mehr. Der Gestalter muss (müsste) alles beherrschen. Das ist nicht endlich. Ich musste bei einem Projekt vor ein paar Wochen lernen, dass ich Jahre lang Auslassungen im Englischen falsch gesetzt habe. Aber keiner der Autoren und Auftraggeber hat es je kritisiert, bis ich auf die New Yorker Filmkünstlerin Jenny Perlin traf. Sie hat mir kategorisch das verstaubte *Chicago Manual of Style* vor die Nase gehalten einschließlich Korrekturzeichen, worauf ich mit Robert Bringhurst: *The Elements of Typographic Style*, version 2.5, geantwortet habe. Hermann Zapf hat über dieses Buch gesagt: "I wish to see this book become the Typographers' Bible."

Colorado Style Guide

Personal proofreader puts a mark (usually a #) in the margin to indicate corrections within the line rather than in the margin which is why editors prefer to work with



Satztechnisch sollte der Typograf das Programm und die Schrift ausschöpfen, soweit es geht und das Budget das zulässt. So können in einer Low Budget Produktion Mediävalziffern eigentlich nur verwendet werden, wenn sie in der Grundchrift gleich mitlaufen – jedes einzelne Vorkommen auszuzeichnen würde zuviel Zeit kosten. Noch mehr gilt das für die Verwendung von Kapitälchen, auch wenn sich über Stilvorlagen die Arbeit vereinfachen lässt. Aber dazu käme das aufwendigere Korrekturlesen.

Die Richtlinien zur Rechtschreibung, Zeichensetzung und Formenlehre und die satztechnischen Regeln lassen sich lernen. Ein fehlerfreier, nach allen Regeln geschriebener Text und eine verlässliche Satztechnik sind Voraussetzungen für die Typografie, aber nicht alles.



Schuppen
Bruno Taut
Zweiflügelhaus

Typografie ist mehr als Text, den man lesen kann. Typografie ist die Kunst, Sprache in eine dauerhafte visuelle Form zu bringen mit allem, was zum Sprechen gehört: Rhythmus, Ton, Lautstärke, Duktus, Klangfarbe – bis hin zur Körpersprache. Alles das lässt sich mit typografischen Mitteln darstellen. Das gilt für ruhende und bewegte Sichtfelder, Print und Screen. So wie Architektur mehr als ein Dach über dem Kopf ist. Typografie und Architektur schaffen begreifbare, sinnliche Formen. Sie helfen, Komplexität zu reduzieren und die Welt genießbar zu machen.



5 bauhaus. Bielefeld?

Joost Schmidt schreibt in seinem bereits zitierten Aufsatz: »wir wissen, was zu tun ist!« Er will die Welt verändern. Schulen, die das wollten, lebten nicht lange. Das Bauhaus wurde 1919 gegründet, 1925 aus Weimar verjagt, 1933 aus Dessau und nach wenigen Monaten in Berlin geschlossen, wie schon 1930 die 1920 gegründete WChUTEMAS (Höhere künstlerisch-technische Werkstätte, seit 1926 WChUTEIN, Höheres kunsttechnisches Institut) in Moskau, die zweite visionäre Schule für Gestaltung in den Zwanziger Jahren – oder 1968 nach nur 17 Jahren die hochschule für gestaltung ulm, die weit ambitionierter und einflussreicher war, als die ehrwürdigen Kunsthochschulen in der Bundesrepublik Deutschland oder die vielen Werkkunstschulen landaus und landab.



Ich weiß nur von Jupp Ernst, der als Schüler bei Georg Trupp 1928 ans Bauhaus wechselte, aber nach wenigen Woche enttäuscht zurück kam. Für ihn geschah in Dessau zu wenig. Ihm war die Freiheit unheimlich, das Leben der Bauhäusler nicht organisiert genug. Er wollte in dem traditionellen Sinn studieren: Der Lehrer kann etwas, was der Schüler lernen muss.

Vergleicht man die Lehrgrundsätze der Fachabteilung für Buchdruck der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld in einem Faltblatt um 1927 mit dem, was Herbert Bayer unter dem Titel »typografie und werbsachengestaltung« in *bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung* 1/1928, geschrieben hat, so wird klar, dass hier eine solide Erwerbsarbeit und eine Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit des Bielefelder Handwerks und der Bielefelder Industrie angestrebt wurde, während das Bauhaus auf eine Neuorientierung der (Werbe-)Welt zielte:

