

Schweizerische
Stiftung
Schrift und Typographie

ADRIAN FRUTIGER

SCHRIFTEN. **DAS GESAMTWERK**

Herausgegeben von
Heidrun Osterer und Philipp Stamm

Birkhäuser
Basel · Boston · Berlin

Inhaltsverzeichnis

- 6 Adrian Frutiger – Der Maß-Geber**
Kurt Weidemann
- 7 Die Schrift ist ein Werkzeug**
Adrian Frutiger
- 8 Der Weg zum Buch**
- 10 Buchaufbau und Gebrauch**
- 12 Adrian Frutiger's Lehrer und Förderer**
Beruflicher Weg
- 26 Président**
Allgemeines zur Président
Latines, Runic, Etienne, Renaissance
Schriften für Karten
Grundformen des &
Zusätze zur Président
Schriftenvergleich
- 36 Delta**
Der «Stil Delta»
- 38 Phoebus**
Allgemeines zur Phoebus
Zierschriften
Klebsatzverfahren Typophane
Schriftenvergleich
- 46 Element-Grotesk**
Ein neuer Schriftansatz
- 48 Federduktus**
Versuche und Entwürfe
- 50 Ondine**
Allgemeines zur Ondine
Formale Herleitung zur Ondine
Skripten bei Deberny & Peignot
Marktsegmente bei Deberny & Peignot
Schriftenvergleich
- 60 Méridien**
Entwurf der Méridien
Le Mariage de Figaro
Rhythmus und Proportion
Die Vielzahl von Originalen
Dualismus der Formen in der Natur
Schriftenvergleich
- 74 Caractères Lumitype**
Allgemeines zur Lumitype
Klassifikation Lumitype
Möglichkeiten der Photon-Lumitype
Schriftensortiment Lumitype
Geviert und Einheiten
- 88 Univers**
Das Konzept Univers
Historische Bezüge
Univers-Schemata
Statische Grotesk
Antique Presse und Univad
Nichtlateinische Schriften
Ausbau der Univers
Linotype Univers
Univers original versus digital
Univers-Adaptionen
Frutiger's Gedanken zur neuen
Linotype Univers
Schriftenvergleich
- 118 Egyptienne F**
Eine neue Fotosatzschrift
Herleitung der Egyptian
Problematik des Fotosatzes
Ausbau und Adaption zur Egyptienne F
Formale Unterschiede der Versionen
Qualität einer etwas untypischen Schrift
Schriftenvergleich
- 130 Opéra**
Das Entstehen der Opéra
Formale Besonderheiten
- 134 Alphabet Only**
Eine Signalisation ohne System
- 138 Apollo**
Produktionsschritte zur Apollo
Die Formensprache der Apollo
Die Buchschrift Apollo
Vermarktung der Apollo
Schriftenvergleich
- 148 Alphabet Entreprise Francis Bouygues**
Zusammenarbeit
- 150 Concorde**
Entstehung der Concorde
Die dynamische Serifenlose
Das Statische in der dynamischen Concorde
- 156 Serifen-Grotesk / Gespannte Grotesk**
Eine Inzise für den Werksatz
Das Humane in der Grotesk
- 160 Alphabet Algot**
Schrift für eine Computersprache
- 162 Serifa**
Der Anfang der Serifa
Entwürfe zur Serifa
12 Thesen zur Serifa
Die Gruppe der serifenbetonten Schriften
Werbemassnahmen zur Serifa
Schriftenvergleich
- 176 OCR-B**
Weltweite Standardisierung
Maschinenlesbare Schriften
Zeichenerkennung
Formfindung der OCR-B
Anwendungen
Schriftenvergleich
- 190 Univers IBM Composer**
Zusammenarbeit mit IBM
Schriftqualität im Schreibsatz
Schriftentwurf für den Composer
- 198 Alphabet EDF- GDF**
Architektur und Schrift
- 202 Katalog**
Entwurf einer kräftigen Zeitungsschrift
- 206 Devanagari /Tamil**
Schriften indischer Kulturräume
Indo-europäische Schrift
Die indischen Schriften
Die Arbeit an der neuen Devanāgarī
Eine lineare Tamil-Schrift
- 214 Alpha BP**
Bessere Futura oder eigenständige Schrift?
- 218 Documenta**
Eine ausgewogenere OCR-Schrift
- 220 Alphabet Facom**
Kataloggestaltung und Hausschrift
- 224 Alphabet Roissy**
Projekte rund ums Fliegen
Lesbarkeit und Schriftwahl
Eindeutige Zeichenerkennung
Informationstechnologien
- 230 Alphabet Brancher**
Eine Schrift, dickflüssig wie Honig
- 234 Iridium**
Herleitung der Iridium
Die edle Form in der Schrift
D. Stempel AG
Der Mensch und seine Zeichen
Schriftenvergleich
- 244 Alphabet Métro**
Die Métro in London und Paris
Univers als Basis der Métro
Der Pfeil
- 248 Alphabet Centre Georges Pompidou**
Die Schrift Centre Georges Pompidou CGP
- 250 Frutiger**
Eine Signalisationsschrift wird zur Druckschrift
Die Fotosatzschrift Frutiger
Vergleich Concorde, Roissy, Frutiger
Frutiger LT PostScript
Die Frutiger der «form» und der Post
Eine echte Kursive zur Grotesk
Ist die Frutiger Next wirklich eine Frutiger?
Die digitalen Versionen
Plagiate der Frutiger
Grauwert einer Schrift
Schriftenvergleich
Zurück zur Signalisationsschrift – Astra Frutiger
- 268 Glypha**
Serifa versus Glypha
Unterschiede zur Serifa
Schriftenvergleich
- 276 Icone**
Satztechnische Entwicklung
Das Verzerren von Schrift
Kreativer Gegensatz
Schriftenvergleich
- 286 Breughel**
Schriftentwürfe zur Breughel
Bezug zur Jenson
Eine digitalisierungsfreundliche Schrift
Zeilenabstand einer Schrift
Schriftenvergleich
- 296 Dolmen**
«Delta» und «Dolmen»
Bogeneinlauf bei der «Dolmen»
Ein weiteres «Dolmen»-Projekt
- 302 Tiemann**
Die Tiemann-Antiqua bei der «Zeit»
Die neo-klassizistische Antiqua
Schriftenvergleich
- 308 Versailles**
Historisch «richtige» Latine
Die Gestalt der Bogenenden
Latine-Schriften der ITC bei Linotype
Bestimmen der Laufweite
Schriftenvergleich
- 318 Linotype Centennial**
Der Anspruch von Linotype
Charakterisierung von Schrift
Eine klassizistische Standardschrift
100 Jahre Linotype-Setzmaschine
Zwei Designgrößen
Schriftenvergleich

330 Avenir

Avenir – eine humane lineare Grotesk
Studie zur linearen Grotesk
Frühe geometrische Serifenlose
Neue konstruierte Grotesk
New Wave und Techno
Herstellung und Vermarktung
Schriftenvergleich
Avenir Next

346 Westside

Das Konsequente in der Westside
Die Untergruppe Italienne
Schriftenvergleich

352 Vectora

Allgemeines zur Vectora
American Gothics als Basis
Grösse und Wirkung einer Schrift
Schriftenvergleich

362 Linotype Didot

Die Entstehung der Linotype Didot
Designgrössen
Die Original-Vorlagen
Ornamente und Zierschnitte
Schriftenvergleich

370 Herculanum

«Type before Gutenberg»
Historische Betrachtung zur Herculanum
Die TBG-Schriftpakete
Schriftenvergleich

378 Shiseido

Ein Hauch von einer Schrift

380 Frutiger Capitalis

Eine weitere römische Schrift
Frutiger Capitalis Signs

384 Pompeijana

Fortsetzung «Type before Gutenberg»
Gestaltung der Pompeijana
Schriftenvergleich

390 Rusticana

«Type before Gutenberg» zum Dritten
Formänderungen der Strichenden
Schriftenvergleich

396 Frutiger Stones/ Frutiger Symbols

Vom Stein zur Schrift
Frutiger Symbols

400 Frutiger Neonscript

Eine Neon-Leuchtschrift

402 Nami

Ein halbes Jahrhundert bis zur Realisation
Schriftenvergleich

408 Synopsis Frutiger-Schriften

Schriftklassifikation
Formprinzipien
Proportionen
Strichstärken
Formbetrachtungen
Satz- und Sonderzeichen
Ziffern
Kursive

Schriftherstellung

24 Handsatz
58 Fotosatz Photon-Lumitype
86 Maschinensatz Einzelbuchstabenguss
87 Fotosatz Monophoto
129 Maschinensatz Zeilenguss
175 Optical Character Recognition OCR
189 Schreibsatz
223 Anreibesatz
233 Fotosatz Linofilm
275 Lichtsatz CRT
317 Lasersatz
361 Digitalsatz

Signete und Wortmarken

128 1957–1960
196 1961–1964
232 1965–1971
274 1972–1978
316 1979–1983
360 1984–1990
406 1991–2008

Anhang

423 Anmerkungen

442 Biografie
442 Auszeichnungen
442 Vorträge
443 Ausstellungen
444 Publikationen von Adrian Frutiger
444 Fachartikel von Adrian Frutiger
445 Filme/Videos
445 Radio-Interviews
446 Publikationen zu Adrian Frutiger's Werk
446 Fachartikel zu Adrian Frutiger's Werk
448 Schriften von Adrian Frutiger
448 Schrifthersteller
450 Wirkungsstätten und Personen
450 Zusammenarbeit mit Firmen

452 Bild- und Bildquellenverzeichnis
454 Literaturverzeichnis
458 Dank
459 Impressum

Adrian Frutiger – Der Maß-Geber

Mit der Erfindung des Handgießinstrumentes durch Gutenberg wurde nichts Geringeres geschaffen als die industrielle Fertigung eines Produktes, des Bleibuchstabens, in beliebiger Zahl bei gleichbleibender Qualität zur Ablösung des Mittelalters durch die Neuzeit. Die Schreibe-
meister wurden von den Setzmeistern abgelöst. Nach dieser Erfindung hat es noch mal ein halbes Jahrtausend gedauert, bis der Bleisatz durch den Lichtsatz, durch die lichtgeschwinden Übertragungsmedien, verdrängt wurde. Das Endprodukt war immer noch der Buchstabe auf dem Papier. Und eine lichtgeschwinde Auffassungsgabe des Menschen wurde damit nicht mitgeliefert. Die Gehirns substanz blieb nicht weit von Adam und Eva entfernt. Ein a ist ein a und blieb ein a.

An der Schwelle zu dieser Halbjahrtausendwende steht auch ein bedeutender Name: Adrian Frutiger. Als Maßnehmer und Maßgeber bei allem, was mit Schrift zusammenhängt. In seiner Diplomarbeit 1951 hat er in neun Holztafeln die Schriften des Abendlandes – von der griechischen Lapidarschrift bis zur humanistischen Minuskel und Kursive – Buchstabe neben Buchstabe hineingeschnitten. Schon in dieser Arbeit sah man, dass er den Raum, die Proportion und die Ordnung vorbestimmend beherrscht. Damals ist seine Leidenschaft für die Kriterien der Lesbarkeit und die Schönheit der Form berufsprägend geworden. Während seiner Zeit in Frankreich entstanden Schriften wie *Méridien*, *Serifa*, *Iridium* und *Linotype Centennial*, die den Zeitgeist geprägt haben und ihre Gültigkeit bis heute bestätigt bekommen.

Um die Jahrhundertmitte begann die Arbeit und die Herausgabe der Schriftfamilie mit dem Namen *Univers*. Eine mit 21 Schnitten geordnete und systematisierte Serie in dieser Form war ein neuer Denkansatz. Vom Plakat bis zum kleinsten Beipackzettel ist jeder Bedarfs- und Anwendungsbereich durch diese 21 Schnitte zu bedienen. Am Anfang jeder von einer hochspezialisierten Berufsgruppe betreuten Drucksache steht die Schriftwahl und ihre Gestaltung. Sowohl für den alten Bleisatz als auch für den Lichtsatz und den Composer bestimmte diese Schrift die Schnittstelle und den Wendepunkt nach dem halben Jahrtausend. Sie ist sowohl Schlussstein wie auch Grundstein dieses Wendepunktes. Wenn die Überlebensdauer ein wichtiges Kriterium für die Kunst ist, dann gehört die Schriftkunst auch dazu. Und insbesondere eine, die keine modischen Auffälligkeiten zeigt und braucht.

Bei Adrian Frutiger hat es auch immer einen nahtlosen Übergang zwischen angewandter und freier Kunst gegeben. Die Zeichenvorräte seiner indischen Schrift, seiner Logotypen und Hexagone haben auch in seinen Skulpturen, Reliefs und Holzschnitten eine freie und eigenwillige Ausprägung gefunden. Sie sind vom gleichen Formsinn und Ausdruckswillen wie seine angewandte Kunst. Alles, was in seinen Arbeiten Form bekommt und annimmt, hat vorher seinen Kenntnisreichtum und seine Denkkraft passiert. Dabei ist Adrian Frutiger immer ein großer Selbstbescheidener geblieben, der in seiner Werktreue im Dienst an der Schrift und am Wort und in seinem Erfindungsreichtum in Form und Material immer Maß-Geber geworden und geblieben ist.

Adrian Frutiger

Die Schrift ist ein Werkzeug



Im Blei habe ich die Schrift und ihre Fähigkeit, mit immer denselben Lettern die ganze geistige Welt lesbar werden zu lassen, zuerst erlebt. Damit erwachte in mir das Bedürfnis, die bestmögliche Lesbarkeit zu entwickeln. Schnell kam die Zeit, in der ein Text nicht mehr mit Bleibuchstaben, sondern durch einen Lichtstrahl gesetzt wurde. Die Aufgabe, die Schriften der alten Meister vom Hoch- in den Flachdruck umzudenken, war für mich die beste Schulung. Als es jedoch um den Grotesk-Stil ging, hatte ich meine eigene Vorstellung: Es entstand die *Univers*-Familie. Die technischen Fortschritte gingen rasch voran. Die elektronische Bildübertragung brachte die groben Treppenstufen und später die Vektorisierung der Umrisse. Für mein Formengefühl war das eine Leidenszeit. Doch später, mit Kurvenprogramm und Laserbelichtung, scheint mir, dieser Weg durch die Wüste sei zu Ende gegangen.

Andere Aufgaben kamen auf mich zu. Ich wurde mit der *OCR-B* vor das Problem gestellt, Buchstaben sowohl fürs menschliche Auge als auch für die Maschine lesbar zu gestalten, was sozusagen eine ethische Auseinandersetzung war, die mich anders zu denken lehrte. Mit den Signalisationskonzepten für die Flughäfen und die Métro von Paris habe ich die Schrift auch in grossen Dimensionen erlebt und bearbeitet. Dabei kam ich zur Erkenntnis, dass Lesbarkeit in allen Grössen denselben Gesetzen von Innen- und Zwischenräumen folgt. Als ich angefragt wurde, über die Schriften Indiens nachzudenken, war mein Erstaunen gross über diese neue Welt. Erst als ich begann, die Zeichen zu kalligrafieren und zu zeichnen, entdeckte ich die tief liegenden Beziehungen der indo-europäischen Kultur. Sehr bald begriff ich, dass meine Aufgabe nur darin bestehen konnte, die westliche Erfahrung von 500 Jahren Satz- und Drucktechnik zu übermitteln. Meine indischen Berufsfreunde mussten von da an ihren eigenen Weg finden.

Die Entstehung der Lettern, diese fortwährende Vereinfachung des Bildzeichens zum Lautzeichen, hat mich stets stark beschäftigt. Vom Zeichen als Ausdruck einer Signatur, einer Marke, vor allem aber als Verschlüsselung im Symbol, war ich immer fasziniert. Dieser Hang zum Buchstaben und zum Zeichen brachte mich in die kommerzielle Welt der Logotypen als Firmenbild. Im Verlaufe meines Berufslebens erlangte ich Wissen und Handfertigkeit. Das Errungene und Erlebte an die nächste Generation weiterzugeben, wurde zum Bedürfnis. Im Mai 1968 trat eine geistige Veränderung ein. Die Studenten liessen in ihrer Ungeduld das Handwerk beiseite und versuchten, die Probleme mit dem alleinigen Intellekt zu lösen. Ich selber konnte mich nie mit dem Wort allein, ohne Hände und Werkzeug, ausdrücken. So habe ich mein Vermächtnis in Büchern aufgezeichnet und aufgeschrieben.

Auf meinem Berufsweg lernte ich zu verstehen, dass die Schönheit und die Lesbarkeit – und bis zu einem gewissen Grade die Banalität – sehr nahe beieinander liegen: Die gute Schrift ist diejenige, die sich aus dem Bewusstsein des Lesers zurückzieht, um dem Geist des Schreibenden und dem Verstehen des Lesenden alleiniges Werkzeug zu sein.

Auszug aus: «Adrian Frutiger. Denken und Schaffen einer Typographie»

Das vorliegende Werk ist aus vielen Gesprächen entstanden, die drei Berufsfreunde in meinem Atelier in Bremgarten bei Bern während zwei Jahren mit mir geführt haben. Erich Alb, Rudolf Barmettler und Philipp Stamm haben durch ihre subtile, aber auch direkte Art zu fragen und zu diskutieren seit langen Jahren tief versteckte Erinnerungen in mir wach gerufen. Dafür bin ich ihnen dankbar. Wir trafen uns einmal im Monat und besprachen mein Schriftschaffen mit kleinen Ausnahmen in chronologischer Reihenfolge. So durchlief ich quasi nochmals mein ganzes Berufsleben, begonnen mit der Schule in Zürich über meine Zeit bei Deberny & Peignot bis zur Linotype.

Ohne die vielen Gespräche zwischen Fachpersonen, Berufsfreunden und aussenstehenden Beratern wäre dieses Buch nicht entstanden. Mein Dank geht an Heidrun Osterer und Philipp Stamm, an die genannten Berufsfreunde sowie an Silvia Werfel, welche die Transkriptionen der Gespräche in gutes Deutsch umwandelte.

Einleitung

Der Weg zum Buch

Dass wir das hier vorliegende Buch verfassen durften, verdanken wir mehreren Umständen und glücklicher Fügung. Als wir im Jahr 1999 vom Verlag Syndor Press angefragt wurden, die Gestaltung des von Erich Alb geplanten Buches über das Schriftschaffen Adrian Frutiger's zu übernehmen, fühlten wir uns geehrt und sagten freudig zu, nicht ahnend, was aus diesem Projekt noch werden sollte – nämlich eine über viele Jahre hinweg lebensprägende Aufgabe.

Den Beginn fand das Projekt 1994 an einem Festmahl anlässlich des Linotype-Schriftenwettbewerbs, in dessen Verlauf Friedrich Friedl im Gespräch mit Adrian Frutiger diesen aufforderte, seine Berufserinnerungen aufzuschreiben. Dieser tat wie ihm geheissen und der Syndor Press Verlag in Cham, Schweiz, Herausgeber aller Bücher von Adrian Frutiger zwischen 1996 und 2001, nahm die Planung einer mehrbändigen Werkausgabe auf. Deren erster Band, Frutiger's freies künstlerisches Werk umfassend, erschien 1998 mit dem Titel «Formen und Gegenformen». Der zweite Band, sein Schriftschaffen beinhaltend, war 1999 inhaltlich so weit gediehen, dass wir als Gestalter involviert wurden.

Während der Entwürfe zum gestalterischen Konzept stellten sich uns mit der vertieften Beschäftigung des Schriftschaffens von Adrian Frutiger viele inhaltliche Fragen. Erich Alb, Rudolf Barmettler und Philipp Stamm diskutierten und analysierten zwischen 2001 und 2003 in intensiven Gesprächen mit Adrian Frutiger die Herkunft und Entstehung seiner Schriften. Diese Gespräche wurden auf Band aufgezeichnet. Wir begaben uns 2001 auf eine einmonatige Recherchereise durch Frankreich, England und Deutschland, um in Bibliotheken, Museen, Antiquariaten sowie öffentlichen und privaten Sammlungen so viel Material und Informationen wie möglich zu sammeln. Auch suchten wir Personen auf, die mit Adrian Frutiger zusammen arbeiteten oder in Kontakt standen, und vertieften in teilweise langen und eindrucklichen Gesprächen unser Wissen über das Lebenswerk Adrian Frutiger's.

In Diskussionen mit Erich Alb versuchten wir, auf das Buchkonzept Einfluss zu nehmen. Nicht immer gelang dies, aber das Projekt machte Fortschritte – bis zu dem Moment, als der Syndor Press Verlag Ende 2001 aufgelöst werden musste. Wir waren zu diesem Zeitpunkt schon viel besser mit dem weitreichenden Stoff vertraut und entschieden uns in Absprache mit Erich Alb und Adrian Frutiger, das Buchprojekt auf eigene Faust weiterzuführen.

Die gesammelten Berufsunterlagen von Adrian Frutiger wurden vom Syndor Press Verlag in unser Büro nach Basel verfrachtet, damit für das Buch jederzeit die Originale zur Konsultation und Reproduktion zur Verfügung stehen konnten. Um einen Überblick über all das Material zu bekommen und es entsprechend den Kapiteln im Buch zu ordnen, begannen wir, die Unterlagen von Adrian Frutiger wie auch diejenigen, welche wir auf unserer Recherchereise gesammelt hatten, in einer Archivliste zu erfassen. Es stand die Frage im Raum, was mit all dem interessanten und historisch wichtigen Material in der Zukunft passiert. Auch bereitete eine Gruppe von sechs Personen ab Oktober 2002 in vielen Sitzungen während zwei Jahren die Gründung der Schweizerischen Stiftung Schrift und Typographie vor, als deren Gründer Adrian Frutiger zeichnet.

Parallel dazu arbeiteten wir weiter an dem Buch. Wir begannen grundlegend von vorne, warfen viel Vorgedachtes über den Haufen und erarbeiteten das Inhalts- und das Gestaltungskonzept komplett neu. Einzig das Buchformat wurde vom ersten Band der ursprünglich geplanten Buchreihe übernommen. Unser Konzept präsentierten wir Adrian Frutiger, Erich Alb und Rudolf Barmettler. Die Reaktion war sehr positiv, und vor allem Adrian Frutiger war dankbar, dass «sein» Werk auf einem so guten Weg war.