Bielefeld »Die Fachabteilung für Buchdruck hat die Aufgabe, den in den graphischen Betrieben vorgebildeten Gehilfen Gelegenheit zu geben, ihre handwerklichen Kenntnisse und Fertigkeiten zu vertiefen und sich mit neuen Formproblemen vertraut zu machen. Die Abteilung ist durch Neuanschaffungen vervollständigt, verfügt über reichliches und sorgfältig ausgewähltes Schriftmaterial, und ist mit Pressen neuester Konstruktion sowie allen notwendigen Hilfsmaschinen versehen. Die Ausbildung der Setzer beginnt mit einfachen Aufgaben aus dem werktätigen Leben. Sie zeigt dem Schüler, wie selbst die kleinste Drucksache ausdrucksvoll gestaltet werden kann, wenn ihr Sinn klar erkannt und mit den Mitteln des Satzes zum Ausdruck gebracht wird. Besonderer Wert wird auf Uebungen im glatten Satz gelegt.«

bauhaus dessau »werbung ist heute als folge des konkurrenzbetriebes notwendigkeit geworden. weiterhin ist sie über ihren sinn hinaus – nämlich angebotliche nachricht der produktion an den konsum – kulturaustausch und wirtschaftsfaktor und somit ein charakteristikum ihrer zeit. [...] weder eine dekorativ-spekulative, noch eine ›elementare‹ typografische behandlung einer werbsache [kann] das richtige sein. [...] beim vergleich mit der mathematisch sicheren arbeit des ingenieurs wird das unsichere versuchen und tasten des werbsachners deutlicher. diese überlegungen gaben anlaß zu einem werbeunterricht, der auf breiterer basis aufgebaut ist. die typografie ist als teilgebiet darin eingeordnet zu betrachten. durch analyse und organisation der begriffe und mittel gelangt man auch hier zu der notwendigen syntetischen und ökonomischen arbeit.«

Bayer hat seine Sprache wohl entlehnt aus einem Aufsatz von werbwart weidenmüller in Heft 1 der Zeitschrift *bauhaus* aus dem gleichen Jahr: gestaltende anbiet-arbeit.

Nach der Wende war für mich das Erste: Giebichenstein (Halle/Saale) – ich hatte ein Buch über den Möbelbauer Erich Dieckmann gemacht, der nicht mit nach Dessau gegangen ist, als das Bauhaus 1925 umzog, und hatte großartige Bilder im Kopf –, Dessau, Weimar, Leipzig, Dresden, Rostock, Ostsee ... Studierende dagegen zog nichts nach Dessau oder Weimar (wie vorher auch nichts nach Ulm auf den Kuhberg), Die Meisterhäuser, das Haus am Horn, Törten, das Arbeitsamt, später der Neufert-Würfel vor der Stadt, ... Ich musste Exkursionen anbieten und durchsetzen.

Vielleicht helfen diese Ausstellung in der Kunsthalle und die Sommerakademie mit dem Titel **bauhaus. Bielefeld**, dass alle, die Interesse an Gestaltung, am Aussehen der Welt haben, sich auf den Weg zu machen. Das Bauhaus-Gebäude in Dessau und die Meisterhäuser sind immer noch unglaubliche und faszinierende Figuren, nicht nur ein Dach über dem Kopf.

Nachschlag

Im ersten Moment wollte ich so anfangen, wie mich einige von Ihnen vielleicht in (unangenehmer) Erinnerung haben: Ich schaue mir an, was vor mir liegt und mache meine Bemerkungen dazu. Dann dachte ich, das sind so detaillierte Bemerkungen und vielleicht auch so spezielle, dass ich Sie damit zu sehr langweile. Wenn Sie wollen, nun als Nachtisch:

Die Welt ist nicht perfekt. Wie sollte dann ein Text perfekt sein. Der Text und die Textkritik sollten immer am Anfang der typografischen Arbeit stehen. Oder sollte ein Typograf nichts dazu sagen, wenn in einem englischen Text über einen spanischen Künstler plötzlich »Tsalónica« für Thessaloniki steht?

Einladung

Die Abbildung der Einladungskarte zu dem »Lichtbildvortrag« von László Moholy-Nagy ist schmeichelhaft. Zugleich zeigt diese Arbeit die eklatanten Widersprüche zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Moderne. Schön ist die Verwendung der kombinationsschrift »3« von Josef Albers als Titelschrift und Schrift für die Datumsangaben. Diese Schrift war allerdings »zunächst nur für größere schriftgrade gedacht, also für auszeichnungs- und plakatschriften«. Die Großbuchstaben sollten nur für eine »übergangszeit« gelten. Vermarktet wurde die Schrift mit 10 Elementen in Milchglas um 1930 von der Metallglas-Aktiengesellschaft Offenburg, Baden. In der Ausstellung können Sie Studien von Josef Albers zu anderen Schriften auf Millimeterpapier sehen.

Diese Schrift alleine und die Ideen, die dahinter stehen, wären ein Abend füllendes Programm und ein wunderbares Spiel auf Kästchenpapier für einen Wochenend-Workshop.

Zurück.