Die Gründung der Stiftung zog sich hin und brauchte viel Energie und Zeit, weshalb das Buch etwas in den Hintergrund rückte. Aber auch weitere Rechercheisen und Gespräche drängten sich auf, um die immer präziser werdenden und immer mehr in die Tiefe gehenden Fragen beantworten zu können. Die Firma Linotype öffnete ihr Archiv und übergab uns die noch vorhandenen Original- und Reinzeichnungen von Adrian Frutiger's Schriften für das Archiv der Schweizerischen Stiftung Schrift und Typographie. Wir stellten Untersuchungen zu Schriftform und Schriftgeschichte an, beurteilten das vorliegende Material immer wieder neu, liessen die Bleisatzschriften Adrian Frutiger's bei Rainer Gerstenberg in Darmstadt neu

giessen und in einer Handsetzerei in Basel zum Alphabet setzen und auf Barytpapier abziehen. Unsere Mitarbeiter haben die Schriften eingescannt und in vielen Stunden für die Abbildung im Buch vorbereitet. Von Linotype neu herausgegebene Schriften Adrian Frutiger's bewirkten sukzessive eine Erweiterung des Buchumfangs. Und dann galt es noch, einen Verlag für das Werk zu suchen und den Vertrag vorzubereiten. Immer wieder Fragen und Diskussionen. Viele Verzögerungen ergaben sich, viele Klärungen waren nötig – bis hin zu der Frage, wer denn nun Autor dieses Buches sei. Der Begehrlichkeiten gab es viele.

Die Fortsetzung der Arbeit am Buch wurde immerhin gesichert, als die Stiftung einen Teil der Kosten übernahm – unser Büro für Gestaltung war schon längst zum Erliegen gekommen. Die Transkriptionen der Gespräche wurden von uns in einem ersten Schritt bearbeitet und an die Fachjournalistin Silvia Werfel weitergegeben, welche die gesprochene Sprache Adrian Frutiger's in einen zusammenhängenden Text übersetzte. Im Sommer 2007 konnte endlich der Verlagsvertrag mit Birkhäuser geschlossen werden, und wir begannen, die ergänzenden Texte zu verfassen, in welchen die Schriften Adrian Frutiger's in ein erweitertes Umfeld von Schriftgeschichte und zeitgenössischem Schriftschaffen gestellt werden. Die mit der Zeit eintreffenden Texte von Silvia Werfel überarbeiteten und komplettierten wir. Das vorhandene Bildmaterial für die Kapitel war zu diesem Zeitpunkt bereits sondiert, ausgewählt und ins Layout eingebaut worden.

Dass das Projekt mit dem nun vorliegenden Buch ein gutes Ende gefunden hat, verdanken wir in erster Linie der grossen Geduld und dem Wohlwollen Adrian Frutiger's, der alle Kapitel gelesen und seine Korrekturen angebracht hat. Des Weiteren danken möchten wir der Stiftung, die unsere Arbeit zwar immer wieder in Frage gestellt, sich aber doch finanziell engagiert hat; der Linotype, in deren Firmenarchiv wir jederzeit uneingeschränkt recherchieren durften, Silvia Werfel, welche die Sprache Adrian Frutiger's subtil erfasst und eine gute Grundlage für die Texte geliefert hat; Erich Alb und Bruno Pfäffli, welche aus zwei ganz verschiedenen Warten das Buch mit hoher Qualität lektoriert haben; den Übersetzern und Lektoren der englischen und französischen Ausgabe, hier besonders Paul Shaw, der die Texte in der bereits auf Englisch übersetzten Version kritisch in Frage gestellt hat und noch die eine oder andere Verbesserung bewirkte; dem Birkhäuser Verlag für seine Wertschätzung und Unterstützung unserer Arbeit und natürlich allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die uns trotz geringer Entschädigung engagiert unterstützt haben, die unsere Ideen umgesetzt und eigene Ideen eingebracht haben. Auch die weltweite Unterstützung – sei es mit weiterführenden Informationen und Unterlagen oder moralisch –, die wir immer wieder erfahren durften, hat uns die Kraft gegeben, dieses Werk in den drei vorliegenden Sprachausgaben bis zum Schluss weiterzuführen. Zu Adrian Frutiger's 80. Geburtstag im Frühling sollte es herauskommen – wir haben es doch noch bis zum Herbst des selben Jahres geschafft.

Basel, im Juli 2008

Heidrun Osterer und Philipp Stamm

Einleitung

Buchaufbau und Gebrauch

Buchstruktur

Das vorliegende Buch ist in die Bereiche Schriftkapitel, Erklärungen zu den Satztechniken und Signetseiten gegliedert. Sie sind in chronologische Reihenfolge gebracht. Um das Schriftschaffen Adrian Frutiger's transparent nachvollziehen zu können, ist für die Abfolge der Schriftkapitel der Zeitpunkt des Schriftentwurfs (nicht das Herausgabedatum oder die Produktion, die in manchen Fällen stark vom Entwurfszeitpunkt abweicht) massgebend. Da die Entwürfe selten datiert sind und die Korrespondenz nicht immer Auskunft gibt, kann die Reihenfolge in einzelnen Fällen nicht abschliessend bestimmt werden. Viele Schriften sind zudem parallel entstanden.

Aufbau der Schriftkapitel

Der Aufbau innerhalb der Kapitel ist weitgehend chronologisch bestimmt, von der Idee einer Schrift über ihre Entstehung bis zur Herausgabe und Vermarktung. Für die Untersuchungen am Ende jedes Kapitels (Mustertext, Schriftvermassung, Schriftenvergleich, Höhenvergleich) kommt die digitalisierte Schrift zum Einsatz, in welcher auch die Figurenverzeichnisse aller vorhandenen Schriftschnitte abgebildet sind.

Kapiteltitle

Nicht in allen Schriften von Adrian Frutiger sind Minuskeln vorhanden. Um eine optische Kohärenz im Buch zu gewährleisten, werden die Titel der Kapitel in Majuskeln gesetzt.

Kolumnentitel

Adrian Frutiger's Schriften sind den Bereichen Werksatzschrift, Akzidenzschrift, Signalisationsschrift, Firmenschrift und Schriftentwurf zugeordnet, ersichtlich neben der Seitenzahl. Zusätzlich sind Signete und Wortmarken sowie Schriftherstellung unterschieden.

Seiten zu den Satztechniken

Viele seiner Schriften hat Adrian Frutiger mit Blick auf die jeweils aktuelle Satztechnik entworfen, begonnen bei der *Egyptienne F* über die *OCR-B* bis hin zur *Frutiger Neonscript*. Damit auch der mit der Technik nicht so vertraute Leser die Beweggründe Frutiger's beim Entwurf einer Schrift nachvollziehen kann, werden die wichtigsten Satztechniken in diesem Buch kurz vorgestellt. Sie sind jenen Schriften vorangestellt, bei denen sie zum ersten Mal relevant werden.

Signetseiten

Die zahlreichen Signete und Wortmarken von Adrian Frutiger und seiner Mitarbeiter sind sehr schwer zu datieren. Vielfach existieren die Firmen nicht mehr oder sie besitzen kein Firmenarchiv. Oftmals ist nicht einmal mehr zu eruieren, für wen ein Entwurf angefertigt wurde und ob er realisiert ist oder nicht. Aus diesem Grund sind die Signete in unregelmässigen Zeitabständen auf Einzelseiten zusammengefasst. Die Einteilung und Angaben sind den Umständen entsprechend so genau wie möglich vorgenommen.

Breite Textspalte

Die Texte geben über weite Strecken den originalen Wortlaut Adrian Frutiger's aus den Gesprächen mit Erich Alb, Rudolf Barmettler und Philipp Stamm wieder. Sie sind von den Herausgebern auf die Richtigkeit der genannten Daten, Namen und anderer Sachverhalte bestmöglich geprüft und auch mit solchen Informationen ergänzt. Zusätzlich sind die Texte bei Bedarf um Zitate Frutiger's aus anderen Quellen erweitert.

Für die in der Ich-Form geschriebenen Texte kommt die *Egyptienne F* zur Anwendung. Die zum Zeitpunkt der Auswahl 2002 ein wenig in Vergessenheit geratene Schrift sollte auf diesem Weg zu neuer Wertschätzung kommen – zwischenzeitlich hat sie sich in der Schweiz jedoch zur beliebten Magazinschrift entwickelt.

Schmale Textspalte

Die Texte der schmalen Spalte sind in der sachlich geometrischen *Avenir* gehalten. Verfasst von den Herausgebern, beleuchten sie die weiteren Zusammenhänge von Frutiger's Schriftschaffen in Bezug auf Umfeld, Entstehung und Anwendung seiner Schriften wie auch der Schriftgeschichte und Technik.

Alphabetvergleich

Jedes Kapitel enthält zum Vergleich das Figurenverzeichnis in der ursprünglichen Schriftform und im digitalen Font.

Mustertext

Zur Veranschaulichung des Satzbildes besitzen die digital vorliegenden Schriften je eine Seite mit dreisprachigem Mustertext in verschiedenen Grössen. Die Grössen sind zwischen den Kapiteln optisch angeglichen. In Laufweite und Zeilenabstand sind sie individuell aufeinander abgestimmt. Die jeweiligen Angaben dazu befinden sich unterhalb des Satzmusters.

Schriftvermassung

Bei Schriften mit mehreren Schriftschnitten werden die Proportionen von Höhe zu Breite des normalen Schnitts sowie die Fetten und Lagen angegeben. Für die Berechnung der Proportionen wird bei der Versalhöhe ein fester Wert von 10 cm angenommen. Vermassst werden die Buchstabenproportionen von H n o und auch die Stärken von vertikalen zu horizontalen Strichen.

Schriftenvergleich

Beim Schriftenvergleich, welcher jeweils eine Schrift von Adrian Frutiger mit zwei verwandten Schriften anderer Gestalter in Vergleich stellt, erfolgt die Auswahl zum einen nach gemeinsamen Merkmalen von Anmutung und Form und zum anderen nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung. Dabei spielt die Druckschriftenklassifikation nicht immer eine Rolle. Wesentliche formale Unterschiede der Schriften Adrian Frutiger's zu den anderen Schriften werden anhand von ausgewählten Zeichen aufgezeigt.

Höhenvergleich

In umfangreicheren Kapiteln bekommen die Schriftenvergleiche einen Höhenvergleich zur Seite gestellt. Für die Vermassung der Schrifthöhen (rote Zahlen) wird die Schrift auf eine Versalhöhe von 1 cm gebracht. Zusätzlich wird das proportionale Verhältnis von Ober- und Unterlänge zur x-Höhe angegeben (schwarze Zahlen).

Adrian Frutiger's Lehrer und Förderer

Aufgreifen

Am 24. Mai 1928 in Unterseen bei Interlaken (Schweiz) geboren, wächst Adrian Frutiger als zweitjüngstes Kind zusammen mit seinen Geschwistern Charlotte, Roland und Erich auf. Seine Mutter Johanna, Tochter eines Bäckers / Konditors, zieht die Kinder auf und führt den Haushalt. Sein Vater Johann, Sohn eines Zimmermanns, hat zu dieser Zeit eine Anstellung in einem Tuchgeschäft in Unterseen.¹ Der Ort liegt, von Interlaken durch die Aare getrennt, im Talboden zwischen dem Brienersee im Osten und dem Thunersee im Westen. Gegen Süden richtet sich der Blick auf das imposante Bergpanorama der Berner Alpen mit Eiger, Mönch und Jungfrau und gegen Norden begrenzen die Voralpen den Horizont. Die weite Welt ist fern und mit dem mondänen Interlaken doch sehr nah. 1934 eröffnet der Vater dort eine kleine Handweberei, die Oberländer Webstube, worauf die Familie in den Kurort zieht. Das Wohnhaus liegt direkt an den Bahngleisen. Hinter dem Haus ist das Gaswerk mit Kohlensilos und Hängekränen zu sehen, und in kurzer Entfernung befindet sich die Talstation einer Drahtseilbahn. Aus dem Fenster beobachtet Adrian Frutiger gerne die Szenerie. Im Nachhinein empfindet er den täglichen Kontakt mit mechanischen Vorgängen, seine intensive Beschäftigung mit einer Modelldampfmaschine und das früh geweckte Interesse für Elektrizität als eine natürliche Schulung. Auch die vom Vater erworbene, einfache Jacquard-Maschine, welche auf dem Webstuhl aufgebaut das halbautomatische Weben ermöglicht, weckt sein Interesse. Mit Hilfe von selbst gemachten Lochkarten können die vom Vater über Jahre hinweg gesammelten Webmuster viel leichter gewoben werden. Umbenannt in Frutiger Heimtextil wird das Geschäft vom jüngeren Bruder Erich bis 2006 weitergeführt. Mitte der 1980er Jahre gestaltet Adrian Frutiger für den Familienbetrieb das Signet /01/, eines von rund hundert Signeten und Wortmarken.

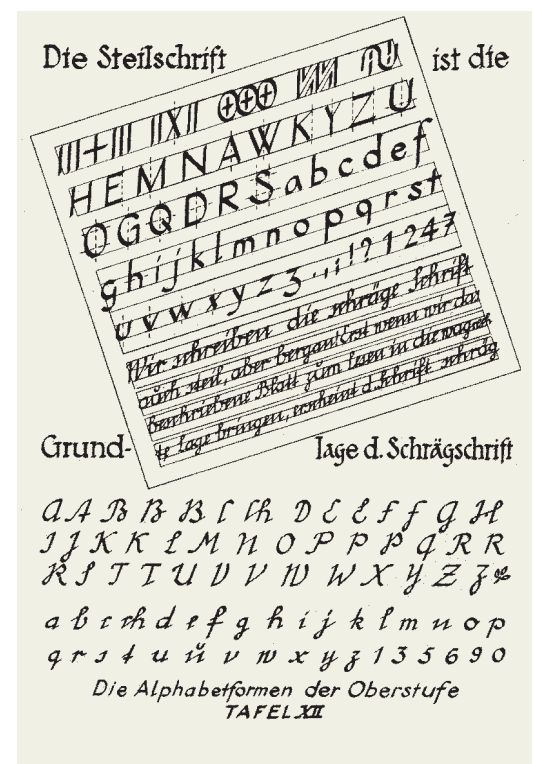
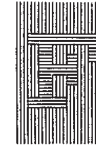
1935 beginnt seine Schulzeit. Während der ersten Jahre löst dies bei ihm keine Begeisterung aus. Mit der Pubertät geht jedoch eine Veränderung in ihm vor: Er bekommt Freude am Lesen, Zeichnen und Malen. Besonders fesseln ihn die mit Federzeichnungen illustrierten Jugendbücher von Ernst Eberhard. Eine dieser Geschichten handelt von einem Knaben, der durch seine Hilfsbereitschaft zu einer grösseren Erbschaft kommt, was ihm den Besuch der Kunstgewerbeschule in Bern ermöglicht, und sie endet mit dessen Abreise nach Italien, um dort das Studium fortzusetzen. Diese Geschichte fasziniert Adrian Frutiger so stark, dass er an Ernst Eberhard schreibt, der in Unterseen lebt und als Sekundarlehrer arbeitet. Der Antwortbrief mit einer Einladung zu einem Besuch ist in einer für Adrian Frutiger wunderbaren Handschrift geschrieben, welche er in der Folge zu imitieren beginnt. Eberhard rät ihm, beim Zeichnen die Natur genauer zu beobachten. Bei den jährlichen Besuchen erhält Adrian Frutiger eine kritische Auseinandersetzung zu seinen Zeichnungen. Dieser väterliche Freund wird sein erster Förderer. 1948, als sich Adrian Frutiger während seiner Lehre mit den Kirchen am Thunersee beschäftigt, entsteht zudem eine tiefe Freundschaft zu seinem früheren Primarlehrer Franz Knuchel und seiner Frau Leny. Von ihnen angeregt, liest er klassische Literatur. Besonders die Werke von Hermann Hesse (Der Steppenwolf), (Narziss und Goldmund) sowie (Das Glasperlenspiel) hinterlassen einen starken Eindruck bei ihm. Schon als Jugendlicher verspürt er ein Verlangen nach Weite und Ferne, doch immer bleibt ihm auch die Heimat wichtig. So gestaltet er später, seit bald zwanzig Jahren in Paris lebend, zum Beispiel im Auftrag von Franz Knuchel den Umschlag für das (Jahrbuch vom Thuner- und Brienersee 1971)².

Gegen Ende der Sekundarschule nimmt Adrian Frutiger's Interesse für Schrift konkrete Formen an. Etwas sträubt sich in ihm gegen das strikte Auf und Ab der (Hulliger-Schrift) /02/. Diese vom Basler Lehrer Paul Hulliger entwickelte Schulschrift wird 1926 an den Basler Schulen und 1936 in zehn Kantonen der Schweiz eingeführt. Sie ist eine Reformation der deutschen Schulschrift von Ludwig Sütterlin. Adrian Frutiger richtet die verbundene, nach rechts geneigte Schrift auf und gestaltet seine Handschrift nach dem Vorbild von Ernst Eberhard runder und flüssender /03/.

Im Alter von 15 Jahren ist der Berufswunsch gefasst, doch der Vater spricht sich gegen den (Hungerberuf) eines Kunstmalers aus. Für ein Studium ist auch kaum Geld vorhanden. Es entspricht dem damals weit verbreiteten Sicherheitsdenken, als der Vater sagt: «Zuerst lernst du einen Beruf, danach kannst du machen, was du willst.»³ Da Adrian Frutiger sein Taschen-

/01/

Signet für Frutiger Heimtextil – um 1985 von Adrian Frutiger für die Weberei und das Tuchgeschäft der Familie entworfen.



/02/

Die 1926 vom Basler Lehrer Paul Hulliger eingeführte Schulschrift erlernt Adrian Frutiger in der Sekundarschule in Interlaken.

Es war im Dezember 1941. Wie in allen Kindern, so war auch in mir der gute Geist des Lebens erwacht. Ich war fleissig am Auslegen. Ein reicher, gelber Bilderbogen, das überlappende

Schon um 4 Uhr morgens war er (gleich) auf den Beinen und am Abend war er gleichwohl einer der Letzten der sich zur Ruhe legte. Seine Kinder wurden aufgezogen in Reinheit und

/03/

Adrian Frutiger's Handschrift im Alter von 13 (oben) und 15 (unten) – sie ist aufrechter, runder und flüssiger geworden (verkleinert).

Die Kirche von Leisigen

Wenn wir nun die einzelnen Gotteshäuser am Thunersee kurz betrachten wollen, so ist es wohl am nützlichsten, wenn wir sie ihrer geographischen Reihenfolge nach besuchen.

Am oberen Ende des Thunersees, dem Morgenberghorn zu Füßen, liegt das schmucke Dörflein Leisigen. Mitten aus seinen Dächern und Baumkronen hervor erhebt sich der stattliche Turm einer in vortrefflichem Stile erbauten Kirche. In ihrer einfachen und gefälligen Form diente sie seinerzeit als Vorbild für die Kirchen der Schweizerdörfer an der Landesausstellung in Genf 1896 und an der Weltausstellung in Paris 1900.

Die Kirche von Leisigen zählt zu den ältesten im Bereiche des Thunersees. Wohl ist der heutige Bau erst im Jahre 1675 entstanden, aber er wird, wenn nicht in den Ausmaßen, so doch in seiner Form dem alten Vorbild nachgebaut worden sein. Die Geschichte dieses Gotteshauses und seines Kirchensatzes reicht bis zurück in das 10. Jahrhundert. Sie soll 933 von König Rudolf II. von Burgund und seiner Gemahlin, der frommen Bertha von Alemannien, gestiftet worden sein als eine der zwölf Tochterkirchen von Einigen, deren gemeinsame Geschichte wir später betrachten werden.

Den ersten Besitzer dieses Kirchensatzes finden wir urkundlich im Jahre 1289 unter dem Namen Heinrich von Strättlingen; dieser verschenkte ihn 1312 dem Kloster Interlaken. In den Dokumenten-Büchern von Interlaken lesen wir Folgendes über diese Schenkung: „Johann, Heinrich und Ulrich von Strättlingen, Herren zu Spiez, als wahre Patrone der Kirche zu Leuzingen, übergeben das Patronatsrecht dieses Kirchensatzes, um Gotteswillen und zu ihrem und aller Vorfahren

12



Schloßkirche Spiez

DIE
KIRCHEN
AM
THUNER
SEE

geld als Ausläufer der Confiserie Deuschle in Interlaken aufbessert, ist es ein nahe liegender Gedanke, den Inhaber um eine Lehrstelle anzufragen. Doch Ernst Eberhard überzeugt ihn, einen mehr künstlerischen Beruf zu erlernen. Adrian Frutiger bewirbt sich bei Ernst Jordi, einem Freund von Ernst Eberhard und Leiter der Offizin Otto Schläefli, Buch- und Kunstdruckerei AG in Interlaken. Zwar hat die Offizin bereits einen anderen Schriftsetzerlehrling, der Kleinbetrieb macht aber eine Ausnahme und nimmt ihn auf. Einerseits zeugt es von einer gewissen Normalität in der kriegsverschonten Schweiz, dass sich der 15-Jährige mitten im Zweiten Weltkrieg für die Schriftsetzer- und gegen die bereits zugesprochene Konditorlehre entscheiden kann. Andererseits ist die Ausnahme gerade auch dadurch bedingt, dass der Kriegsdienst einen Mangel an Arbeitskräften hervorruft. Mit Begeisterung sagt Adrian Frutiger zu, doch auch diesmal stösst er bei seinem Vater auf heftigen Widerstand. Für ihn gehören alle Druckerei-arbeiter zu den «Sozialisten».

Während der vierjährigen Schriftsetzerlehre von 1944 bis 1948 besucht Adrian Frutiger die Gewerbeschule in Bern. Auf Empfehlung der Schulleitung gewährt ihm die Lehrfirma einen zusätzlichen Schultag pro Woche für den Besuch des Zeichen- und Holzschneide-Unterrichts. Aufgefallen ist Adrian Frutiger «durch seine ernsthafte Arbeit, seine ungewöhnliche schöpferische Anlage und seine ausserordentliche Initiative».⁴ Sein Fachlehrer für Typografie heisst Walter Zerbe. Bekannt wird dieser vor allem durch das gemeinsam mit Leo Davidshofer verfasste Buch «Satztechnik und Gestaltung» /05/. Es ist das Schweizerische Fach- und Lehrbuch für Schriftsetzer, 1945 herausgegeben und verlegt durch den Bildungsverband Schweizerischer Buchdrucker.⁵

Bereits während der Lehrzeit realisiert Adrian Frutiger selbst zwei Publikationen. Im vierten Lehrjahrentsteht an der Gewerbeschule in Bern das Buch «Die Rede des jungen Hediger».⁶ Im Frühling 1948 stellt er zudem als Abschlussarbeit der Schriftsetzerlehre «Die Kirchen am Thunersee» /04/ vor. Der Druckereileiter Ernst Jordi schreibt das Geleitwort: «Das vorliegende Werklein ist vor allem als eine selbständige Arbeit in Wort und Gestaltung – gleichsam als Gesellenstück – unseres jungen Freundes und Mitarbeiters, Adrian Frutiger, zu werten. Auf Fahrten und Wanderungen hat er sich den heimeligen und zugleich schönsten Bauwerken unserer engeren Heimat, den Kirchen am Thunersee, zugewandt. Mit viel Liebe und Fleiss hat er sie gezeichnet, in Holz geschnitten und sich in der Folge auch mit deren Geschichte vertraut gemacht. Es erfüllte uns mit Freude und Stolz, dem Werden dieses Bändchens beizuwohnen und der Drucklegung den Weg ebnen zu helfen. Wir geben der Hoffnung Ausdruck, daß dem jungen Werkmann daraus eine erste Stufe erwachsen möge, auf der er weitere aufbauen kann, um sich allmählich ins Reich der Künste emporzuschwingen. Daß es ihm gelinge, dies hohe Ziel zu erreichen, wünsche ich ihm von Herzen. Gott grüß die Kunst!»⁷ Gesetzt ist das Buch im Handsatz aus Rudolf und Paul Koch's Fraktur-Schrift *Claudius*⁸. Unter Verwendung von Adrian Frutiger's zwölf Holzschnitten wird es in einer Auflage von 1000 Exemplaren gedruckt, von denen 25 als bibliophile Ausgaben in Leinen gebunden, nummeriert und von Hand koloriert sind. Den Titel hat Adrian Frutiger zudem selbst kalligrafiert.⁹

Nach dem erfolgreichen Abschluss der Schriftsetzerlehre nimmt Adrian Frutiger für ein halbes Jahr eine Anstellung als Handsetzer bei der Grossdruckerei Gebr. Fretz AG in Zürich an. Sein Ziel ist jedoch der Eintritt in die Kunstgewerbeschule in Zürich.

Anreichern

Bald 21-jährig beginnt Adrian Frutiger im Frühjahr 1949 mit der Weiterbildung. Nach Max B. Kämpf¹⁰ ist Adrian Frutiger der zweite Schüler, der sich zum Schriftgrafiker ausbilden lässt. Ein anderer ehemaliger Zürcher Schüler und späterer Schriftentwerfer ist Hans Eduard Meier, von dem 1968 die *Syntax-Antiqua* veröffentlicht wird. Adrian Frutiger nimmt in der Woche an mehreren Schriftkursen von Alfred Willmann teil. Nach einiger Zeit bittet er um eine Änderung des Stundenplans, damit er auch Walter Käch's Unterricht bei den Schriftenmalern besuchen kann. Daneben belegt er verschiedene Zeichenfächer wie Gegenstands-, figürliches und perspektivisches Zeichnen. Doch am meisten spricht ihn das Pflanzenzeichnen und Holzschneiden bei



/05/
Lehrbuch für Schriftsetzer von 1945 mitverfasst von Walter Zerbe, Adrian Frutiger's Fachlehrer an der Gewerbeschule in Bern.



/06/
Weidenzweig von Adrian Frutiger 1949 in der Tradition des chinesischen und japanischen Langholzschnitts.



/07/
Lapidarschrift – 1949 von Adrian Frutiger während seiner Weiterbildung zum Schriftgestalter in Zürich in Stein graviert.

qui omnibus ui aquarum submersis cum filiis suis simul ac nuribus mirabili quodā modo quasi semen huāni generis conseruatus est: quē utinā quasi uiuam quandam imaginem imitari nobis contingat: & hi quidem ante diluuium fuerunt: post diluuium autem alii quorū unus altissimi dei sacerdos iustitiæ ac pietatis miraculo rex iustus lingua hebræorū appellatus est: apud quos nec circuncisionis nec mosaicæ legis ulla mentio erat. Quare nec iudæos (posteris enī hoc nomen fuit) neq; gentiles: quoniam non ut gentes pluralitatem deorum inducebant sed hebræos proprie noīamus aut ab Hebere ut dictū est: aut qā id nomen transitiuos significat. Soli qppe a creaturis naturali rōne & lege īnata nō scripta ad cognitionē ueri dei trāsire: & uoluptate corporis cōtēpta ad rectam uitam puenisse scribunt: cum quibus omībus præclarus ille totius generis origo Habraam numerādus est: cui scriptura mirabilem iustitiā quā non a mosaica lege (septima eīm post Habraā generatione Moyſes nascitur) sed naturali fuit ratione consecutus sūma cum laude attestatur. Credidit enim Habraam deo & reputatū est ei in iustitiā. Quare multarum quoq; gentium patrem diuina oracula futurū: ac in ipſo benedicēdas oēs gentes hoc uidelicet ipsum quod iam nos uideūs aperte prædictum est: cuius ille iustitiæ perfectioēm non mosaica lege sed fide cōsecutus est: qui post multas dei uisiones legitimū genuit filium: quem primum omnium diuino psuasus oraculo circūcidit: & cæteris qui ab eo nascerētur tradidit: uel ad manifestum multitudinis eorum futuræ signum: uel ut hoc quasi paternæ uirtutis īsigne filii retinētes maiores suos imitari conaret: aut qbuscūq; aliis de causis. Non enim id scrutādum nobis modo est. Post Habraam filius eius Isaac in pietate successit: foelice hac hæreditate a parētibus accēpta: q unī uxori coniunctus quum geminos genuisset castitatis amore ab uxore postea dicitur abstinuisse. Ab isto natus ē Iacob qui ppter cumulatū uirtutis prouētum Israel etiam appellatus est duobus noībus ppter duplicem uirtutis usū. Iacob eīm athletā & exercētem se latine dicere possumus: quam appellationē primū habuit: quū practicis operatioībus multos pro pietate labores ferebat. Quum autē iam uictor luctando euasit: & speculationis fruebat bonis: tūc Israelem ipse deus appellauit æterna premia beatitudinēq; ultimam quæ in uisione dei consistit ei largiens: hominem enim qui deum uideat Israel nomen significat. Ab hoc. xii. iudæorum tribus pfectæ sūt. Innumerabilia de uita istorum uirorum fortitudine prudentia pietateq; dici possunt: quorum alia secundum scripturæ uerba historice considerantur: alia tropologice ac allegorice interpretāt: de qbus multi cōscripserūt: & nos in libro quē inscripsiūs

Karl Schmid an /06/. Im Herbst 1949 beginnt Adrian Frutiger Lapidarschriften in heimische, von der Sihl geschliffene Kieselsteine zu gravieren /07/.

Adrian Frutiger's Lehrer für Schriftschreiben, Alfred Willimann, ist Bildhauer, Grafiker und Typograf und seit 1930 Lehrer für Zeichnen und Schrift an der Kunstgewerbeschule Zürich. Er ist zudem massgeblich am Unterricht der berühmten Fachklasse für Fotografie von Hans Finsler beteiligt.¹¹ Als Gestalter ist Alfred Willimann Autodidakt. Aus familiären und finanziellen Gründen kann er nur ein Jahr an der Kunstgewerbeschule in Zürich lernen. Über Alfred Willimann /09/ schreibt Adrian Frutiger in seinen Aufzeichnungen: «Als ich mich Alfred Willimann mit meinem Kirchenbüchlein vorstellte, empfing er mich mit einem gutmütigen Lächeln und sagte so etwas wie: Du bist ja von der alten Schriftsetzergilde und den Bildhauern bereits verdorben. Damit liess er mich einige Wochen sitzen ... Ich folgte ihm trotzdem in alle vier Vorbereitungsklassen, welche je vier Stunden Schriftschreiben als Pflichtfach hatten. Ich hörte ihm zu und sah ihm über die Schulter, wenn er am Schülerpult den andern das Schriftschreiben erklärte. Ich bekam dabei mit Staunen Einblick in eine ganz neue Welt des Schriftverständnisses, grundverschieden von dem, was ich in der Berufsschule als Setzerlehrling mitbekommen hatte. Ich verbrachte die erste Zeit in Zürich wie in einem Irrgarten. Alles, was ich als Setzer und Holzschneider gelernt hatte, schien mir so armselig und naiv, volkstümelnd und ein wenig kitschig zu sein. Der erste Empfang Willimanns hatte mich in meinem jungen Berufsstolz gekränkt; ich habe später begriffen, daß er mich mit Absicht vor den Kopf stoßen wollte, um mich von Anfang an aufzurütteln.»¹² Alfred Willimann's Lehre baut auf der Schriftgeschichte auf, die er anhand von Beispielen erläutert. Er schreibt die historischen Schriften mit flach gehaltener Kreide, die Breitfeder imitierend, an die Wandtafel und erklärt anschliessend die Federhaltung, die Strichführung und den Rhythmus der verschiedenen Schriftbeispiele. Für ihn bedeutet Schriftschreiben eine Art von zweidimensionaler Architektur, wie Frutiger sagt. Nicht schwarz auftragen, sondern weiss zudecken, um das Licht des weissen Blattes aktiv werden zu lassen, ist für Alfred Willimann die Wesensart des Schriftschreibens. Das Licht, das Weiss von Innenraum und Zwischenraum, wird in der Folge ein wichtiger Aspekt des gesamten Schriftschaffens von Adrian Frutiger. Ebenfalls im Schriftunterricht bei Willimann lernt er die Qualität des Abstrichs verstehen. Damit dieser Spannung und Leben erhält, muss beim Schreiben mit der Breitfeder zu Beginn und am Ende Druck gegeben werden, ohne dass die Strichenden Plattfüsse bilden /12/. Die so entstehende Taillierung des Abstrichs findet sich in einigen Schriften und Schriftentwürfen von Adrian Frutiger.

Anders als Alfred Willimann kann Walter Käch /13/ eine mehrjährige Ausbildung zum Grafiker an der Kunstgewerbeschule Zürich absolvieren. Gegen Ende seiner Lehrzeit im Jahr 1920 unterrichten in Zürich drei der grössten europäischen Persönlichkeiten, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts den entscheidenden Umbruch in der Schriftausbildung mitbewirkt haben. Ein einmaliger Glücksfall für Walter Käch, denn Fritz Helmut Ehmcke, Rudolf von Larisch und Anna Simons sind nur für etwa ein Jahr in Zürich. Anna Simons, der ehemaligen Schülerin von Edward Johnston, ist es zu verdanken, dass dessen fundamentales Buch «Writing and Illuminating and Lettering»¹³ von 1906 ins Deutsche übersetzt vorliegt. 1910 erscheint das Buch unter dem Titel «Schreibschrift, Zierschrift & angewandte Schrift»¹⁴. Auch vom Österreicher Rudolf von Larisch stammen mehrere Fachbücher, unter anderem das Standardwerk «Unterricht in ornamentaler Schrift»¹⁵ von 1905. Der Titel bezeichnet treffend Larisch's Ansatz, die Schrift als Möglichkeit des grafischen Ausdrucks zu verstehen, während Edward Johnston und Anna Simons beim Schriftschreiben den Aspekt der Leseschrift stärker gewichten. Der Grafiker und Schriftentwerfer Fritz Helmut Ehmcke, wie Anna Simons aus Deutschland, ist ebenfalls als Fachautor bekannt: 1911 veröffentlicht er die Publikation «Ziele des Schriftunterrichts»¹⁶. Nach dem Ende des Studiums 1921 begleitet Walter Käch als Assistent Fritz Helmut Ehmcke an die Kunstgewerbeschule in München und bleibt für ein Jahr. Von 1940 bis 1967 ist er in Zürich Lehrer für Schrift.¹⁷ Auch er veröffentlicht in der Folge Standardwerke der Schriftgestaltung: 1949, zur Zeit von Adrian Frutiger's Weiterbildung, erscheint das Ringbuch «Schriften Lettering Ecritures» /17/ und 1956 «Rhythmus und Proportion in der Schrift» /14/.¹⁸



/09/

Alfred Willimann, Adrian Frutiger's Lehrer für Schriftgeschichte und Schriftschreiben an der Kunstgewerbeschule in Zürich.

STEINER
LIGNOPLAST
gromalto

/10/

Wortmarken von Alfred Willimann für Bauschreiner Karl Steiner (oben), für Lignoplast (Mitte) und für die Lack- und Farbenfabrik Gromalto (unten).

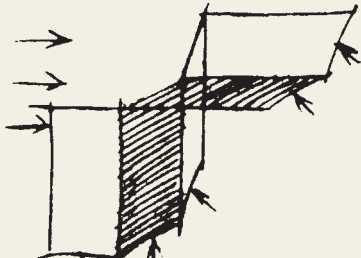
ALT,
RÖMISCHE
PORTRÄT
PLASTIK

/11/

Plakattitel von Alfred Willimann zu einer Ausstellung über römische Porträtplastik im Kunsthhaus Zürich, gestaltet 1953 in Lapidarform.

In Vereinbarung, allem dasselbe bedeutend, fügen sich Zeichen zu Wort und Satz, einem Gedanken zugeordnet. Aber dasselbe bedeuten die Zeichen im Raum, - zum Bild das immer konkret eine Massbeziehung darstellt.

Das Schreibwerkzeug, die Bruchfeder, extrem fein  zu breit, zeichnet je nach Federstellungswinkel den Typ. gewicht ausgleichend bei 25°, verhält sich Vertikal - zu Horizontal - Zug, wie Stamm zu Ast.

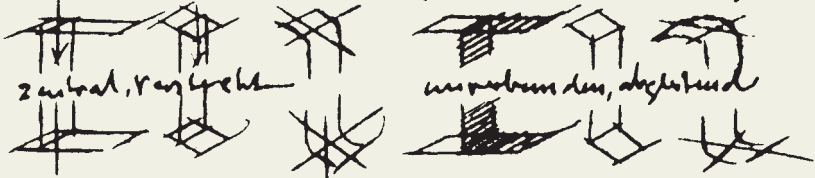
Federstellung  Teil mittel flach Die Feder, ohne Druck geführt, zeigt im freiliegenden  Ein-zug, ihrer Konstruktion entsprechend , dadurch entstehen sichere, kräftige

Flächen  auswirkend vom Stützpunkt mit Druck fließen die

Linien aus, es entsteht ein Stützpunkt, die Flächen wirken wider und wankend. Auch die auszeichnenden charakterisierenden Strichen (Ober + untere Endungen) sind

steile und reflektieren je nach Färbung mit starker oder schwacher Resonanz,



ebenso wirkt auf die Gelenke, es sind Augen.  zentral, vorgelegt unverbunden, abgeleitet

Vom Färbung aus sind die Schriften ehen aktiv, sie bilden und regulieren als Widerstände das vorgesehene Lichtbild.



Struktur ist der Raum, kompakte sind Senkrechte, Waagrechte, Quadrat, Punkt, Strich, Zeichen, Wort, Zeilen. Kolumnen sind Linien, die komprimieren LINIE HALTEN oder ausgeglichen LINIE HALTEN auf Titel oder mehreren Satz angewendet, ordnend wirken.

Bild-Teil um Bild-Teil fertigen, das ist die Gegenwart, das Wirksame handeln in Berücksichtigung der Einzelheit auf das Gesamte.

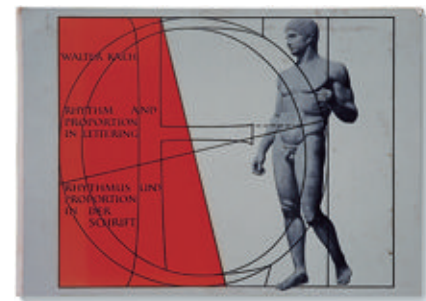
Walter Käch unterteilt den Textteil seines früheren Buches in die Kapitel geschriebene Schrift und gezeichnete Schrift. Bei den gezeichneten Schriften zeigt er zur Veranschaulichung Beispiele in Umrissdarstellung. Zum Vorbild Capitalis Monumentalis stellt er die mit richtig beziehungsweise mit falsch bezeichnete Groteskform in Vergleich /16/. Viele der aufgeführten Formprinzipien nimmt Adrian Frutiger auf. Sie prägen seinen Formenkanon. Auch in Bezug auf die optischen Gesetzmässigkeiten in den Buchstabenformen greift er auf die Erkenntnisse seiner Lehrer zurück, er verfeinert diese jedoch bereits ab 1953 bei der *Univers*. Nicht immer ist Adrian Frutiger mit Walter Käch gleicher Meinung: «Ein Grund zu Auseinandersetzungen war die Konzeption des Rhythmus in einer Schriftzeile. Ich versuchte, auf einer Vergrösserung der Antiqua von Nicolas Jenson nachzuweisen, daß die Innenräume (Punzen) der Kleinbuchstaben in ihrer Breite identisch sind mit den Räumen zwischen den Buchstaben. Es schien mir, daß Jenson (wie auch Gutenberg) das Gitterschema der Textur als Grundstruktur genommen hat. Damit war Käch nicht einverstanden. Er lehrte, die Zwischenräume enger zu halten, was bestimmt berechtigt ist für das Beschriften. Mein Anliegen war jedoch die Leseschrift. Ich habe später alle meine Serifenschriften nach diesem Konzept gezeichnet, um Unebenheiten im Lesefluß zu vermeiden.»¹⁹ Frutiger's Wertschätzung für die in Venedig um 1470 von Nicolas Jenson geschnittene Antiqua /08/ entsteht im Unterricht von Alfred Willimann. Es ist die Regelmässigkeit des Schriftbilds, welche für Adrian Frutiger vorbildlich ist, und nicht die einzelnen Buchstabenformen. Die Qualität liegt im Zusammenspiel von Form und Gegenform. «Die Buchstaben sollen wie Glieder einer Kette aneinandergereiht stehen.»²⁰

Über die Schriftgestalt hätten seine beiden Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Zürich unterschiedliche Auffassungen vertreten, sagt Adrian Frutiger. Beide finden jedoch ihre Grundlage in der Schriftgeschichte. Alfred Willimann gestaltet seine Wortmarken und Schrifttitel oft in einer linearen Groteskform /10/. Sein historischer Bezug ist die Lapidar der griechischen und römischen Antike des 5. bis 2. Jahrhunderts vor Christus, basierend auf den Grundformen Kreis, Quadrat, Dreieck und Doppelquadrat /11/. Eine ganz andere Richtung der Grotesk vertritt Walter Käch in seinem Schriftunterricht. Er greift auf die römische Unziale und Halbunziale des 4. und 5. Jahrhunderts nach Christus zurück, deren Buchstaben in den Breiten ein angeglichenes Prinzip aufweisen /15/. Diese Angleichung in den Proportionen findet sich wieder in den Groteskschriften des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel in der *Akzidenz Grotesk*. Walter Käch definiert als Prinzip das Gleichmass der Buchstaben im Raster. Stilistisch handelt es sich um statische Schriften mit den Grundformen Rechteck, Oval und Dreieck. Der Strichkontrast ist in diesen Schriften ausgeprägter als bei der Lapidarform. Und wie bei der mit flacher Federhaltung geschriebenen Unziale schliessen die Bogen die Form. Dabei sind die Bogenenden bei Walter Käch's Schriftzeichnungen horizontal geschnitten /17/, was eine Neuerung gegenüber den meisten bestehenden Grotesk-Schriften darstellt. Es ist ein Merkmal, das wir auch in Adrian Frutiger's Groteskentwurf /19/, den er bei Walter Käch in den Jahren 1950–51 zeichnet, wiederfinden. Der Entwurf bildet 1953 bei Deberny & Peignot in Paris die Basis für das Schriftkonzept *Univers*. «In meinem Kopf war immer der Plan der Gesamtheit, von Beginn an. Dies fing schon bei Käch an. Schon Käch lehrte uns an die Schriftfamilie zu denken.»²¹ Adrian Frutiger führt bei seiner ersten Groteskschrift Walter Käch's Richtung fort. Er verändert und verfeinert die Schrift aber wesentlich, auch durch Emil Ruder's Vorschlag, die Punzen zu öffnen. Bei der *Concorde*, seiner zweiten Grotesk, welche er zusammen mit André Gürtler 1961–64 entwirft, weisen die differierenden Buchstabenproportionen eher in Richtung von Alfred Willimann's Schriftverständnis.

Seine Weiterbildung an der Kunstgewerbeschule in Zürich beendet Adrian Frutiger mit der Abschlussarbeit, an welcher er etwa ein Jahr arbeitet. Er nimmt sich der Schriftgeschichte an und schneidet 15 historische Schriftformen spiegelverkehrt in 9 Holztafeln /18/. Damit die Betonungen in den Buchstaben an die richtigen Stellen zu liegen kommen, kalligrafiert er die Schriften in gewohnter Schreibweise mit wasserlöslicher Farbe auf gut geleimtes Papier, fixiert dieses auf den Buchenholztafeln und überträgt das Schriftbild durch Anpressen in der Kupferdruckpresse. 1951 wird seine Abschlussarbeit mit dem Titel «Schrift Ecriture Lettering»²² /17/



/13/
Walter Käch, Adrian Frutiger's Lehrer für Schriftzeichnen an der Kunstgewerbeschule in Zürich, beim Abrieb einer Capitalis Monumentalis.

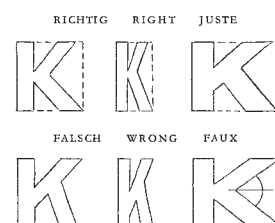
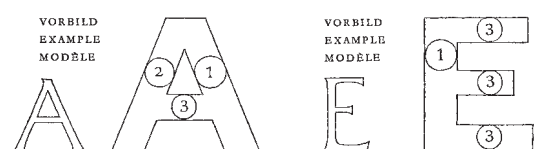


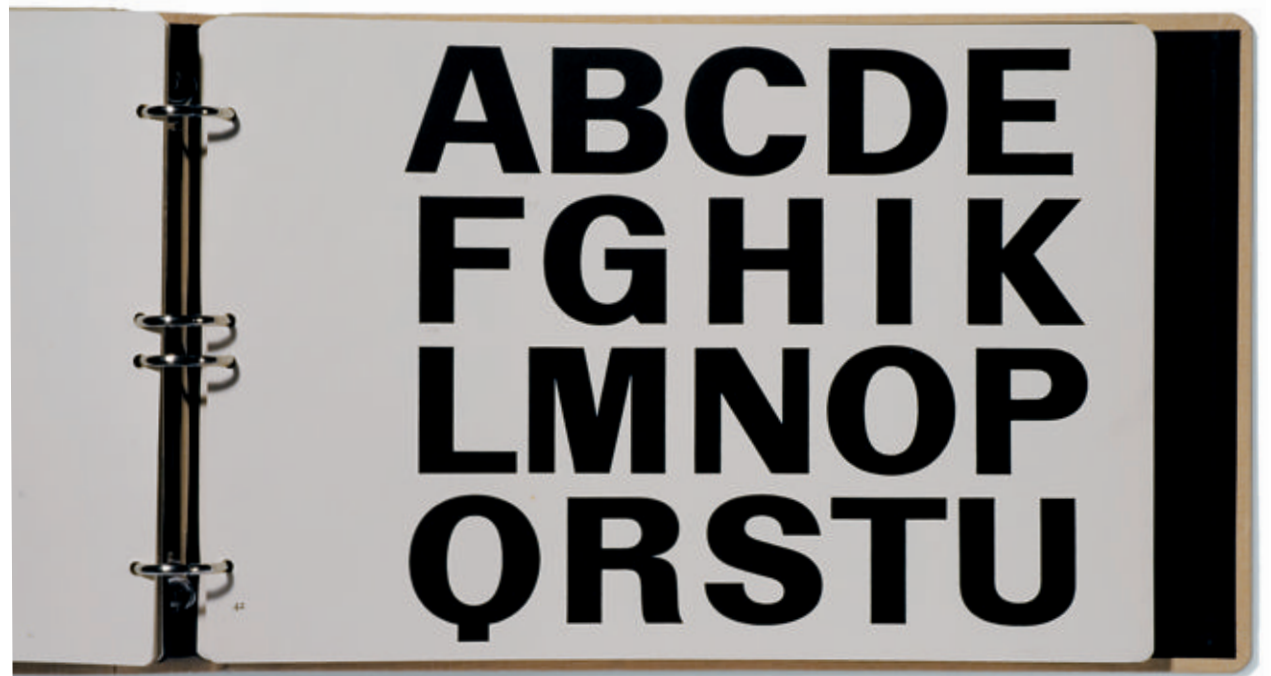
/14/
Walter Käch's Lehrbuch «Rhythmus und Proportion» von 1956 beinhaltet Untersuchungen zur römischen Capitalis Monumentalis.