Einladung blaue Sterne

Lassen Sie mich ein paar Ungereimtheiten in der Ankündigung diskutieren – aber auch dabei muss ich Sie auf Umwege mit nehmen:

a Unter dem Titel steht »Vortrag«, im Text »Workshop« – eigentlich müsste das der Setzer oder die Setzerin merken und dem Autor einen Tipp geben.

b »Vater der Bielefelder Typografie« klingt vielleicht ganz schön. Wenn aber von einer »Bielefelder Typografie« gesprochen werden kann, dann war es der Aufbruch unter Georg Trump und Wilhelm Lesemann zu der Zeit, als Moholy-Nagy seinen Lichtbildvortrag in Bielefeld gehalten hat. Im Juni 1930 hat Jakob Erbar in Köln das Schimpfwort »Bielefelder Stil« geprägt. Dazu steht alles in dem Katalog *Herbert Lange. 60 Jahre Gebrauchsgraphik.*

c Mit Schrift haben sich viele Bauhäusler beschäftigt. Schrift war auch Thema in der Lehre. Sie wurde nicht nur als Mitteilung, sondern auch als Form und Textur gesehen. Denken Sie an die wunderbaren handschriftlichen Bildtitel von Paul Klee, an die Bildanalysen von Johannes Itten mit den schwülstigen Einträgen und expressionistischen Texttafeln, die Bauhaus-Postkarten zum »Drachenfest«, Joost Schmidt, der eigentlich Bildhauer war, und schließlich Herbert Bayer. Aber erst Moholy-Nagy hat Typografie als Instrument wirksamer Kommunikation erkannt, systematisch eingesetzt und propagandistisch vertreten.

d Wie das »Wirken von Max Bill am Bauhaus-Folgeinstitut« in die Ankündigung geraten ist, bleibt mir schleierhaft. Ich hatte vorgeschlagen, dass ich Typografie an einem Fallbeispiel diskutieren möchte und in diesem Text kam der Namen Max Bill vor:

»Als Thema oder Titel meines Beitrages schlage ich vor: Typografie. Lernen vom Bauhaus? Dazu würde ich gerne ein aktuelles Buch, den Katalog zu der Max Bill Retrospektive (Stuttgart, Milano) von L2M3 diskutieren und ihn messen an den programmatischen Aussagen von Moholy-Nagy, Albers, Bayer und Joost Schmidt, 1926 bis 1932. Dazu als Rahmen vielleicht ein paar Bemerkungen zur Entwicklung am Bauhaus von der Kunstdruckerei zur Reklamewerkstatt.«

Das »Wirken« wäre ein zweiter Abend, wenn nicht mehr als ein ganzer Tag. Ein bisschen davon habe ich mit der Ausstellung *max bill: typografie, reklame, buchgestaltung* und dem Heft 4 | 1997 der *Typografischen Monatsblätter* hier vor neun Jahren schon getan.

Einladung grüne
Sterne

e Die »Diskrepanz von Bildlichkeit und Lesbarkeit von Buchstaben« im Text verstehe ich selbst nicht. Die Frage, wie sich die Bildform, die jeder Text auch ist, zur Lesbarkeit verhält, wird ein Thema.

f Einen »Weg des Dessauer Bauhauses ›von der Kunstdruckerei zur Reklamewerkstatt« gibt es nicht. Die Kunstdruckerei mit Radier- und Lithopressen war Weimar. Mit Satz und Druck hat das Bauhaus erst in Dessau angefangen. Ich habe das an Hand von Selbstzeugnissen des Bauhaus' minutiös in dem Buch *bauhaus. drucksachen, typografie, reklame*, 1984, dargestellt. Entscheidend aber sind nicht die Absichterklärungen, sondern die Ergebnisse und Erfolge.

g Die Frage nach der »heutigen Funktion von Typografie«? Typografie hat immer die gleiche Funktion. Sie soll helfen, Ziele zu erreichen durch technisch vervielfältigte sichtbare Sprache. Das ist der Witz, aber auch die Schwäche der Typografie gegenüber der gesprochenen und gelebten Sprache. Was ich mit der Stimme und dem ganzen Körper ausdrücken kann, lässt sich nie eins zu eins in einer typografischen Form abbilden. Ich kann Ihnen in die Augen sehen, Ihr Interesse oder Ihr Gähnen ablesen. Sie können dazwischen rufen. Mit einer Drucksache bleibe ich alleine, bleiben Sie alleine. Das Papier bewegt sich nicht. Auf der anderen Seite hat die typografische Form Bestand und lässt sich massenhaft vervielfältigen und gleichzeitig veröffentlichen, während die gesprochene Sprache wie Musik in der **Einheit von Zeit, Ort und Handlung** erscheint und vergeht. Aber da sind wir wieder mitten drin.

Zum Schluss: Vergleichen Sie die Papiere der deutschen und der italienischen Ausgabe, sehen und fühlen Sie die Nutzen ... Das geht wirklich nur von Nahem – mit Augen *und* mit Händen.