/15/
Die Unziale mit gerader Federlage geschrieben, bildet bei Walter Käch eine wesentliche Grundlage für die Gestaltung der Groteskform.



/16/
Anleitung aus «Schriften Lettering Ecritures» von Walter Käch – das Vorbild für die richtige Schriftform ist die römische Capitalis.

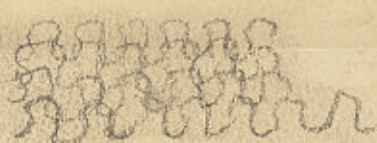




Nomenst



onse



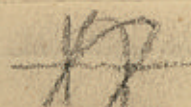
budong



bd p q g

vomwar

a



und mit einem kurzen dreisprachigen Text von Alfred Willimann vom Bildungsverband Schweizerischer Buchdrucker in Zürich veröffentlicht. Der als Leporello produzierte Druck bildet die zweite Stufe – um das Bild von Ernst Jordi aufzugreifen –, auf die Adrian Frutiger in der Folge aufbauen kann. Die Diplomarbeit ermöglicht ihm den Schritt in die Ferne – nach Paris. Die Broschüre sendet er an bekannte Fachleute und zur Bewerbung an mehrere Schriftgiessereien in Europa. Von Charles Peignot, dem Inhaber der Fonderies Deberny & Peignot in Paris erhält er eine Anstellung für ein Jahr. Vom Gedanke Peignot's, dass dieser einen Schriftgestalter für die künftige Mitwirkung bei der neuen Fotosetzmaschine Lumitype benötigt, ahnt Adrian Frutiger zu diesem Zeitpunkt noch nichts. Schliesslich werden es mehr als acht Jahre bei Deberny & Peignot und insgesamt vierzig Jahre in Frankreich.

Weitergeben

Im Spätsommer 1952 nimmt der 24-jährige Adrian Frutiger seine Arbeit als Schriftgestalter bei Deberny & Peignot auf, die eine der renommiertesten Schriftgiessereien in Europa ist. Nach ersten realisierten Akzidenzschriften und einigen Schriftentwürfen, die nicht umgesetzt werden, entsteht von 1954 bis 1957 mit der *Méridien* seine erste bedeutende Werksatzschrift im Latine-Stil. Charles Peignot und dessen Sohn Rémy bringen ihm diesen französischen Schriftstil nahe. Es ist eine sehr intensive Zeit für Adrian Frutiger, einerseits kann er das bisher Gelernte umsetzen und andererseits erfahren sein Wissen und seine Kenntnisse eine stetige Erweiterung durch den Einblick in die Schriftproduktion für den Bleisatz und ab 1954 auch für den Fotosatz.

Parallel zu seiner Anstellung bei Deberny & Peignot beginnt Adrian Frutiger ab 1952 an der École Estienne, der Berufsschule für das grafische Gewerbe, zu unterrichten. Der Leiter Robert Ranc, ein Freund von Charles Peignot, engagiert ihn vorerst für einen Abendkurs. Später findet eine Erweiterung des Schriftunterrichts statt, zusätzlich lehrt er nun an der École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Insgesamt sind es eineinhalb Tage pro Woche. Seinen Unterricht gliedert Adrian Frutiger in die drei Teile: Schriftgeschichte und Schreiben historischer Schriftformen, Schriftzeichnen sowie die Lehre der Zeichen und Symbole. Aus dem Unterricht entsteht die von Horst Heiderhoff bearbeitete Trilogie *«Der Mensch und seine Zeichen»*²³ /23/. Diese bietet eine elementare Auseinandersetzung mit Zeichen. Im ersten Band 1978 schreibt er: «... daß Zeichen mit nicht geschlossenen Flächen eher abstrakte Empfindungen hervorrufen, hingegen geschlossene, umschriebene Flächen Erinnerungen an Objekte wecken.»²⁴ Zur Verdeutlichung zeigt er das Kreuz als abstraktestes Zeichen, das keine räumliche Interpretation zulässt. Dem gegenüber steht das Quadrat, welches sich sofort als Darstellung eines Innenraums oder Kubus anbietet /22/. Seine Erkenntnisse gibt Adrian Frutiger auch in mehreren Büchern weiter, hier sei nur das 1980 erschienene Buch *«Type Sign Symbol»*²⁵ /23/ erwähnt. Dazu kommen unzählige Fachartikel und viele Vorträge, die durch eine leicht verständliche, plakative Darstellung der Thematik geprägt sind. Dies ist eine Qualität, die ihn auszeichnet. Gleichzeitig findet sich in manchen seiner Bücher eine Simplifizierung, wo Detailgenauigkeit und Tiefe notwendig wären.

Internationale Bekanntheit erlangt Adrian Frutiger mit dem Schriftkonzept *Univers*, das er ab 1953 aus seinem Groteskentwurf /19/ weiterentwickelt. Erstmals überhaupt entsteht eine Schriftfamilie, welche von Anfang an 21 aufeinander abgestimmte Schriftschnitte vorsieht. Ein wichtiger Mentor ist ihm dabei Emil Ruder. Mit dem bekannten Typografen, Lehrer und späteren Direktor der Allgemeinen Gewerbeschule Basel hat er sich bereits während seiner Weiterbildung zum Gedankenaustausch und zur kritischen Begutachtung der Arbeiten getroffen. Emil Ruder, ebenfalls ehemaliger Schüler von Käch und Willimann, wird für Adrian Frutiger ein weiterer Förderer und väterlicher Freund. «Sein Einfluss auf meine Arbeit als Schriftzeichner ist eindeutig. Bei jeder unserer Begegnungen war er mir Massstab. In Anerkennung und Kritik war er aufbauend, anspornend und immer wieder wegweisend auf diese Linie hin, die er als Klassik bezeichnete. Sein Ziel war, das tief Menschliche der Vergangenheit zu respektieren, von allzu persönlichen Eigenheiten abzusehen, nach Möglichkeit auf reine Werte hinzuarbeiten,



/20/

Emil Ruder, Lehrer für Typografie an der Kunstgewerbeschule Basel und Mentor von Adrian Frutiger, beeinflusst die Gestalt der Univers.

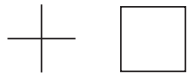


/21/

Wegweisend: «TM-Sondernummer Univers» 1/1961 (oben), Emil Ruder's «Typographie – Ein Gestaltungslehrbuch» von 1967 (unten, Reprint).

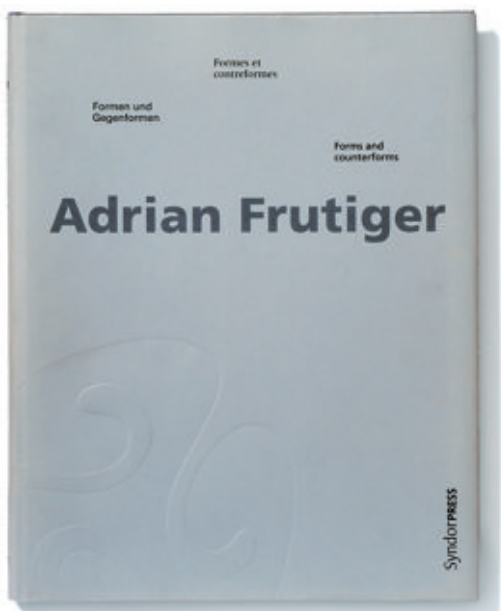
/22/

Ungeschlossene Formen wirken
abstrakt, geschlossene Formen
objekthaft, was für die Gestaltung
von Piktogrammen wichtig ist.



/23/

Publikationen zur Zeichenlehre,
zum gestalterischen Schaffen und
zum künstlerischen Schaffen
von Adrian Frutiger.



die Bleibendes für die Zukunft in sich tragen. Dies hat Emil Ruder gekonnt und bewirkt, und ich bin ihm dafür unendlich dankbar. Genugtuung und Freude bereitete es mir, wenn er, Jahre nach den Besprechungen meiner ersten Entwürfe, mit den gegossenen Schriften seine typografischen Schöpfungen herausbrachte.»²⁶ Zusammen mit seinen Schülern der Typografiekasse an der Kunstgewerbeschule Basel trägt Emil Ruder viel zum Erfolg der *Univers* bei. Wesentlichen Anteil daran hat auch Rudolf Hostettler, der Redaktor der Fachzeitschrift «Typographische Monatsblätter», welche von der Gewerkschaft herausgegeben wird. In der «Sondernummer *Univers*» 1/1961 wird umfassend über das Schriftkonzept berichtet /21/. Mit dieser Ausgabe wird zudem die Monotype-Version der *Univers* über viele Jahre zur alleinigen Schrift der «TM». Auch sein 1967 veröffentlichtes dreisprachiges Standardwerk «Typographie – Ein Gestaltungslehrbuch»²⁷ /21/ setzt Emil Ruder in der *Univers*. Das Vorwort schreibt Adrian Frutiger.

Adrian Frutiger hat seinen schriftgestalterischen Erfahrungsschatz konsequent erweitert. Immer ist er in die wesentlichen satztechnischen Erneuerungen involviert, sei es mit der Fotosatzmaschine Lumitype, für die er klassische Schriften umzeichnet und eigene entwirft, sei es mit der ECMA²⁸, für die er ab 1963 die computerlesbare Schrift OCR-B entwickelt, sei es beim Compositorsatz von IBM oder ab 1968 bei den verschiedenen digitalen Satzverfahren von Linotype. Aufgaben wie die Entwicklung des Orientierungssystems für den Pariser Flughafen Charles-de-Gaulle veranlassen den inzwischen 42-Jährigen zur grundsätzlichen Untersuchung der Zeichenerkennung. Es entsteht 1970 die Schrift *Alphabet Roissy*, die zum Qualitätsstandard von Signalisationsschriften wird und 1976 in abgewandelter Form bei Linotype als *Frutiger* erscheint. In Zusammenarbeit mit seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und den Herstellern entstehen bis zur Herausgabe des vorliegenden Buches 12 Akzidenzschriften, 27 Werksatzschriften, 8 Signalisationsschriften und 5 Firmenschriften. Einen wichtigen Bestandteil seines schriftgestalterischen Schaffens bilden auch die nicht realisierten Schriftentwürfe.

Die Schriften, insbesondere die Werksatzschriften, von Adrian Frutiger weisen wiederkehrende, für ihn charakteristische Merkmale auf. Es ist das Schriftbild insgesamt, das geprägt ist durch Ausgewogenheit und Gleichmässigkeit. Dazu meint er im Gespräch: «Man könnte das einen Stil, eine persönliche Form-Konvention nennen, die ich schwer umschreiben kann und bei der ich schwer sagen kann, woher sie kommt. Eine Mischung aus der Erziehung der beiden Persönlichkeiten, die ich als Lehrer hatte, und bestimmt ist auch meine Persönlichkeit dazugekommen. Ein Mix. Und ich nenne immer die Chance, dass das Germanische mit dem Lateinischen zusammen eine Mischung und einen ganz persönlichen Ausdruck ergeben hat.»²⁹

Schрифtherstellung

Handsatz

**Initiales
Président**
Seite 26

**Initiales
Phoebus**
Seite 38

Ondine
Seite 50

Méridien
Seite 60

Univers
Seite 88

**Antique
Presse**
Seite 102

Serifa
Seite 162

Als Johannes Gutenberg um 1455 das Setzen und Drucken mit beweglichen Lettern erfindet (in Korea seit dem 14. Jahrhundert bekannt), revolutioniert er von Deutschland ausgehend das gesamte Schrift- und Druckwesen. Seine Methode zur Herstellung der Lettern, des Satzes sowie des Druckes werden bis weit ins 19. Jahrhundert hinein kaum verbessert. Es entsteht ein ganz neuer Wirtschaftszweig, das Druckgewerbe, mit weiterer Arbeitsteilung: Giessereien kommen auf, Setzereien, Druckereien sowie Zulieferbetriebe, die unter anderem Pressen, Papier, Farben und Werkzeuge produzieren.

Am Anfang der Schriftherstellung steht die Originalzeichnung **/01/**. Bei Adrian Frutiger's Arbeitgeber, der französischen Schriftgiesserei Fonderies Deberny & Peignot, wird sie in einer Versalhöhe von zirka 10 cm seitenrichtig mit schwarzer Tusche auf stabilem weissem Karton angefertigt. Jedes Zeichen bekommt die Breite und Dicke, die es benötigt. Zur Überprüfung von Wirkung und Qualität werden die Originalzeichnungen fotografisch verkleinert und zu Wörtern

zusammengestellt, wobei die Originale so lange mit Deckweiss und Tusche korrigiert werden, bis das verkleinerte Ergebnis allen Ansprüchen möglicher Wortkombinationen genügt.

In einem nächsten Arbeitsschritt wird die Matrize, die Mutterform der zu giessenden Lettern, angefertigt, wofür es drei verschiedene Herstellungsverfahren gibt. Bei der ersten Art, der geprägten Matrize, wird die fertige Originalzeichnung fotografisch auf die spätere Buchstabengrösse reduziert, auf eine Zinkplatte geätzt und mithilfe einer transparenten Gelatinefolie seitenverkehrt auf den rohen, an der Stirnseite geglätteten Stahlblock übertragen. Die Buchstabenkontur kann nun von Hand direkt in den Stahlklotz graviert und das Buchstabenbild mit Feilen, Sticheln und Gegenpunzen erhaben ausgearbeitet werden. Zur Prüfung des Buchstabenbildes wird ein Russabzug angefertigt. Der Stahlbuchstabe, Stempel genannt, wird dafür über eine Kerzenflamme gehalten, worauf sich am Schriftbild Russ absetzt. Aufgedrückt auf ein Blatt Papier, ergibt sich ein ge-

naues Abbild des Buchstabens. Ist dieser in Ordnung, folgt das Härten des Stempels. Nun kann er in einen Kupferblock geschlagen werden **/04/**; das Ergebnis ist die Mutterform der Lettern: die Matrize. Dies ist die älteste Form der Matrizenherstellung.

Die zweite Methode, galvanische Matrize genannt, erlaubt das Gravieren des Buchstabenbildes von Hand in den weniger harten Bleiklotz. Da sich das erhabene Buchstabenbild nun aber nicht in Metall schlagen lässt, wird das so genannte Zeugoriginal in ein galvanisches Nickelbad gehängt, wo sich unter Einsatz von Strom das Nickel an der Buchstabenform absetzt **/07/**. Die auf diese Weise entstehende negative Buchstabenform wird in einen Zinkblock eingegossen und wird so zur Matrize für den Guss der Lettern **/08/**.

Beim dritten Verfahren, der gebohrten Matrize, dient eine Messingplatte, auf welcher das Buchstabenbild vergrössert eingraviert ist, als Vorlage **/03/**. Die Messingplatte (Schablone) wird in den Pantografen gespannt, an dessen anderem Ende sich ein Metallklotz

/01/

Originalzeichnung der Univers (schwarze Tusche auf Karton) mit Dicktenlinien für den Handsatz von Deberny & Peignot.



/02/

Fotografische Vergrösserung der Reinzeichnung auf Karton geklebt und nach dieser Kartonschablone gebohrte Messingschablone.



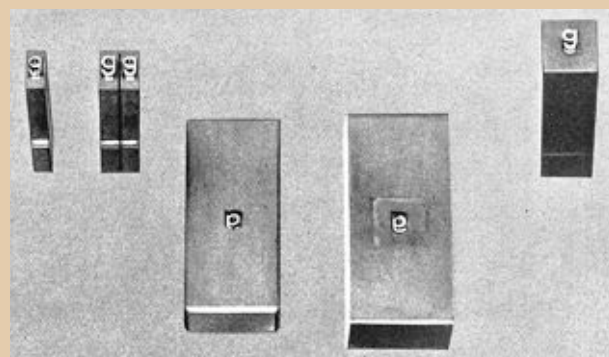
/03/

Durch Nachfahren der Messingschablone mit dem Pantografen wird vom Buchstabenbild verkleinert die Matrize gebohrt.



/04/

Gebahrter und bearbeiteter Stahlstempel, geschlagene Kupfermatrize roh und justiert, gegossene Buchstaben (v.r.n.l.).



befindet. Wird mit dem Führungsstift in der vertieften Gravur der Schablone entlangefahren, überträgt ein spitzer Bohrer das Buchstabenbild in der vorher am Pantografen eingestellten Grösse auf den Metallklotz. Von einer Schablone werden meist mehrere Schriftgrade graviert. Dieses Verfahren ist damals weit verbreitet, weil sehr wirtschaftlich, jedoch handwerklich mit Kompromissen verbunden. Wie fein der Bohrer auch ist, er erlaubt nicht, rechte oder spitze Winkel bis aufs Äusserste auszubohren. Diese müssen von Hand nachbearbeitet werden /06/. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass sich mit dem Pantografen auch erhabene Buchstabenbilder (Stempel) gravieren lassen, um von diesen mittels Galvanisierung Matrizen zu gewinnen. Als Vorlage dienen erhabene Messingschablonen /05/. Sind die Matrizen hergestellt, werden sie justiert, so dass die negative Bildfläche überall die gleiche Tiefe aufweist und die Schriftlinie parallel zu den Schmalseiten des Bleiklotzchens läuft. Es muss bis zu einem Hundertstel Millimeter genau gearbeitet werden,

wobei die Justiernadel als empfindliches Messinstrument wertvolle Hilfe leistet.

Nach Fertigstellung der Matrizen kann der Guss der Bleilettern erfolgen. An die Stelle des Handgiessapparates treten Mitte des 19. Jahrhunderts mechanische Giessapparate bis hin zur vollautomatischen Komplett-Giessmaschine, welche die Lettern nicht nur in grosser Geschwindigkeit giesst, sondern auch den Giesszapfen entfernt und alle Flächen glättet. Eine solche Maschine produziert bis zu 40 000 Buchstaben pro Tag. Schwierig zu giessen und zu setzen sind Überhänge, also Lettern, deren Buchstabenbild über den Bleiklotz hinausragt, denn diese brechen leicht ab. Sie dienen der Unterschneidung des Buchstabens, damit beim Setzen nicht ein zu grosser Weissraum zum nächsten Buchstaben entsteht. Insbesondere bei Kursiven wird dies angewendet, aber auch bei manchen Buchstaben aufrechter Schriften, zum Beispiel T oder f.

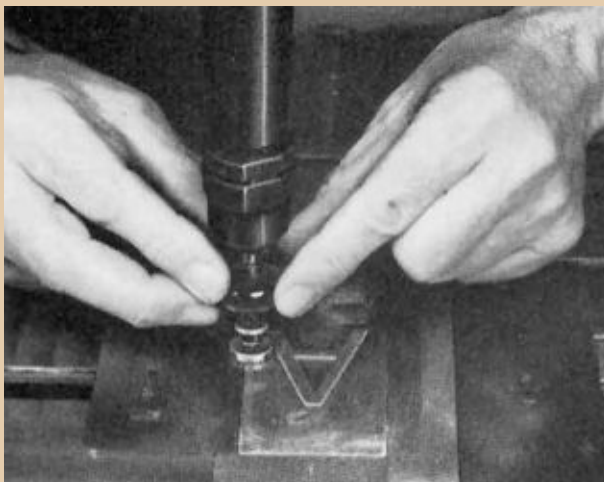
Die gegossenen Lettern können nun gesetzt werden. Ein Alphabet für den Handsatz besteht aus knapp

120 Zeichen. In der Regel setzt ein Handsetzer etwa 1500 Zeichen pro Stunde in 10 pt. Bei kleineren Schriftgraden und komplexen Texten reduziert sich diese Leistung. Schon frühzeitig wird versucht, die Arbeit des Handsetzers zu beschleunigen. Sowohl grosse Setzkästen als auch die zweckmässige Anordnung der Fächer nach der Häufigkeit vorkommender Buchstaben tragen zur Mehrleistung bei. Ferner werden nicht nur Ligaturen gegossen, sondern auch Logotypen, das heisst häufig gebrauchte Wörter und Silben auf einen Block. In der Wiener Staatsdruckerei war für ein solches System ein Setzkasten mit 1248 Fächern vorhanden. Zu Gutenberg's Zeiten bringen es die Setzer auf eine weit geringere Setzleistung. Mit dessen Typenumfang von etwa 290 Zeichen inklusive unterschiedlich breiten Buchstaben und Ligaturen für Buchstabenpaare ist jedoch eine subtilere Stufe der Typografie möglich.

Zur Stempelfertigung bei Deberny & Peignot in Paris hat auch Adrian Frutiger einen Artikel verfasst (siehe Seite 99).

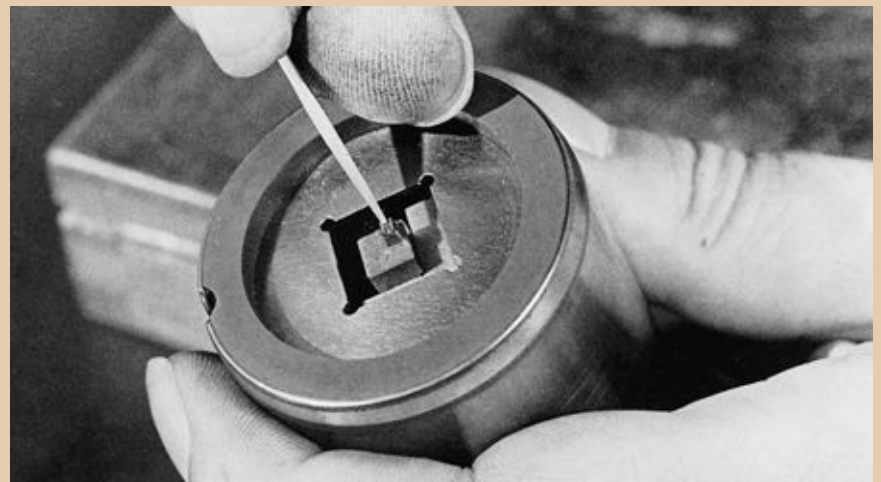
/05/

Bei der erhöhten Schablone wird das Buchstabenbild umfahren und durch Wegfräsen ein Stempel graviert.



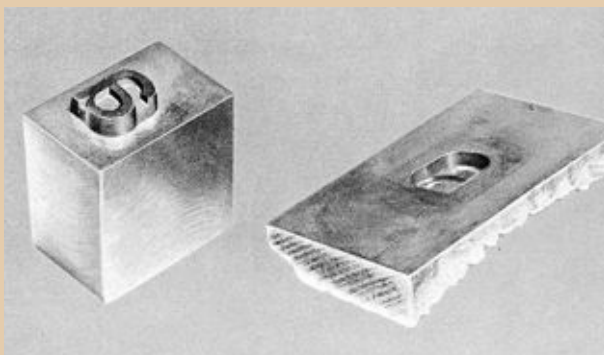
/06/

Mit dem Pantografen gebohrte Stempel müssen in den Ecken mit dem Stichel von Hand nachbearbeitet werden.



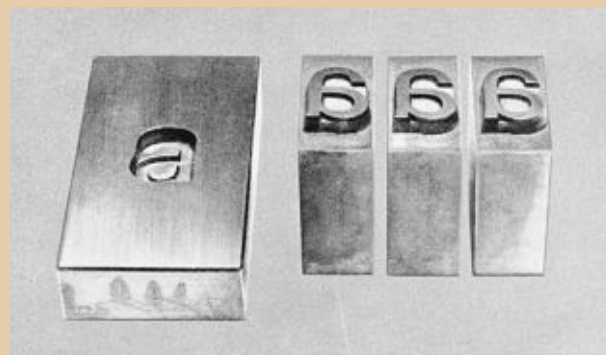
/07/

Galvanische Matrize: gebohrter Zeugschnitt (links) und rohe Matrize nach 10-tägigem galvanischem Nickelbad (rechts).



/08 /

Hintergossene und justierte Nickelmatrize (links) und gegossene Grosskegelbuchstaben (rechts).



PRÉSIDENT

Mit viel Tatendrang und einem Rucksack voller Wissen kam ich als junger Mann im Spätsommer 1952 nach Paris. Das war schon ein ordentliches Gepäck, was mir Alfred Willimann und Walter Käch während meiner Zeit an der Kunstgewerbeschule in Zürich mitgegeben haben. Meine Diplomarbeit¹ hatte ich an etwa zwölf grosse europäische Schriftgiessereien geschickt. Charles Peignot stellte mich daraufhin ein, ich bekam einen Vertrag für ein Jahr.

Als ich bei Deberny & Peignot anfang, hat die Giesserei zu 80 Prozent von der *Futura* gelebt, die damals in Frankreich *Europe* hiess. Es gab auch viele Fantasieschriften, schattierte und umstochene. Was fehlte, war eine neue Visitenkartenschrift. Die Verkäufer sagten, eine solche müsse zuerst gemacht werden, weil die alten Kartenschriften abgenützt seien, aber eine der sichersten Anlagen blieben. Gerade kleinere Druckereien hätten dafür immer Bedarf. Zu jener Zeit hiessen die meist aus Versalien bestehenden Kartenschriften in Frankreich «Initiales»². So eine Schrift war das Erste, was ich für Deberny & Peignot machte.

Etwa zehn verschiedene Latines³ bestanden im Schriftmusterbuch von D&P. Bei meinem Entwurf der *Président* orientierte ich mich an den *Latins Larges* /09/. Etwas anderes als eine Latine kam nicht in Frage. Ich habe mich intensiv damit beschäftigt, denn ich kannte diese Formen noch nicht, fand sie aber faszinierend. Die Latines wurden überwiegend im Akzidenzbereich verwendet, besonders für Briefköpfe und Visitenkarten, aber auch zur Beschriftung von Fassaden /04/. Es wurde auch fast eine Mode, dass Esswarengeschäfte Latines verwendeten /03/. Ihr Vorteil war, dass man sie eng und breit, dick und dünn gravieren oder malen konnte. Ähnlich wie die Grotesk-Schrift war sie einfach zu modifizieren. Entstanden sind die Latines wohl etwa Mitte des 19. Jahrhunderts, als eine Art weichere *Didot*. Die Serifen waren nicht rechtwinklig angesetzt, sie zeigten eine konkave Wölbung. In der Zeit des Jugendstils gab es zahlreiche Abwandlungen, auch bei D&P, mit sehr viel Firlefanz. Das Minuskel-c verlief beispielsweise mit einem Schwänzchen nach innen, und wo irgend möglich hatten die Buchstaben eingeschwungene Enden /09/.

Die *Président* ist eine Art Remake. Es ging nicht darum, eine stilistisch neue Schrift zu erfinden. Deberny & Peignot brauchte als Erstes einfach nur eine sauber geschnittene Kartenschrift mit normaler, fast kräftiger Strichstärke. Der Fett-fein-Kontrast der *Président* ist im Vergleich zu einer Latine allerdings etwas geringer, Visitenkartenschriften brauchen doch eine gewisse Kraft. Charles Peignot liess mich machen, er wünschte sich aber von Anfang an Buchstabenvarianten /22/. Ein Setzer müsse Spielraum haben, sagte er. Peignot wollte ausserdem Ligaturen, hochgestellte Buchstaben für Abkürzungen und Logotypen, also oft verwendete, auf einen Block gegossene Begriffe wie «Rue», «Avenue», «Boulevard» oder «Place» /01/. Das war etwas Neues – es lag ihm wirklich am Herzen, den Setzern die Arbeit zu erleichtern.

Zuerst zeichnete ich mit spitzem Bleistift einige Buchstaben auf Transparentpapier, ein H, zwei bis drei Vokale, drei bis vier Konsonanten. Es gab kein «OHamburgefons» wie später

Allgemeines zur *Président* Bereits mit seinem ersten Alphabet, der Majuskelschrift *Initiales Président*, schafft Adrian Frutiger ein beständiges und nahezu ausgereiftes Werk. Der von Charles Peignot gewählte Schriftname ist auch im Vergleich mit anderen Kartenschriften kaum zu hoch gegriffen; so tragen die Kartenschriften der Giesserei Flinsch⁴ Namen wie *Aristokrat*, *Baron*, *Baronesse*, *Kavalier* und eine Schrift der Haas'schen Schriftgiesserei heisst *Chevalier*.

Formale Ausgangslage der *Initiales Président* bilden die Latine-Schriften. Frutiger nennt die *Latins Larges* /09/. Zu erwähnen gilt es auch die *Caractères Antiques Latines* /08/, eine Art Grotesk mit dreieckig verstärkten Endungen. Die *Président* hat mit dieser den geringen Strichkontrast gemeinsam.

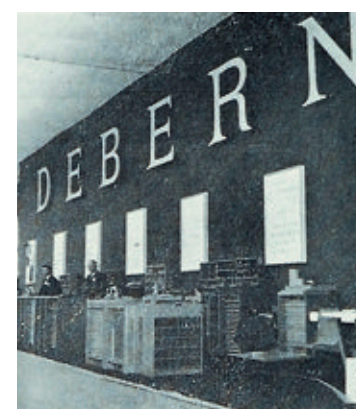
In Francis Thibaudeau's Druckschriftenklassifikation von 1924 /07/ werden die Latines als Untergruppe der *Elzéviros*⁵ aufgeführt, welche zu dieser Zeit in Frankreich gesamthaft für die Renaissance- und Übergangs-Antiqua stehen. Die nach Didot benannten klassizistischen Antiqua bilden die zweite der vier Hauptgruppen. Die beiden weiteren Hauptgruppen Egyptienne und Grotesk – Letztere in Frankreich mit Antique⁶ bezeichnet – sind neben den Latines die wesentlichen Erneuerungen im Schriftschaffen des 19. Jahrhunderts.

Auch in der Illustration des Registertitelblattes «Latines» im Band 2 des Schriftmusterbuches «*Spécimen Général*» der Fonderies Deberny & Peignot von 1926 ist «*Elzéviros*» genannt.⁷ Der Verweis auf das gleichnamige Register in Band 1 zeigt wiederum auf, dass die Latine-Schriften als Neuerung der klassizistischen Antiqua auch eine Rückbesinnung auf das ältere Schriftschaffen darstellen. Die Latines können teilweise im Bestreben der Neo-Renaissance-Erneuerungsbewegung⁸ gesehen werden, die im 19. Jahrhundert eine Abkehr von der blutleeren, klassizistisch geprägten Buchtypografie forderte.

Im deutschsprachigen Raum spielen die Latines in den 1940er und 1950er Jahren, zur Zeit der Ausbildung Frutiger's, keine Rolle mehr. In Frankreich hingegen waren und blieben sie aktuell. Die *Initiales Président*, 1954 bei Deberny & Peignot als Akzidenzschrift für Handsatz realisiert und 1965 auf Lumitype-Fotosatz adaptiert, bleibt denn auch nicht Frutiger's einzige Latine-Schrift. Heute wird sie von den Schriftherstellern Linotype als auch von URW++ unter dem Namen *President* in digitaler Form vertrieben.



/01/
Innenseiten des vierseitigen
Prospektes «Le Président» von 1958
mit Mustertext, den erhältlichen
Schriftgrößen und einem Anwen-
dungsbeispiel.



/02/
Messestand von Debern & Peignot
an der Fachmesse TPG 1956 in
Paris – Beschriftung in der Initialen
Président.



/03/
Ende des 19. Jahrhunderts sind
Latine-Schriften für Firmen-
beschriftungen auf Papier und an
Fassaden sehr beliebt.

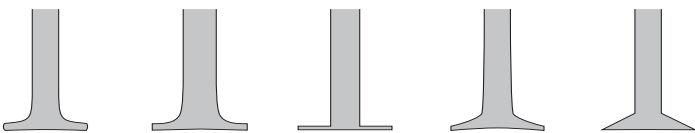


/04/
Breite, kontrastreiche Latine-
Schrift aus dem 19. Jahrhundert
auf einer Mauer in Paris –
«Plakatieren verboten».

in Deutschland. Die Entwürfe waren ungefähr 24 pt gross. In dieser Grösse konnte ich die Form auf einen Blick kontrollieren. Das wurde meine typische Arbeitsweise. Neben meinem Studio war die Klischeefabrikation, dort gab es auch eine fotografische Repro. Meistens habe ich da angefragt, ob ich meine Skizzen mal schnell in den Vergrösserungsapparat schieben könne. Anschliessend habe ich die Formen von Hand nachgezeichnet, mit Tusche auf Karton, und mit weisser Deckfarbe korrigiert. Alles ohne Zirkel. Diese Schwarz-Weiss-Zeichnungen waren mindestens 10 cm gross. Bei kleineren wäre man mit der Hand nicht drumherum gekommen, das wäre zu knifflig gewesen. Es musste ungefähr so gross sein wie ein Apfel oder eine Frucht, dass man richtig daran arbeiten konnte. So hatte ich es bei Walter Käch an der Kunstgewerbeschule in Zürich gelernt.

Bei der *Président* liess ich für mich zusätzlich alles wieder auf 24 pt verkleinern und klebte es zusammen, um zu sehen, ob es passt. Dichte, Fleisch und optische Schriftlinie habe ich gleich mitbestimmt, eine Disziplin, die mir ebenfalls Walter Käch beigebracht hatte. Ich lieferte also saubere Zeichnungen für etwa zehn Probekapitel, nach denen eine Messing-schablone für die kleinen bis mittleren und eine für die grossen Schriftgrade graviert wurde. Man hat das unterschiedlich gezeichnet: Die kleinen Grade waren etwas kräftiger gehalten, die grösseren ein wenig dünner. Mit dem Pantograf wurden dann Stahlstempel vorgeschnitten und davon Russabzüge gemacht, die ich gemeinsam mit Marcel Mouchel, dem Leiter der Gravurabteilung, prüfte. Zu diesem Zeitpunkt konnten wir Fehler noch ausmerzen, denn der Stahl war noch nicht hart. Am Ende wurde der Stempel gehärtet, die Matrize geschlagen, justiert und in die Angussmaschine gegeben. Im Gegensatz zu den deutschen Schriftgiessereien wurde in Frankreich noch in Stahl gestochen. In Deutschland ging man damals dazu über, Matrizen

Latines, Runic, Etienne, Renaissance Das Interesse an den Latines – eine Schriftform des 19. Jahrhunderts mit spitzen Serifen – muss bedeutend gewesen sein, treten sie doch nahezu gleichzeitig und in identischer oder zumindest äusserst ähnlicher Form in Frankreich, England, Deutschland und Holland auf. Das erste Beispiel, welches der holländische Schriftexperte Gerrit W. Ovink findet, ist ein Schriftmusterblatt der *Latines grasses*⁹ von 1854 aus der Schriftgiesserei Laurent & Deberny in Paris. Ein anderes frühes Beispiel derselben Schriftgiesserei zeigt das Buch *«Nineteenth Century Ornamented Typefaces»* der Britin Nicolette Gray. Es handelt sich um die *Lettres Latines*¹⁰ aus dem Jahr 1855; im Schriftmusterbuch *«Spécimen Général»* der Fonderies Deberny & Peignot von 1926 als *Initiales Latines Noires* bezeichnet. Trotz dieser frühen Nachweise in Paris kann die Herkunft der Latines bis heute nicht eindeutig geklärt werden, zumal das 1926 veröffentlichte *«Handbuch der Schriftarten»*¹¹ eine *Schmale Renaissance* der Schriftgiesserei W. Woellmer, Berlin, auf 1830 datiert. In Frankreich als Latines bekannt, heissen diese Schriften in England Latin, Antique oder Runic und in Deutschland Etienne, Renaissance oder Latines. Einzige gemeinsame Merkmale der Latine-Schriften sind spitze Serifen /05/ und in den Proportionen angegliche Zeichenbreiten. Ansonsten gibt es bedeutende Unterschiede. So können die Latines Akzidenz- und Titelsatzschriften sein, aber auch Werksatzschriften. Ebenfalls stark unterschiedlich



/05/
Serifenformen v.l.n.r.:
Renaissance-Antiqua, Barock-Antiqua, klassizistische Antiqua
und zwei Arten von Latines,
mit und ohne gekahlte Serifen.

/06/
Die Latines können von schmal
bis breit und von kontrastreich bis
kontrastarm sein (im Verhältnis
von Abstrich zu Querstrich).



CLASSIFICATION DES CARACTÈRES

ORIGINE, TRANSFORMATION & CLASSIFICATION
de la
LETTRE D'IMPRIMERIE
DÉTERMINÉES
par son
EMPATTEMENT

La Majuscule.

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES

L'ANTIQUE	L'ÉGYPTIENNE	Le ROMAIN ELZÉVIR	Le ROMAIN DIDOT
TRACÉ PRIMITIF SANS EMPATTEMENT	1 ^{re} TRANSFORMATION Avec EMPATTEMENT RECTANGULAIRE	2 ^e TRANSFORMATION Avec EMPATTEMENT TRIANGULAIRE	3 ^e TRANSFORMATION Avec EMPATTEMENT A TRAIT FIN HORIZONTAL
Relevée sur les inscriptions PHÉNICIENNES et réalisée en types mobiles au commencement du XIX ^e siècle.	Relevée sur les inscriptions GRECQUES et réalisée en types mobiles au commencement du XIX ^e siècle.	Relevée sur les inscriptions ROMAINES et réalisée en types mobiles à la fin du XVIII ^e siècle.	Principe innové par F.-A. Didot et généralisé par F.-A. Didot au XVIII ^e siècle.
Type de l'Antique ou lettre bâton.	Type de l'Égyptienne à traits bruts.	Type du romain Garamond ou Elzévir.	Type du romain Didot.
Sous-Familles: Les ITALIENNES	Sous-Familles: Les LATINES	Sous-Familles: Les LATINES	Sous-Familles: CLASSIQUE DIDOT
Caractéristique: Arrondissement inférieur des angles d'em- pattement.	Caractéristique: Empattements renforcés. Traits intérieurs amé- gris.	Caractéristique: Empattement triangulaire horizontal adapté à la grossesse de corps de l'Égyptienne angl.	Caractéristique: Ajout d'empattements triangulaires sans mo- dification de la finesse de trait des déliés.
MONUMENTALES	Les DE YINNE	HELLÉNIQUES	TRAITS DE PLUME
Lettre d'inscriptions, empattements à poin- tes vives.	Forme élzévirienn avec exagération des pleins.	Traits bi-concaves, empattements tri- angulaires.	Empattements tri- angulaires au ca- lame.
		Empattements tri- angulaires au ca- lame.	Empattements tri- angulaires au pinceau.
			Empattements renforcés; traits intérieurs amé- gris.

PAR LEUR EMPATTEMENT

ORIGINE, TRANSFORMATION & CLASSIFICATION
de la
LETTRE D'IMPRIMERIE
DÉTERMINÉES
par son
EMPATTEMENT

La Minuscule.

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES

Le ROMAIN ELZÉVIR	Le ROMAIN DIDOT	L'ANTIQUE	L'ÉGYPTIENNE
A EMPATTEMENT TRIANGULAIRE	EMPATTEMENT A TRAIT FIN HORIZONTAL	SANS EMPATTEMENT	EMPATTEMENT RECTANGULAIRE
Alphabet minuscule extrait de la Caroline romane et adapté à l'empattement des capitales romaines d'inscriptions par Nicolas Jenson à la fin XV ^e siècle.	Transformation de la minuscule romaine d'après le principe d'empattement innové par GRANDJEAN dans son romain du roi et généralisé par F.-A. Didot au XVIII ^e siècle.	Adoption de la forme romaine de l'alphabet de Nicolas Jenson pour l'ajouté d'une minuscule au type primitif des majuscules phéniciennes.	Adoption de la forme romaine de l'alphabet de Nicolas Jenson pour l'ajouté d'une minuscule aux majuscules des inscriptions grecques.
Minuscule Elzévir.	Minuscule Didot.	Minuscule Antique.	Minuscule Égyptienne.
Sous-Familles: Les LATINES	Sous-Familles: CLASSIQUE DIDOT	Sous-Familles: Les ITALIENNES	Sous-Familles: Les ITALIENNES
Empattement triangulaire horizontal adapté à la grossesse de corps de l'Égyptienne angl.	Ajout d'empattements triangulaires, maintien de la finesse des déliés.	REMARQUE. — Aucun dessin d'alphabet de lettres d'imprimerie ne peut se soustraire à la loi de l'empattement et quel qu'on puisse l'imaginer, il contiendra fatalement dans ses terminaisons de jambages, sa coupe et sa graisse, des éléments types de classement.	Arrondissement inférieur des angles d'em- pattement.
Les DE YINNE	HELLÉNIQUES	TRAITS DE PLUME	L'AURIOL
Empattements élz- éviriens avec reprises horizontales.	Traits bi-concaves, empattements tri- angulaires.	Empattements tri- angulaires au ca- lame.	Empattements tri- angulaires au pinceau.
			Empattements renforcés; traits intérieurs amé- gris.

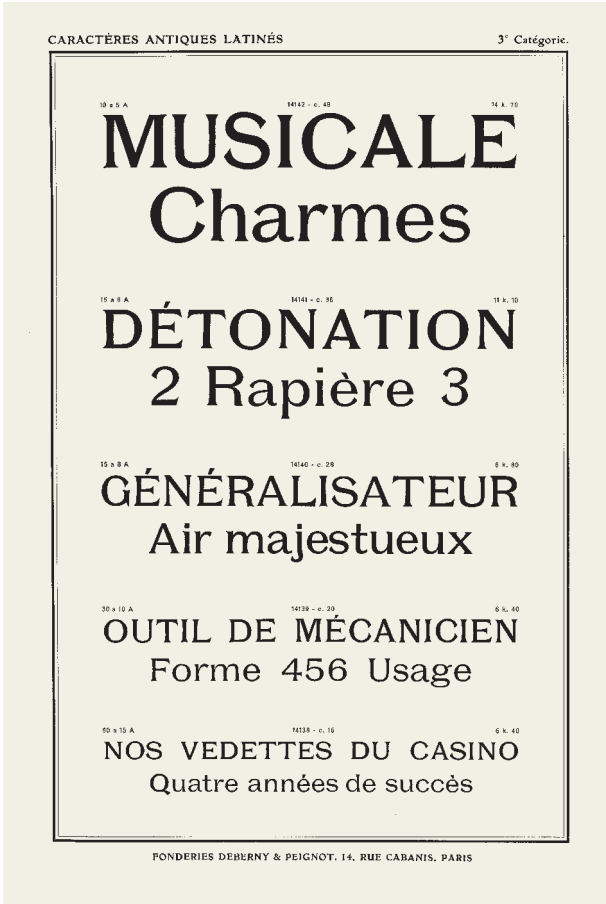
/07/
Francis Thibaudeau's Klassifikation
der Druckschriften von 1924
führt die Latines als Untergruppe
der Elzévir-Schriften auf.

kann der Strichkontrast ausfallen: sehr ausgeprägt, vergleichbar einer klassizistischen Antiqua, aber auch nur gering, ähnlich einer Grotesk **/06/**. Während die französischen Latines eigentlich immer gekahlte Übergänge vom Stamm zur Serife und nur schwach konkave Serifen aufweisen, sind die Serifen der englischen Runic und Antique meist stark konkav. Dagegen handelt es sich bei den englischen Latins um serifenbontete Titelsatzschriften mit Dreiecksserifen und flacher Basis. Bekannte Beispiele sind die noch heute erhältlichen *Latin Condensed* und *Latin Wide*. Leider kann nicht grundsätzlich vom Namen auf die Serifenform geschlossen werden, da eine formale Systematik nicht erkennbar ist. Das gilt auch für Deutschland: So können gleichartige oder gar identische Schriften je nach Schriftgiesserei unterschiedlich bezeichnet sein. Im Schriftmusterbuch von Deberny & Peignot, 1926, sind neben den *Caractères Antiques Latines* **/08/** dreizehn mit Latines bezeichnete Schriften aufgeführt. In weiblicher Pluralform werden sie als Latines, in männlicher als Latins benannt – je nachdem, ob «Lettres» bzw. «Initiales» oder «Caractères» davor steht. Das Spektrum der Latines reicht von mager über normal bis fett und von eng, schmal, normal bis breit. Nur zwei Latines sind geneigt. Im Schriftmusterbuch «compo dp» von 1961 ist noch etwa die Hälfte der ursprünglichen Latines vorhanden **/09/**, dafür sind mit *Méridien*, *Initiales Président*, *Tiffany*¹² **/18/**, *Cristal* und *Phoebus* gleich fünf neue aufgeführt.

/09/
Ältere, noch aktuelle Latines im Handsatz-Schriftmusterbuch «compo dp» von Deberny & Peignot, ca. 1961.



/08/
Mögliche Inspirationsquellen für die Präsident: Caractères Antiques Latines aus dem zweibändigen Schriftmusterbuch von D&P, 1926, und Latins Larges (unten).



/10/

Frutiger's Entwurf einer Kartenschrift mit Anlehnung an die schraffierte Schrift Initiales Typogravure – ca.1952/53.

RHIONE

/11/

Drei Grundformen von Et-Zeichen: Roman-Majuskelform (links), Italic-Majuskelform (Mitte) sowie Italic-Minuskelform (rechts).

& & & & &

/12/

Kalligrafische und gezeichnete Et-Form: Aldus 1954 vom Kalligrafen und Schriftgestalter Hermann Zapf (links) – Président (rechts).

& & & & &

/13/

Roman-Majuskel-& der Clearface Gothic 1907 mit formalem Bezug zu Ziffern (links), Italic-Majuskelform bei Goudy Sans 1929 (rechts).

& & & & &

/14/

Frutiger schafft sein typisches Et-Zeichen, indem er Strichführung und Punzen anderen alpha-numerischen Zeichen angleicht.

3 B & & & &

/15/

Das Et-Zeichen des Zürcher Lehrers Walter Käch im Vergleich zum Et-Zeichen seines Schülers Adrian Frutiger.

& & & & &

/16/

Im Gegensatz zur Président hat das Et-Zeichen der Univers die Form des Minuskel-t und in der unteren Punze zwei rechte Winkel.

& & & & &

/17/

André Gürtler, Frutiger's Mitarbeiter der 1960er Jahre, gestaltet 1966 zu seiner Egyptienne 505 ein Et-Zeichen basierend auf der Unzial-E-Form.

& & & & &

Schriften für Karten Bekannte, noch heute erhältliche Kartenschriften sind beispielsweise die *Chevalier*, 1944 von Emil A. Neukomm; die *Monotype Spartan*¹³, die *Copperplate Gothic*, 1903 von Frederic W. Goudy, sowie die *Engravers Roman*¹⁴, 1899 von Robert Wiebking. Kartenschriften wollen Würde ausstrahlen, ihre Wirkung soll elegant und seriös sein. Als Inbegriff edelster Schrift- und Druckkunst gelten die Gravur-Schriften und die im Kupferstich gedruckten Briefbögen und Visitenkarten, von denen nicht wenige zusätzlich mit aufwändiger Prägung versehen sind. An dieser Qualität wollen sich die Schriftgiessereien messen. Hieraus resultiert eine Vielzahl an Kartenschriften, die in den Katalogen oftmals in separatem Register aufgeführt werden.

Die Anmutung einer Gravurschrift nimmt Adrian Frutiger mit seinem Entwurf «Rhone» /10/ auf. Jedoch wird nicht diese – teils schraffierte – Latine realisiert, sondern die schlichtere *Président*. Typisch für die Kartenschriften im Stile der Latines und Grotesk sind die breite Zeichenanlage und der Satz in Versalien und Kapitälchen. Im Prospekt von Deberny & Peignot, ca.1948 erschienen /18/, werden beliebte Englische Schreibschriften wie die *Calligraphiques noires* gezeigt, umstochene oder schraffierte Schriften wie die *Initiales Typogravure* und einige serifenlose, unter anderem die *Simples Larges*. Einzige Latine-Schrift ist die *Initiales Tiffany*. Andere Latine-Schriften genügen den damaligen Ansprüchen an eine zeitgemäße Kartenschrift anscheinend nicht mehr.

/18/

Die sechsstufige Faltkarte zeigt Anwendungsbeispiele von Akzidenzschriften – Deberny & Peignot, ca.1948.



Grundformen des & Das Et-Zeichen, eine Ligatur der Buchstaben e und t, wird in lateinischen Texten anstelle des Wortes «et» (und) sowie oftmals auch als Ersatz der Buchstaben e und t innerhalb von Wörtern verwendet. In der deutschen Sprache darf gemäss «Duden» das Et-Zeichen ausschliesslich bei Firmenbezeichnungen angewendet werden¹⁵ – was jedoch kaum befolgt wird.

Bei den Druckschriften sind drei Grundtypen von & vorherrschend /11/. Die weitaus meisten aufrechten Schnitte haben die geschlaute Roman-Majuskelform, bei den kursiven Schnitten gibt es zusätzlich die Italic-Majuskelform und die Italic-Minuskelform. Davon existieren selbstverständlich eine Vielzahl von Abwandlungen.¹⁶

Von Schriftgestaltern wird immer wieder versucht, eine mehr gezeichnete als geschriebene Form zu schaffen. Diese soll klar und schlicht sein, ähnlich dem Linienverlauf und den Punzen von Buchstaben und Ziffern. Eine solche – sich an der geschlaute Form orientierende, aber vereinfachte Form – hat zum Beispiel die *Clearface Gothic* /13/ des Amerikaners Morris Fuller Benton von 1907. Eine Form, welche Frutiger's Lehrer Walter Käch an der Kunstgewerbeschule in Zürich lehrt /15/. Dagegen nimmt der Amerikaner Frederic W. Goudy bei der *Goudy Sans* 1929 die Italic-Majuskelform /13/ auf.

Auch Adrian Frutiger entwirft sein Et-Zeichen in der Italic-Majuskelform. Im Gegensatz zu Goudy schliesst er aber die untere Punze und schafft dadurch eine moderne Form – sein charakteristisches Markenzeichen.

zu bohren, auch in den kleineren Graden (zur Herstellung von Matrizen siehe Seite 24 Schrift-herstellung Handsatz sowie Seite 129 Schriftherstellung Maschinensatz Zeilenguss).

Von diesen zehn Grundbuchstaben ausgehend, habe ich das ganze Alphabet gezeichnet. Drei bis vier Monate habe ich acht Stunden täglich gearbeitet, bis alles fertig war, mit französischen und nordischen Ligaturen und Akzenten. Die *Initiales Président* hat nur Versalien und Kapitälchen. Diese wurden im Prinzip von derselben Schablone gefertigt. Es gab zum Beispiel den Schriftgrad 12 pt mit drei Schriftbildgrössen, œil 1, 2 und 3 /21/. Für einen Anfangsbuchstaben nahm man also 12 pt œil 1 und für die restlichen Buchstaben eines Namens 12 pt œil 2 mit dem kleineren Bild. Kapitälchen einzusetzen war in Frankreich ganz normal und üblich. Die Kunden bestanden darauf.

Schliesslich wurde von den gefertigten Grossbuchstaben ein Probesatz gegossen und daraus einiges gesetzt. Charles Peignot musste natürlich alles absegnen. Über Formen wurde nicht mehr diskutiert, ich hätte nichts aus der Hand gegeben, wenn ich nicht sicher gewesen wäre, es stimmt. Aber experimentiert habe ich viel, besonders mit dem Et-Zeichen. Die klassische Form hat mir nie zugesagt, in der Bewegung fand ich sie zu kompliziert. Ich wollte, dass alle Zeichen den gleichen Duktus haben /14/, und fand am Ende diese spezielle neue Form. Dem musste Peignot erst zustimmen, denn das Et-Zeichen ist im Französischen besonders wichtig. «& Cie» wird immer mit einem Et-Zeichen geschrieben. Ich habe natürlich in Jan Tschichold's Buch «Formenwandlungen der et-Zeichen» nachgesehen, welche Formen es überhaupt gibt. Für mich war das Ganze vor allem eine Frage der Innenformen. Es ging darum, dass die Innenformen jederzeit mit einem B verglichen werden könnten. Ich wollte das & zurückhaltend und eher streng gestalten, während es zum Beispiel für Hermann Zapf, der ja Schriftgestalter und



Kalligraf ist und zur selben Zeit wie ich arbeitete, gute Gelegenheit bot, der Fantasie freien Lauf zu lassen /12/.

Das H und das O sind optisch etwa so breit wie hoch. Die Ziffern schliesslich sollten den gleichen Duktus wie die Buchstaben haben, nur geringfügig schmaler laufen. Zwischen der Null und dem Versal-O gibt es daher keinen grossen Unterschied /34/. Beide sind aus demselben Prinzip heraus entstanden. Ich wollte so viel Weissraum wie möglich, deshalb ist die 2 so hoch angesetzt – vielleicht ein bisschen schülerhaft. Das A zeigt durch die grosse Breite deutlich Latine-Einfluss. Das K fällt etwas heraus, es ist anders als bei den Latines /25/. Die Schenkel sind optisch gleichlang und berühren den Stamm nicht. Auch dies ist eine Frage der Innenräume und der Bewegung. Bei mir gibt es nie angesetzte Striche, die wie angeklebt wirken. Es läuft immer aus einem anderen Strich heraus /28/. Vielleicht ist das typisch für die Schule von Alfred Willimann. Für ihn war die griechische Lapidarschrift mit ihren ganz einfachen klaren Formen die einzig wahre Schrift. Mit Schriftgeschichte beschäftigte ich mich zu Beginn aber kaum. Dazu bin ich erst gekommen, als ich etwa zwei Jahre später für die Fotosetzmaschine Lumitype all die klassischen Schriften nachzuzeichnen hatte.

Am Ende gab es die *Initiales Président* in 8, 12, 16, 20 und auch – das war ungewöhnlich, hatte aber kommerzielle Gründe – in 24 pt. Die Grade 8 und 12 pt bestanden jeweils aus œil 1, 2 und 3 /21/. Ein zusätzlicher magerer und fetter Schnitt war hier überflüssig. Es gehörten aber Ligaturen dazu wie zum Beispiel LA, und auf meine Bitte hin wurden sogar Überhänge, so genannte «sortes créneés» /22/, für Kombinationen wie etwa VA gegossen, was ansonsten nur bei kursiven Schriften üblich war. Ich habe das vorgeschlagen, weil ich von Käch und Willimann so erzogen wurde, dass der Zwischenraum zwischen den Buchstaben wichtig, wenn nicht so-

Zusätze zur *Président* Adrian Frutiger erwähnt im Gespräch¹⁷, dass bei der *Initiales Président* auf Wunsch von Charles Peignot Alternativfiguren geschaffen werden. Er nennt schmale und breite Buchstabenvarianten, zum Beispiel E und U. Wahrscheinlich kommt es nur teilweise dazu. Zwar existiert eine alternative V-Form /26/, welche unten rund ist und somit formal zwischen U und V steht. Auch sind im Schriftmusterbuch «compo dp» zwei R und O abgebildet; bei der schmalen O-Form handelt es sich aber um die Null /19/. Eigentliche schmale und breite Formen sind in der *Président* nicht enthalten.

Hingegen werden auf Block gegossene Wörter in Corps 8 œil 2 und 3 angeboten. Der Prospekt «Le Président» von 1958 zeigt die vier Wörter «Rue», «Avenue», «Boulevard» und «Place»; die Buchstaben AV sind dort sehr stark unterschritten /01/. Im Prospekt «Initiales Fantaisies» von 1956 dagegen sind die gleichen vier Wörter viel weniger unterschritten /22/. Möglicherweise handelt es sich dabei um abgesetzte Wörter und nicht um auf Block gegossene. Gut ausgeglichen sind sie weder im einen noch im anderen Prospekt.

Die hochgestellten Buchstaben (supérieures) sind in den französischen Drucksachen sehr gebräuchlich /22/. Abkürzungen wie MME MILLE N° ST 1^{ER} und 2^{EME} werden damit gesetzt. Gerade bei Briefbogen und Visitenkarten gilt es speziell auf eine hervorragende Typografie zu achten, da sie repräsentative Funktion haben. Insbesondere Löcher reissende Buchstabenkombinationen sind störend.

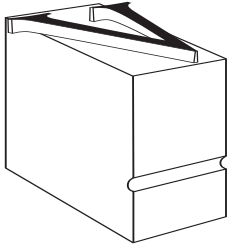
/19/

Initiales Président aus «compo dp» – in der ersten Zeile zwei unterschiedliche R, in der dritten Zeile zwei unterschiedliche O.

HÉLIOGRAVURE
FORMIDABLEMENT
BONNES INTERPRÉTATIONS

/20/

Versalien mit viel seitlichem Fleisch sind – für ein besseres Ausgleichen – auch überhängend gegossen worden.



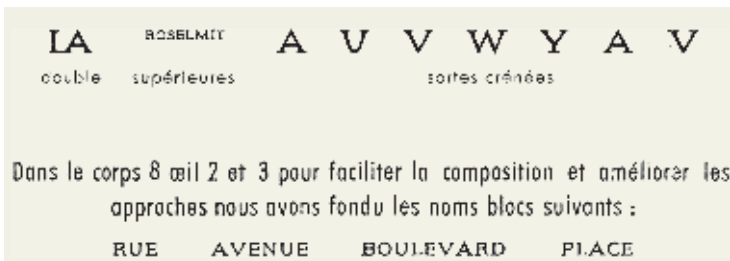
/21/

Das Schriftbild der Schriftgrade 12 und 8 pt (Kegelhöhe) gab es jeweils in den drei Grössen «œil 1, 2, 3».

c. 12 œil 1
BIEN COMPRENDRE
c. 12 œil 2
UNE PERFECTION DANS
c. 12 œil 3
POUR FACILITER SON LABEUR

/22/

D&P lieferte oft benötigte Wörter auf Block gegossen, hochgestellte Lettern (supérieures) sowie Versalien mit Überhang (sortes créneés).



c. 12 œil 1

c. 12 œil 2

c. 12 œil 3



/23/

Das jeweils kleinere Schriftbild ergab innerhalb eines Schriftgrades die Kapitälchen des nächst grösseren Schriftbildes.

Lettern mit Überhang (sortes crénées), Buchstaben also, welche breiter sind als der Schriftkegel /20/ sollen dies verhindern. Doch auch hier zeigt das Muster, die Visitenkarte im Prospekt «Le Président» /01/, keine ausgeglichenen Wortbilder. Löchrige Buchstabenpaare nur verengt zu setzen genügt nicht, gleichzeitig sind zu eng wirkende Paare zu spationieren, zu erweitern.

Die *Président* ist auf die Kegelstärken Corps 24, 20, 16, 12 und 8 gegossen. Das Schriftbild ist jedoch merklich grösser als gewohnt, da es sich bei der *Président* um eine Schrift ohne Minuskeln und damit ohne Ober- und Unterlängen handelt. Die Majuskeln füllen daher die gesamte Ausdehnung des Kegels. Bei 12 und 8 pt sind jeweils drei Schriftbilder (œil 1, 2, 3) vorhanden /21/. Ein Verfahren – auch andere Schriftenshersteller nutzen dies bei ihren Kartenschriften –, das ermöglicht, zu den Versalien Kapitälchen und dazu nochmals Kapitälchen zu setzen. Durch die selbe Kegelstärke bei allen drei «œil» ist gewährleistet, dass die Grundlinie eingehalten bleibt, ohne zusätzlich Blei unter- und überzulegen /23/. Anwendung findet «œil 3» beispielsweise in «am» bei Ortsnamen wie «Frankfurt am Main».

gar wichtiger als der Innenraum war. Die Schriftgiesser haben das sofort akzeptiert, nachdem ich ihnen gezeigt hatte, wie unschön es aussieht, wenn ein V ohne Überhang neben einem A steht – das gibt ein riesiges Loch. Natürlich gab es auch ein normal gegossenes V für die anderen Kombinationen.

Die *Initiales Président* wurde in Frankreich sehr gut aufgenommen. Ihr Name kam von Charles Peignot. Ich war damals noch zu wenig im französischen Leben zu Hause und bin dieser Lebensart zum ersten Mal begegnet – für mich ein ganz starkes innerliches Erlebnis. So hatte ich das grosse Glück, mein Metier im schweizerdeutschen, alemannischen Umfeld zu erlernen und es dann im romanischen auszuüben – ein Reichtum, den man wahrscheinlich in all meinen Schriften spürt.

Für mich war das ein sehr schöner Auftrag gewesen, denn es ging gleich um höchste Qualität. Die *Président* sollte ein Ausdrucksmittel für Persönlichkeiten sein und so schön und ausgeglichen wie möglich. Ich vergass sie schnell, bei alledem, was nachher noch kam. Wenn ich sie jetzt wieder sehe, staune ich richtig. Sie zeigt schon deutlich meinen Stil – eine Mischung aus dem Einfluss meiner beiden Lehrer und meiner ganz eigenen persönlichen Form-Idee. Es geht nicht um Konvention oder um ein Ideal, das wäre zu philosophisch. Wenn eine Schrift gut stand, spürte ich einfach eine grosse Zufriedenheit. Der kleinste Fehler stach mir blitzschnell ins Auge. Ich habe das Gefühl, in mir war das «Bild» der Schrift bereits eine fertige Sache, als ich von der Kunstgewerbeschule kam. Natürlich habe ich noch viel dazugelernt, aber der Stil war doch schon da.

/24/

Bereits in der ersten Schrift wird Frutiger's Formprinzip deutlich – kein Sporn beim G, keine Störung der Punze durch den Q-Schweif.

GQ

/25/

Die K-Form der *Président* ist typisch für Frutiger's Schriften – aber ohne die versetzten Schenkel eher atypisch für die Latines.

KK

/26/

Ursprünglich existierte zusätzlich zum U und V eine formal dazwischenliegende Alternativfigur; heute nicht mehr enthalten.

UVV

/27/

Probetext Fotosatz, 1964/65: Erst mehr als zehn Jahre nach dem Bleisatz wurde die *Président* auf Photon-Lumitype angeboten.

LE VIEUX JUGE BLON
PIPE A TETE SCULPTE
DE TEMPS A AUTRE. S
TREMPE SES LEVRES I
POSE DEVANT LUI SU

/28/

Im Gegensatz zur Italian Old Style von F. W. Goudy (links) sind MRW in der *Président* (rechts) aus einer Bewegung heraus geschaffen.

MRW MRW

/29/

Zur Gravur der drei Grössen 12 pt œil 1 (links), œil 2 (Mitte) und œil 3 (rechts) – hier auf gleiche Grösse gebracht – gab es eine Vorlage.

AAA

/30/

Das Majuskel-A (braun) im Vergleich zum vergrösserten Kapitälchen-A (schwarz) der digitalen *Président* von Linotype.

A

/31/

Die beiden R-Formen im Handsatz mit vertikalem und eher diagonalem Spielbein sowie die heutige Form der Linotype Library.

RRR

/32/

Vergleich der Œ-Ligatur im Bleisatz und digital – die Form ist in der ursprünglichen Fassung wesentlich breiter.

Œ Œ

/33/

In der aktuellen Version ist beim J der Bogen feiner, beim K der Zwischenraum enger, beim N links oben die Serife deutlich feiner.

JKN JKN

/34/
 Figurenübersicht der
 Initiales Président im Handsatz
 von Deberny & Peignot.

A B C D E F G H I J K L M N
 O P Q R S T U V W X Y Z &
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R
 S T U V W X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Schriftenvergleich Die *Président* wird zur *Augustea* der Italiener Alessandro Butti / Aldo Novarese sowie zur *Friz Quadrata* des Schweizers Ernst Friz in Vergleich gesetzt. Alle drei Schriften weisen Serifenformen auf, welche im Bereich der Latine-Schriften zu finden sind. Auch besitzen sie ähnliche Zeichenformen und nur geringen Fett-fein-Kontrast. Die drei Schriften sind der Gruppe der Inzisen zuzuordnen, welche sich von den Inschriften in Stein und Metall herleiten.

Die *Président* verfügt über die für eine Latine-Schrift typischen angeglichenen Zeichenbreiten. Ganz anders die *Augustea*, deren Proportionsprinzip sichtbar auf der römischen Capitalis beruht. E, F und S sind schmal, während H, N und O auf Quadrat und Kreis beruhen. Die *Friz Quadrata* hat ebenfalls variierende Zeichenbreiten, jedoch nicht nach dem römischen Prinzip. Das S ist breiter angelegt, das N etwas schmaler.

Die Schattenachse verläuft bei der *Augustea* und bei der *Président* senkrecht, jene der *Friz Quadrata* dagegen ist leicht geneigt. Generell wirken *Augustea* und *Friz Quadrata* durch die auslaufenden Endungen bei K und R dynamischer. Dies wird noch verstärkt durch die Asymmetrie im Y.

Augustea und *Président* sind Majuskelschriften; zur *Friz Quadrata* existieren auch Minuskeln. Für diesen Schriftvergleich wurde die *Augustea Open* in eine «Plain» umgewandelt, da der normale Schnitt der *Augustea* zwar im Handsatz, jedoch nicht digital erhältlich ist.

/35/
 Zwar sind die Buchstabenformen
 relativ ähnlich, doch das Probe-
 wort «Hofstainberg» zeigt deutlich
 die Breite der *Président*.

HOFSTAINBERG
Augustea
 Alessandro Butti / Aldo Novarese
 1951

K M Q R S Y 4 8

HOFSTAINBERG
Président
 Adrian Frutiger
 1954

K M Q R S Y 4 8

K Serifen gekehrt, abgesetzte Arme, unten mit Endserife	M gespreizte Schäfte, Scheitel mit Serifen	Q breitovale Form, mittig ansetzender Schweif flach auslaufend	R Abstrich aus dem Bogen heraus gerundet	S relativ breite Form, eher flache Kurve	Y kurzer Stamm, symmetrische Form mit Kopfschalen	4 Scheitel nur leicht abgeflacht, tiefer Querbalken mit Halbserife	8 zweigeschossige Form, dünne Taille
--	---	---	--	--	--	---	--

HOFSTAINBERG
Friz Quadrata
 Ernst Friz
 1965

K M Q R S Y 4 8

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z &
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Å Ä Ç È É F G H I J
K L M N Ñ
Ô Õ P Q R S T Ü
V W X Y Z &
Æ Æ ¥ \$ £ €
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
Å Ä Ç È É F G H I J
K L M N Ñ Ô P Q R S
T Ü V W X Y Z S S
F I F L Æ Æ Ø Ł Đ
[. , : ; ' / - — —]
(; ¡ “ « » ” ! ?)
{ § ° % @ % º * † }

Regular

YOU MAY ASK WHY SO MANY DI FFERENT TYPEFACES. TH

EY ALL SERVE THE SAME PURPOSE BU

T THEY EXPRESS MAN'S DIVERSITY. IT IS THE SAME DIVERSI
TY WE FIND IN WINE. I ONCE SAW A LIST OF MÉDOC WINES F
EATURING SIXTY DIFFERENT MÉDOCS ALL OF THE SAME YE
AR. ALL OF THEM WERE WINES BUT EACH WAS DIFFERENT
FROM THE OTHERS. IT'S THE NUANCES THAT ARE IMPORTAN

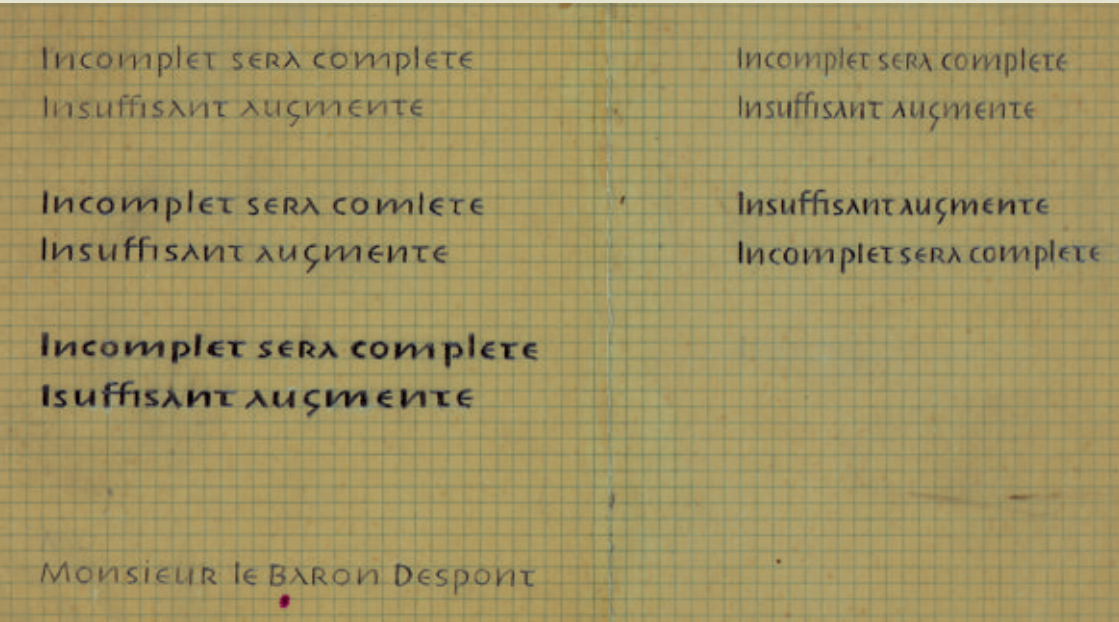
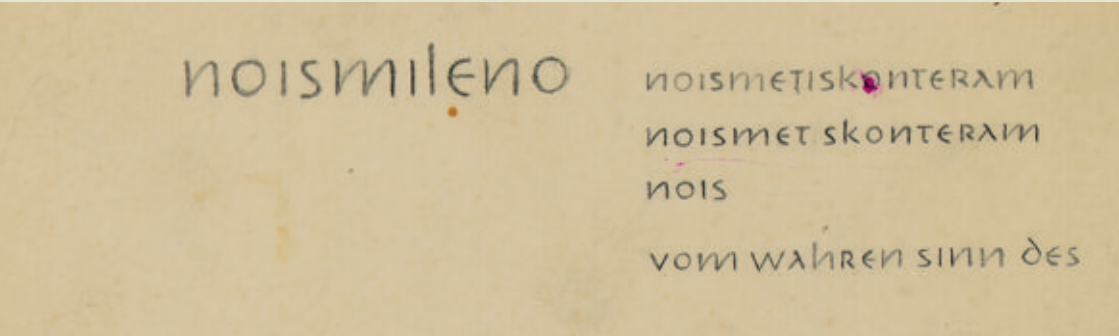
T. THE SAME IS TRUE FOR TYPEFACES. POURQUOI TANT D'ALPHABETS DIFFÉRENTS!
TOUS SERVENT AU MÊME BUT, MAIS AUSSI À EXPRIMER LA DIVERSITÉ DE L'HOMME.
C'EST CETTE MÊME DIVERSITÉ QUE NOUS RETROUVONS DANS LES VINS DE MÉDOC. J'
AI PU, UN JOUR, RELEVER SOIXANTE CRUS, TOUS DE LA MÊME ANNÉE. IL S'AGISSAIT
CERTES DE VINS, MAIS TOUS ÉTAIENT DIFFÉRENTS. TOUT EST DANS LA NUANCE DU B
OUQUET. IL EN EST DE MÊME POUR LES CARACTÈRES! SIE FRAGEN SICH WARUM ES
NOTWENDIG IST, SO VIELE SCHRIFTEN ZUR VERFÜGUNG ZU HABEN. SIE DIENEN ALLE

ZUM SELBEN, ABER MACHEN DIE VIELFALT DES MENSCHEN AUS. DIES
E VIELFALT IST WIE BEIM WEIN. ICH HABE EINMAL EINE WEINKARTE
STUDIERT MIT SECHZIG MÉDOC-WEINEN AUS DEM SELBEN JAHR. DAS
IST AUSNAHMSLOS WEIN, ABER DOCH NICHT ALLES DER GLEICHE WEI
N. ES HAT EBEN GLEICHWOHL NUANCEN. SO IST ES AUCH MIT DER SC
HRIFT. YOU MAY ASK WHY SO MANY DIFFERENT TYPEFACES. THEY AL
L SERVE THE SAME PURPOSE BUT THEY EXPRESS MAN'S DIVERSITY. IT
IS THE SAME DIVERSITY WE FIND IN WINE. I ONCE SAW A LIST OF MÉ

DOC WINES FEATURING SIXTY DIFFERENT MÉ
DOCS ALL OF THE SAME YEAR. ALL OF THEM
WERE WINES BUT EACH WAS DIFFERENT FROM
THE OTHERS. IT'S THE NUANCES THAT ARE IM
PORTANT. THE SAME IS TRUE FOR TYPEFACES.
POURQUOI TANT D'ALPHABETS DIFFÉRENTS!
TOUS SERVENT AU MÊME BUT, MAIS AUSSI À E
XPRIMER LA DIVERSITÉ DE L'HOMME. C'EST C
ETTE MÊME DIVERSITÉ QUE NOUS RETROUVONS
DANS LES VINS DE MÉDOC. J'AI PU, UN JOUR,

Schriftentwurf
Delta

1952



/01/
Alfred Willmann's 1953 realisiertes Plakat zeigt eine archaische Lateinschrift.

/02/
Zwei undatierte Bleistiftzeichnungen einer Ein-Alphabet-Schrift (Originalgrösse) etwa 1952/53 – konzipiert sind fünf Schnitte.

/03/
Studien zur Ein-Alphabet-Schrift mit Kombinationen verschiedener Formen von Gross- und Kleinbuchstaben.

delta delta DELTA delta DELTA

/04/
Basierend auf Adrian Frutiger's Entwurf «Delta» realisiert Joan Barjau 1991–1997 das Alphabet Jeune Adrian.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
{[(,:;?!\$%-*)]}äöüÿøæœç

/05/
Klebsatz des Schriftentwurfs «Delta» in zwei Fassungen – ausgetauscht sind A und E; m n und u weisen rundere Bogen auf (rechts).

tiens, mon unique
enfant, mon fils,
prends ce breuvage.
sa chaleur te rendra
ta force et ton
courage. la mauve,
le dictame, ont avec
les pavots mêlé leurs
sucs puissants qui
donnent le repos :

tiens, mon unique
enfant, mon fils,
prends ce breuvage.
sa chaleur te rendra
ta force et ton
courage. la mauve,
le dictame, ont avec
les pavots mêlé leurs
sucs puissants qui
donnent le repos:

Der «Stil Delta» Einer seiner ersten Schriftentwürfe /05/ ist zugleich jener, den Adrian Frutiger als seinen aus dem Innersten heraus entstandenen Stil nennt; die Form, welche er als die natürlichste empfindet. Beim Vergleich der beiden Entwürfe zu dieser Ein-Alphabet-Schrift fällt auf, dass nur die Buchstaben a und e von der Majuskel- zur Minuskelform wechseln. Trotzdem entsteht der Eindruck, dass ein Majuskel- (links) und ein Minuskelalphabet vorliegt (rechts). Auch die runderen Formen der Zeichen in der rechten Variante tragen dazu bei.

Bereits in einem frühen Stadium des Entwurfs bezieht Adrian Frutiger mehrere Fetten und Weiten in die Planung ein /02/, eine Disziplin, welche Frutiger im Unterricht bei Walter Käch in Zürich kennenlernt.

Die Suche nach einer Ein-Alphabet-Schrift führt auf Initiative von Charles Peignot zu einigen Treffen mit Cassandre, um auf Basis von dessen Schrift *Peignot* /07/ einige Versuche auf der Lumitype zu unternehmen /06/. Die Majuskelversion ist leicht offener gehalten, der mittlere Versuch zeigt dazu passende Kleinbuchstaben, während die untere Variante Gross- und Kleinbuchstaben mischt mit teilweise neuen Zeichenformen. Die Lumitype-Technik befindet sich noch im Versuchsstadium: beim Versal- l der oberen und beim m der mittleren Variante ist wahrscheinlich ein Fehler in der Zurichtung passiert.

Der «Stil Delta» begleitet Frutiger sein ganzes Leben hindurch, bis 2007 endlich von Linotype die darauf basierende Schrift *Nami* (siehe Seite 402) realisiert wird.

Die Entwicklung des Übergangs von den Majuskel- zu den Minuskelformen hat mich immer besonders interessiert. Bei der «Delta» /05/, einer meiner frühesten Entwürfe, dachte ich an die Reduktion auf ein Alphabet, wie es im 5. Jahrhundert vorlag.¹ Eine Buchstabenzeile sollte Kleinbuchstabencharakter haben, trotz des «grossen» G, R und T darin. Für einige Buchstaben skizzierte ich verschiedene Formen /03/. Den Namen «Delta» gab ich der Schrift, weil mir das Wort gefiel, es klingt klassisch und passt zu den Formen. Ihr Stil – man könnte ihn Unzial-Grotesk nennen – ist mir das ganze Leben nachgegangen.

Charles Peignot hatte immer von einer neuartigen Schrift geträumt, welche Gross- und Kleinbuchstaben in einem Alphabet vereint. Er hielt die *Peignot* /07/ für genial, wollte aber weitergehen und brachte A.M. Cassandre mit mir zusammen. Er dachte wohl, Cassandre mit seinem Genie und ich mit meinem Wissen über Typografie, das könne noch was geben. So trafen wir uns 1954/55 drei- oder viermal.

Meiner Ansicht nach hätte eine neue Schrift auf der Basis einer klassischen Schrift aufgebaut sein müssen. Ich hatte den Gedanken, ausgehend von der *Peignot* die Unzial- und Halbunzialformen in eine Gegenwartsschrift umzuwandeln. Da kam Cassandre nicht mit. Er ging auf meine Vorschläge gar nicht richtig ein. Wir haben immer ein wenig aneinander vorbeigeredet. Cassandre war ein Künstler; er nahm die Buchstaben und spielte mit ihnen. Auch seine Sprache war die eines Künstlers, der den Kopf voller Bilder hat. Seine Schrift *Bifur* ist ja wie ein Bild /07/. Ich aber war der Typograf, der im Buchstaben ein Skelett sah, das in Beziehung zu anderen Zeichen steht. Es gibt drei Muster mit einem Text von Charles Baudelaire /06/, das waren Fotosatz-Versuche auf der Lumitype, welche aufgrund der Gespräche mit Cassandre entstanden; er war jedoch mit keinem der Ergebnisse einverstanden.

LA NATURE EST UN TEMPLE OU DE VVANTS PLERS
LABSENT PARFOB SORTR DE NOMBREUSES PAROLES
LES HOMMES Y PASSENT A TRAVERS DES FORETS DE SYMBOLES
QUI LES OBSERVENT AVEC DES REGARDS FAMLERS
COMME DE LONGS ECHOS QUI DE LON SE CONFONDENT
DANS UNE TENEBREUSE ET PROFONDE UNITE
LES PARFUMS ET LES COULEURS ET LES SONS SE REPONDENT

CHARLES BAUDELAIRE

La nature est un temple o de vivants piliers
laissent parfois sortir de nombreuses paroles
Les hommes y passent travers des forts de symboles
qui les observent avec des regards familiers
comme de longs chos qui de loin se confondent
dans une tnbreuse et profonde unit
les parfums et les couleurs et les sons se rpondent

charles baudelaire

LA NATURE EST UN TEMPLE OU DE VIVANTS PILIERS
LAISSENT PARFOIS SORTIR DE NOMBREUSES PAROLES
LES HOMMES Y PASSENT A TRAVERS DES FORETS DE SYMBOLES
QUI LES OBSERVENT AVEC DES REGARDS FAMILIERS
COMME DE LONGS ECHOS QUI DE LOIN SE CONFONDENT
DANS UNE TENEBREUSE ET PROFONDE UNITE
LES PARFUMS ET LES COULEURS ET LES SONS SE REPONDENT

charles baudelaire

/06/

Probesatz einer serifenlosen Schrift auf Basis der *Peignot* mit Varianten von Gross- und Kleinbuchstaben.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ



ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnpqrs
tuvwxyz 1234567890
ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnpqrs
tuvwxyz 1234567890
BIFUR

/07/

A.M. Cassandre in seinem Atelier (oben) – von ihm stammen die *Peignot* 1937 und die durch Minuskeln ergänzte *Touraine* 1947 (Mitte) sowie die *Bifur* 1929 (unten).

PHOEBUS

Die *Initiales Phoebus* war im Vergleich zur *Initiales Président*, die viel Zeit in Anspruch nahm, sehr schnell gemacht. Als die Arbeit begann, hatte ich bereits eine Mitarbeiterin, die nach meinen Skizzen die Zeichnungen ausführte. Es war nur ein Versalalphabet, im Grunde also nicht viel Arbeit. Charles Peignot wollte einfach etwas in seinem Schriftmusterbuch, das in den Bereich Zierschriften¹ ging. So war die Mode damals, man denke nur zum Beispiel an die *Graphique* von Hermann Eidenbenz /08/. Diese Schrift kannte Peignot und bat mich, es mal in dieser Richtung zu probieren. Er suchte ja immer das Aussergewöhnliche – als Bereicherung des sonst sehr klassischen Angebots von Deberny & Peignot.

Ob ich ähnliche Schriften studiert habe, weiss ich nicht mehr, aber ich erinnere mich an die *Luna* /08/, vielleicht habe ich die *«Encyclopaedia of Typefaces»*² zu Rate gezogen, ich bin da nicht sicher. Es war auch nicht so, dass Charles Peignot ganz klar eine schattierte Schrift haben wollte. Er bat mich nur um ein paar Vorschläge zu einer weiteren Fantasie-Schrift. Dahinter steckte die Konkurrenz zur Fonderie Olive. Ich zeichnete versuchsweise auch eine schattierte schmale Grotesk *«Rodin hat uns»* /05/. Das war mir aber letztlich zu konventionell. Man hätte, damit es spezieller wird, zusätzlich eine Kursive, eine Halbfette und so weiter machen müssen. Die kursive Latine-Form reizte mich viel mehr; an allen An- und Abstrichen bestanden Gelegenheiten, noch ein kleines Dreieck anzubringen.

Ich fing an, eine Versalschrift mit tiefen Schatten zu skizzieren, aber geradestehend sah sie banal aus; also versuchte ich eine Kursive. Die Schrift gewann durch die Schräglage der Zeichenform im Gegensatz zur Schräge der in die Tiefe laufenden Schatten an Dynamik. Ich sah die Buchstabenformen vor meinem inneren Auge und skizzierte direkt die tiefen Schatten nach Gefühl. Das hat geklappt; ein grösserer Schatten wäre zu klotzig geworden, bei einem dünneren wäre die Schrift nicht richtig zum Vorschein gekommen. Es war wirklich eine gefühlsmässige Sache. Intuitiv. Dass Serifen sein mussten, war klar und ebenso, dass es eine Schrift im Stil der Latine sein sollte, mit schrägen Serifen unten nach rechts zeigend und oben nach links. Das Versal-I zum Beispiel wäre ohne das kleine Dreieck oben regelrecht zusammengefallen. Die konturenlose *Phoebus*, deren Form das Auge selbst vervollständigt, war ganz nach Peignot's Geschmack. Ihm gefiel, dass die Schrift nur aus Schatten bestand, sie schien irgendwie in der Luft zu stehen. Trotzdem stimmen die Buchstabenformen, das sieht man an einem Wort wie *«Lumineux»* /03/.

Bei der *Phoebus* stammt die Reinzeichnung, Tusche auf Bristolkarton, wie gesagt von meiner Mitarbeiterin. Sie war tüchtig, für die Winkel hat sie sich wahrscheinlich ein Winkelmass angefertigt, damit alle gleich waren. Ansonsten verlief es wie schon bei der *Président*. Jeder Buchstabe wurde erst fotografisch verkleinert, dann wurde alles auseinandergeschnitten und passend aufgeklebt. In der Verkleinerung konnte man gut erkennen, ob Striche womöglich zu fett oder zu fein und ob Buchstaben zu eng oder zu breit geraten waren. Die Striche

Allgemeines zur Phoebus Zur *Initiales Phoebus* existieren keine Entwurfs- oder Reinzeichnungen mehr. Es ist jedoch eine Studie zu einer schmalen, halbfetten Grotesk erhalten. Der Entwurf *«Rodin hat uns»* /05/ besteht aus einer schattierten Schrift ohne Kontur. Im Unterschied zur *Gill Shadow* oder zur *Memphis Luna* /08/ legt Adrian Frutiger bei seinem Schriftentwurf die Schattentiefe in gleicher Breite wie den Buchstabenabstand an. Interessant an diesem Entwurf ist auch die Variation einzelner Buchstaben. Frutiger zeichnet zwei verschiedene N-Formen, eine Majuskel- und eine Minuskelform und passt das A formal der Minuskelform des N an. Es zeigt eine Formverwandtschaft zum A der *Phoebus*, welches in der oberen linken Ecke abgerundet wird. Auch die Formvarianten von M und N der *Phoebus* sind aus dem Entwurf abgeleitet.

Zur Bewerbung neuer Schriften werden von den Schriftstellern in den Fachzeitschriften vielfach Werbeanzeigen geschaltet. Eine besondere Art des Marketing findet sich in der Fachzeitschrift *«Caractère»*.³ Rémy Peignot präsentiert dort im redaktionellen Teil in losen Abständen eine *«Parade typographique»* genannte Übersicht über die neu herausgekommenen Schriften von Deberny & Peignot /02/. Auf vier bis sechs Seiten publiziert er in speziell gestalteten Beispielen die Einsatzbereiche der beworbenen Schriften /12/. Eine sehr schöne Anwendung der *Phoebus* ist auf der Titelseite der französischen Fachzeitschrift *«Caractère»* 12/1954 /01/ zu sehen. Es ist anzunehmen, dass für diese Gestaltung Rémy Peignot verantwortlich zeichnet, jedoch findet sich im ganzen Heft kein Verweis auf den Urheber.

Aus einem Beitrag in der deutschen Fachzeitschrift *«Der Polygraph»* von 1955/56 geht hervor, dass die *Phoebus* 1953 auf den Markt kommt, *Président* und *Ondine* 1954. Anhand der Gesamtheit der konsultierten Unterlagen und dem Gespräch mit Adrian Frutiger kann angenommen werden, dass er zuerst die *Président* gezeichnet hat, danach *Phoebus* und *Ondine*, weshalb dieser Reihenfolge der Vorzug gegeben wird.⁴ Die Schreibweise des Namens *«Phoebus»* ist bei Deberny & Peignot uneinheitlich, ohne oe-Ligatur geschrieben in einem Inserat 1954 /12/, mit œ in einem Inserat 1955 /11/.

Speziell für das vorliegende Buch erstellt Bruno Maag auf Initiative von Erich Alb und finanziert durch Linotype eine digitale Beta-Version der *Phoebus*. Es ist beabsichtigt, den Font fertigzustellen und zu veröffentlichen.



/01/
Umschlagtitelseite der kleinformatigen französischen Fachzeitschrift «Caractère», Nr. 12, 1954, gestaltet von Rémy Peignot.



/02/
Deberny & Peignot's Rubrik «Parade typographique», redigiert und gestaltet von Rémy Peignot – «Caractère», Nr. 3, 1955.

LUMINEUX

/03/
Die Buchstabenformen wirken trotz ungewohnter Schwarz-Weiss-Verteilung sehr ausgewogen, ruhig und deutlich.

zur Angabe von Dichte und Linien mussten ganz dünn sein, dann konnte man am Ende mit dem Stahllineal und einem fein geschliffenen Skalpell exakt schneiden und erhielt einen ziemlich genauen Satz. Das blieb meine spezielle Arbeitstechnik. Ich habe viel ausgeschnitten, und wenn ich falsch geschnitten hatte, musste ich es eben wieder neu machen. Für mich war das der kürzeste und beste Weg. Nie hätte ich es gewagt, mit der Reinzeichnung direkt in die Schriftgiesserei zu gehen. Ich musste mir erst einen Gesamteindruck verschaffen. Dazu habe ich die Buchstaben zu Wörtern und ganzen Sätzen zusammengeklebt, ich wollte ja sehen, wie sie im Zusammenspiel wirken.

Die *Phoebus* erhielt auch ein paar Buchstaben-Alternativen, für M und N entwarf ich jeweils eine Gross- und eine Kleinbuchstabenform /13/. V und W zeigen, weil sie nicht spitz verlaufen, ebenfalls eine Annäherung an die Kleinbuchstaben /14/. Das kam aus dem Grundgedanken der Schrift *Peignot* von A.M.Cassandre, der ganz konsequent mit dieser Mischung spielte. Die *Phoebus* war natürlich nur in grösseren Graden anwendbar, sie wurde in 48, 36, 30, 24 und 18 Punkt geschnitten, kleiner war nicht sinnvoll.

Ungefähr zwei Monate habe ich daran gearbeitet. Damals lief bereits einiges parallel, denn ich war auch schon mit der *Méridien* beschäftigt. Etwa von 9 bis 18 Uhr sass ich in der Firma, zu Hause ging das Suchen weiter. Mein Motor lief ständig. Das war mir aber damals gar nicht bewusst. Dann kam noch der Fotosatz mit der Lumitype dazu, der Motor wurde immer stärker und neue Erkenntnisse brachten andere Ansichten und neue Möglichkeiten.

Als ich anfang, hatten Deberny & Peignot wohl insgesamt 450 Mitarbeiter. Zunächst war ich hier der einzige Schriftzeichner. Es gab mindestens fünfzehn Graveure, ungefähr hundert Schriftgiesser und einen ganzen Saal voll Teilerinnen; diese Frauen haben die gegossenen

Zierschriften Neben den klassischen Werksatzschriften führen Deberny & Peignot auch äusserst prägnante Akzidenzschriften bedeutender Gestalter in ihrem Schriftensortiment. Erwähnt seien die *Bifur* 1929, die *Acier Noir* 1936 und die *Peignot* 1937, alle drei von A.M.Cassandre; die *Initiales Film* /06/ 1934, eine serifenlose schattierte Schrift mit Hintergrundraster von Marcel Jacno und die *Initiales Floride* 1939 von Imre Reiner.

Adrian Frutiger's *Initiales Phoebus* von 1953 darf sicherlich zu den prägnantesten Zierschriften des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Gleichzeitig führt die *Phoebus* die Tradition der schattierten Latines-Schriften des 19. Jahrhunderts fort. Im Register «Caractères Éclairés», Band 2 des Schriftmusterbuches von Deberny & Peignot 1926, werden rund zwei Dutzend schattierte oder umstochene Schriften gezeigt, fast die Hälfte von ihnen Latines. Doch weder in diesem noch im Schriftmusterbuch «compo dp» von 1961 sind ausser der *Initiales Phoebus* rein schattierte Schriften (only shadow) enthalten.

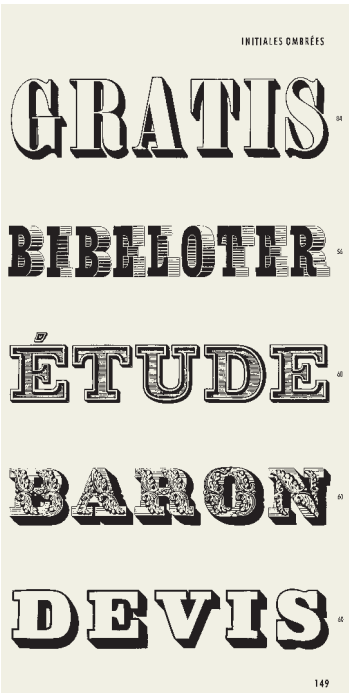
Bekannte – heute erhältliche – rein schattierte Schriften sind die beiden Serifenlosen *Gill Sans Shadow* /08/, 1936 von Eric Gill, ehemals in drei Fassungen⁵, und die 1935 von Robert H. Middleton geschaffene *Umbra*⁶ /23/. Für die Schriftgiesserei D. Stempel AG in Frankfurt am Main entwirft Rudolf Wolf 1937, basierend auf seiner serifenbetonten *Memphis*, die *Memphis Luna*⁷ /08/. Ein Jahr vor der *Phoebus* kommt sodann die *Stridon* /09/ der Pariser Schriftgiesserei Fondery Warnery et Cie auf den Markt.

/04/
Monogramm Deberny & Peignot –
Gestaltung vermutlich von
Rémy Peignot; Inseratkopf in
«La France Graphique», Nr. 45, 1950.

d & p

/05/
Schriftentwurf einer nicht
realisierten Akzidenzschrift von
Adrian Frutiger – Fotopapier,
ca. 1953.

RODIN HAT UNS



/06/
Auszug des reichen Angebotes
an älteren schattierten Schriften
aus dem Schriftmusterbuch
«compo dp» von 1961.

Im Gegensatz zu den oben erwähnten Schriften ist die *Stridon* – wie die *Phoebus* – eine schräggestellte schattierte Schrift.

Im Zusammenhang mit der *Initiales Phoebus* speziell von Interesse ist das Monogramm d & p /04/ in einem Inserat von Deberny & Peignot, erschienen in der Fachzeitschrift «La France Graphique», Nr. 45 von 1950. Wie bei Frutiger's *Phoebus* handelt es sich um Buchstaben einer kursiven schattierten Latine, es sind jedoch Kleinbuchstaben in einer umstochen-plastischen Form. Der Winkel ist nahezu gleich, auch die Schattenform hat etwa denselben Winkel und dieselbe Ausdehnung. Ein dazu passendes Alphabet ist nicht aufzufinden, wahrscheinlich sind es von Rémy Peignot gezeichnete Lettern. Ob sie Adrian Frutiger als Inspiration dienen, bleibt offen.

Typen gemäss dem Giesszettel zu Schriftpaketen für die Druckereien zusammengestellt, mit allen Buchstaben in der gewünschten Anzahl. Dazu kamen die Leute in der Klischeefabrikation und im obersten Stockwerk das Atelier für Blindprägungen und Stanzfolien. Mit der École Estienne hatten wir eine sehr gute Schule für Gravur vor Ort. Aus eigenem Antrieb bildete Peignot gleich zehn junge Graveure aus, denn ihm schwebte vor, einen Pool von Fachleuten zu schaffen und so auch für andere Giessereien Schriften zu schneiden. Deshalb suchte er auch Kontakte zu deutschen Firmen. Er fand es dumm, dass jede Giesserei ihre eigenen Spezialisten hatte. Nur weil wir so viele gute Graveure hatten, konnte dann die *Univers* so schnell realisiert werden. Leider haben diese hervorragenden Fachleute später ihren Arbeitsplatz verloren, denn aus dem Pool wurde nichts. Als der Fotosatz kam, mussten aber Zeichner eingestellt werden.

Der Name *Phoebus* stammt wahrscheinlich von Rémy Peignot, er suchte wohl eine Bezeichnung, die mit Licht zu tun hat. *Umbra* oder *Luna* zum Beispiel – alle diese Schriftnamen haben mit Licht zu tun. Im Französischen ist *Phoebus* nicht gerade geläufig, aber man spürt ein bisschen den geschichtlichen Hintergrund. Phoebus ist der Beiname des Gottes Apollo aus der griechischen Mythologie und bedeutet «der Reine», «der Lichte».

Es gab ja auch die Kinoplakate von Jan Tschichold aus den Zwanzigerjahren für den Phoebus-Palast, ein Kino in München.⁸ Damals propagierte Tschichold noch die «Neue Typografie» und die Grotesk. Später hat er rechtsumkehrt gemacht, was sein gutes Recht war. Ich will sogar sagen, dass es auf eine sehr grosszügige Person hindeutet, dass er zu seinem Wandel gestanden ist. 1933 verlor er seine Anstellung als Lehrer für Typografie und Kalligrafie an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München – die Nationalsozialisten waren für seine Entlassung verantwortlich – und emigrierte nach Basel. Er arbeitete beim Verlag Benno



/07/

Initiales Cristal von Rémy Peignot, realisiert 1953 in der Klebsatztechnik «Typophane» – ab 1955 auch im Handsatz erhältlich.

/08/

Auswahl schattierter Schriften der 1930er und 1940er Jahre; Gill Sans Shadow und Memphis Luna ohne Kontur, Riccardo und Graphique mit Kontur, Profil zusätzlich umstochen.

Gill Shadow
LUNA
RICCARDO
GRAPHIQUE
PROFIL

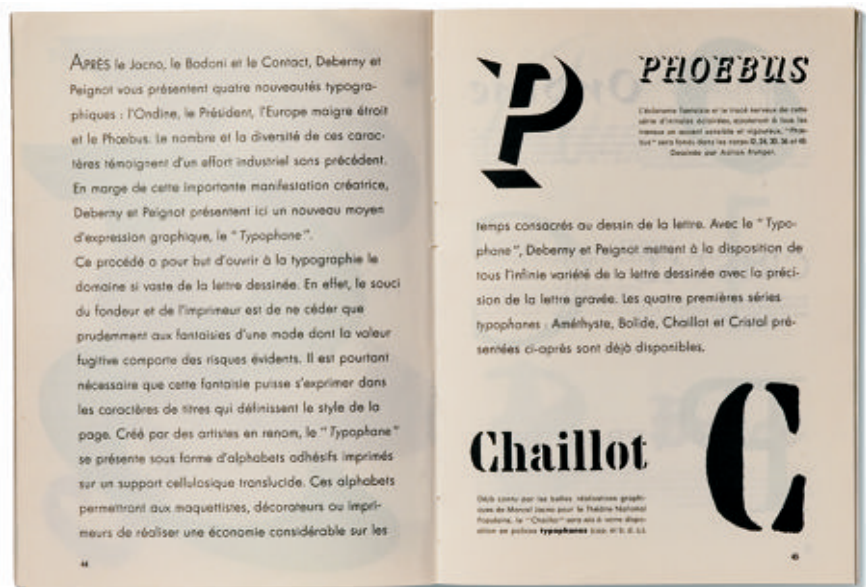
/09/

Schrift Stridon realisiert 1952 von der Fonderie Warnery Paris; Inserat in «Bulletin Officiel des Cours professionnels», Nr. 138, 1955.





/10/
Inserat Starlettograph – Titelsatz-
gerät für stufenloses Skalieren
mit Belichtung auf Fotomaterial –
«Caractère», 1963.



/11/
Inserat mit Marketing-Text zur
Initiales Phoebus – «Bulletin Officiel
des Cours professionnels»,
Nr. 138, 1955.



/12/
Seiten der «Parade typographique»
von Deberny & Peignot mit den
neu erschienenen Handsatz- und
Typophane-Schriften – «Caractère»,
Nr. 3, 1954.

Klebsatzverfahren Typophane Adrian Frutiger's frühe Akzidenzschriften *Initiales Président*, *Initiales Phoebus* und *Ondine* werden alle im Handsatz produziert. Andere gleichzeitig bei Deberny & Peignot realisierte Akzidenzschriften kommen dagegen im Klebsatzverfahren «Typophane» heraus, welches als Vorläufer des erfolgreichen «Transfer Lettering» von Letraset und Mecanorma gelten kann (vgl. Anreibesatz Seite 223).

Mit «Typophane» wird den grafischen Ateliers und den Werbeagenturen ein einfaches Mittel für Titelsatz an die Hand gegeben. Charles Peignot erkennt frühzeitig die Zeichen der Zeit und glaubt an den Erfolg der verschiedenen neuen Satzverfahren. Mit Inseraten und Artikeln in den französischen Fachzeitschriften sowie mit Messeauftritten wird dafür geworben.

Die ersten vier Schriften, welche Deberny & Peignot auf «Typophane» anbietet, sind die *Initiales Cristal* /07/ von Rémy Peignot 1953, die *Améthyste* und die *Bolide* von Georges Vial 1954 und die *Chaillot* von Marcel Jacno 1954 /12/. Die *Initiales Cristal* kommt 1955 zusätzlich im Handsatz heraus und wird später – wie unter anderem auch die *Phoebus* und die *Méridien* – als Fotosatzschrift für das Titelsatzgerät «Starlettograph» vermarktet /10/. Bei diesem Satzgerät handelt es sich eigentlich um den «Starsettograph» der H. Berthold AG Berlin, für den D&P die Vertriebsrechte in Frankreich hat. Auch das spätere Modell «Staromat» wird von Deberny & Peignot auf dem französischen Markt angeboten.

Schwabe und hatte einen kleinen Lehrauftrag an der Gewerbeschule in Basel, danach beim Birkhäuser Verlag, bei Penguin Books in London und wiederum in Basel beim Pharmakonzern Roche. Als ich ihn kennenlernte, war er schon ganz auf die klassische Seite gewechselt. Man weiss nicht, was in einem Menschen so vorgeht. Tschichold fühlte sich am Ende in der Klassik einfach mehr zu Hause. Für mich ist die klassische Typografie etwas Bleibendes, trotzdem war ich damals typografisch schon vollkommen auf Emil Ruder's Seite. Das kommt sicher von meiner ganzen Erziehung und Ausbildung – bei Williman etwa –, wenngleich ich in meiner Lehrzeit im Klassischen aufgewachsen bin. Obwohl wir unterschiedliche Grundsätze hatten, bin ich mit Jan Tschichold sehr gut ausgekommen. Aber ich habe ihn wahrscheinlich mehr geschätzt als er mich.

Die *Phoebus* zu entwerfen, machte mir Spass, aber von Erfolg konnte keine Rede sein. Ihr Verkauf entsprach nicht den Erwartungen. Trotzdem bereicherte sie das Schriftenangebot von Deberny & Peignot im günstigen Sinne. Alles in allem war dies ein arbeitsreiches Jahr. Zwischen- durch habe ich Rémy Peignot noch bei der Reinzeichnung seiner Versalschrift *Initiales Cristal* /07/ geholfen. Diese sehr zarte Schrift funktionierte gut in grösseren Graden, sie wurde aber als Titelschrift leider nur selten eingesetzt. Immerhin hatte Rémy so seine eigene Schrift, das war für ihn eine Genugtuung und mich hat es gefreut. Ich habe ihn gerne unterstützt, zumal er mir auch oft geholfen hat.

/13/

Alternativ zu den eckigen Majuskelformen von M und N sind runde Minuskelformen vorhanden, ähnlich der Anmutung einer Unziale.

M m N n

/14/

Die rund gehaltenen Majuskeln AVW und die Minuskelformen von M und N vermitteln den Charakter einer geschriebenen Schrift.

A V W

/15/

Vereinigt wird zudem die Eckigkeit der Versal-Serifenform mit der Serifenausrichtung der Gemeinen – oben nach links, unten nach rechts.

I l l

/16/

Ähnlich der alternativen Form der *Initiales Président* ist auch das V der *Initiales Phoebus* unten rund gestaltet.

V v

/17/

Die *Phoebus* zeigt einen deutlichen Strichkontrast der Abstriche zu den Haarstrichen, die Strichstärke selbst ist nicht einheitlich.

H n o

/18/

Das typische Frutiger-& strahlt auch bei der schattierten Schrift *Phoebus* eine grosse Selbstverständlichkeit aus.

&

/19/

Président, *Phoebus* und *Cristal* haben gemeinsam die kontrastierenden oberen und unteren Innenräume in den Ziffern 5 und 2.

5 2 5 2 5 2

/20/

Das Versal-I und die Ziffer 1 sind in der *Phoebus* formal identisch. Ebenfalls die gleiche Form weisen das Versal-O und die Null auf.

1 1 0 0

/21/

Letter M der *Initiales Phoebus* in Kegelgrösse 36 pt – 2006 erfolgt ein Nachguss der Type ab Original-Matrizen von Deberny & Peignot.



/22/
 Figurenübersicht der
 Initiales Phoebus im Handsatz
 von Deberny & Peignot.

A B C D E F G H I J K L M N
 O P Q R S T U V W X Y Z &
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Schriftenvergleich Das 19. Jahrhundert ist reich an diversen Arten von schattierten Schriften. Eine konturlose schattierte Schrift ist aber in Nicolette Gray's Standardwerk «Nineteenth Century Ornamented Typefaces» nicht abgebildet. Möglicherweise gehören also die drei serifenlosen Schattenschriften um 1930, die *Plastica* von 1929, die *Gill Sans Shadow* von 1932/1936 /08/ und die *Umbra* von 1935 /23/ sowie die serifenbetonte *Memphis Luna* von 1937 zur ersten Generation dieses Typus.⁹

Die drei unten gezeigten Schriften weisen zusätzlich zur Schriftart einen weiteren grundlegenden Unterschied auf. Bei der *Umbra* ist die ausgesparte Strichstärke äusserst fein gehalten, dafür wirft sie einen umso tieferen Schatten. Ein angeglichenes Verhältnis von Aussparung zu Schattentiefe zeigt dagegen die *Memphis Luna*. Sie unterscheidet sich somit nicht nur durch die betonten Serifen und die anderen Charakter. Bei der *Initiales Phoebus* variieren die Strichstärken und die Schattentiefe liegt zwischen jener der anderen zwei Schriften. Frutiger wählt zudem für die *Phoebus* dreieckige Serifen und eine Neigung /22/. Die druckenden Elemente sind formal schlicht gehalten und höchstens einmal abgewinkelt. Sie sind immer flächig, nie linear. Besonders beim K zeigt sich die hohe Qualität von Frutiger's Ansatz. Das Ende des oberen Arms wird durch die Serifen nochmals gefasst ohne dass ein zu komplexer Innenraum entsteht.

Ein Vergleich von Original und digitaler Beta-Version der *Phoebus* zeigt im Detail keine getreue Entsprechung.¹⁰

/23/
 Als Digitalfont erhältlich von den
 drei Schriften ist einzig die *Umbra*;
 die *Memphis Luna* muss als
 Scan und die *Phoebus* als digitale
 Beta-Version gezeigt werden.

HOFSTAINBERG

Umbra
 Robert Hunter Middleton
 1932

A G K M O S 5 6

HOFSTAINBERG

Memphis Luna
 Rudolf Wolf
 1937

A G K M O S 5 6

HOFSTAINBERG

Phoebus
 Adrian Frutiger
 1954

A G K M O S 5 6

A
 asymmetrische,
 oben gerundete
 Form

G
 Schaft ohne
 Sporn

K
 Arme berühren
 nicht den
 Schaft

M
 leicht gespreizte
 Schenkel, deutlicher
 Strichkontrast bei
 Auf- und Abstrichen

O
 Schattenform
 innen und
 aussen über-
 lappen sich

S
 in der Diagonale
 durchgehende
 Schattenform

5
 Querbalken
 mit Serifen

6
 diagonale Form,
 Kreis wirkt
 geometrisch
 linear

A B C D E F G H I J K L M N N
O P Q R S T U V W X Y Z &
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G
H I J K L M N
O P Q R S T U
V W X Y Z &
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Regular

YOU MAY ASK

WHY SO MANY DIFFER

ENT TYPEFACES. THEY ALL S

ERVE THE SAME PURPOSE BUT THEY

EXPRESS MAN'S DIVERSITY. IT'S THE SAME DIVERSITY

WE FIND IN WINE. I ONCE SAW A LIST OF MÉDOC WINES

FEATURING SIXTY DIFFERENT MÉDOCs ALL OF THE SA

ME YEAR. ALL OF THEM WERE WINES BUT EACH WAS

DIFFERENT FROM THE OTHERS. IT'S THE NUANCES TH

AT ARE IMPORTANT. THE SAME IS TRUE FOR TYPEFACES. POURQUOI TANT D'ALPHA

BETS DIFFÉRENTS! TOUS SERVENT AU MÊME BUT, MAIS AUSSI À EXPRIMER LA DIVE

RSITÉ DE L'HOMME. C'EST CETTE MÊME DIVERSITÉ QUE NOUS RETROUVONS DANS

LES VINS DE MÉDOC. J'AI PU, UN JOUR, RELEVER SOIXANTE CRUS, TOUS DE LA MÊME

ANNÉE. IL S'AGISSAIT CERTES DE VINS, MAIS TOUS ÉTAIENT DIFFÉRENTS. TOUT EST

DANS LA NUANCE DU BOUQUET. IL EN EST DE MÊME POUR LES CARACTÈRES! SIE FRA

GEN SICH, WARUM ES NOTWENDIG IST, SO VIELE SCHRIFTEN ZUR VERFÜGUNG ZU HA

BEN. SIE DIENEN ALLE ZUM SELBEN, ABER MACHEN DIE VIELFALT DES MENS

CHEN AUS. DIESE VIELFALT IST WIE BEIM WEIN. ICH HABE EINMAL EINE WEI

NKARTE STUDIERT MIT SECHZIG MÉDOC-WEINEN AUS DEM SELBEN JAHR. DA

S IST AUSNAHMLOS WEIN, ABER DOCH NICHT ALLES DER GLEICHE WEIN. ES

HAT EBEN GLEICHWOHL NUANCEN. SO IST ES AUCH MIT DER SCHRIFT. YOU M

AY ASK WHY SO MANY DIFFERENT TYPEFACES. THEY ALL SERVE THE SAME

PURPOSE BUT THEY EXPRESS MAN'S DIVERSITY. IT'S THE SAME DIVERSITY.

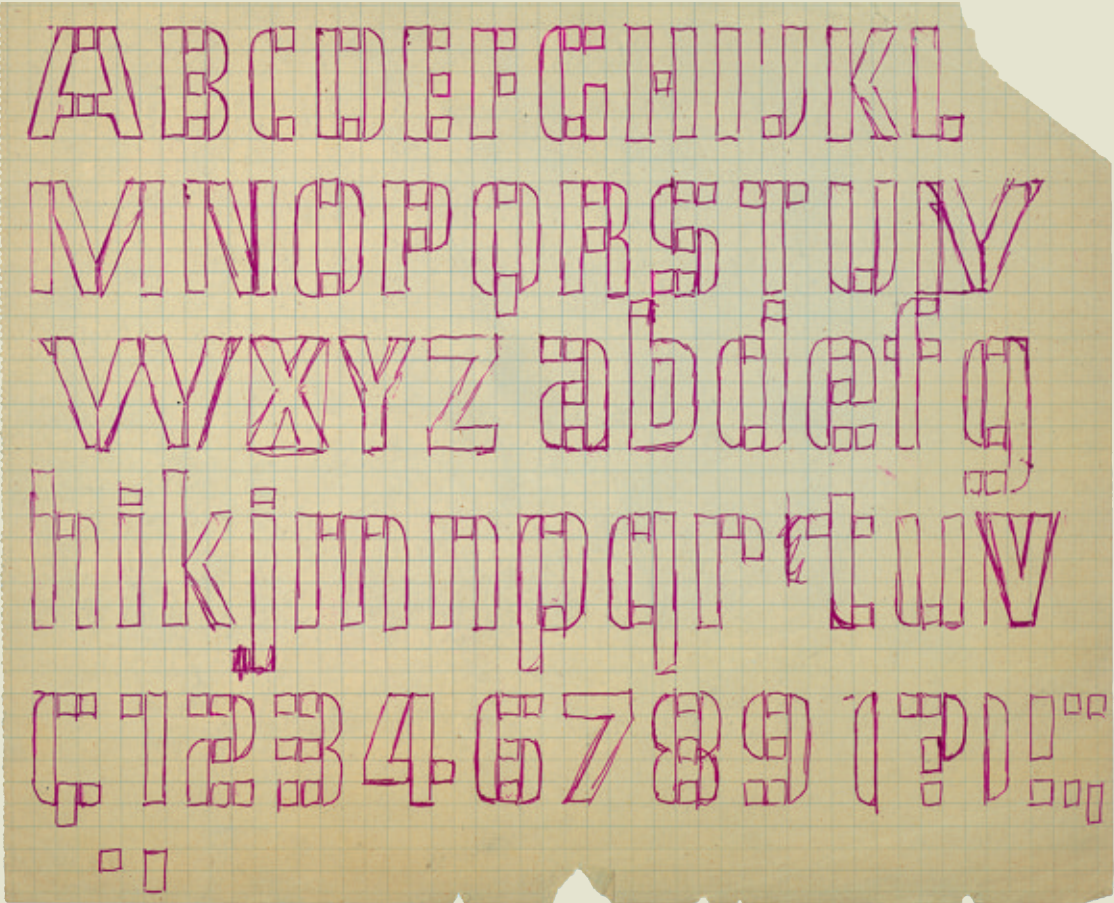
WE FIND IN WINE. I ONCE SAW A LIST OF MÉDOC WINES FEATURING SIXTY DI

FFERENT MÉDOCs ALL OF THE SAME YEAR. ALL
OF THEM WERE WINES BUT EACH WAS DIFFERE
NT FROM THE OTHERS. IT'S THE NUANCES THA
T ARE IMPORTANT. THE SAME IS TRUE FOR TY
PEFACES. POURQUOI TANT D'ALPHABETS DIFFÉ
RENTS! TOUS SERVENT AU MÊME BUT, MAIS A
USSI À EXPRIMER LA DIVERSITÉ DE L'HOMME.
C'EST CETTE MÊME DIVERSITÉ QUE NOUS RETR
OUVONS DANS LES VINS DE MÉDOC. J'AI PU, UN
JOUR, RELEVER SOIXANTE CRUS, TOUS DE LA M

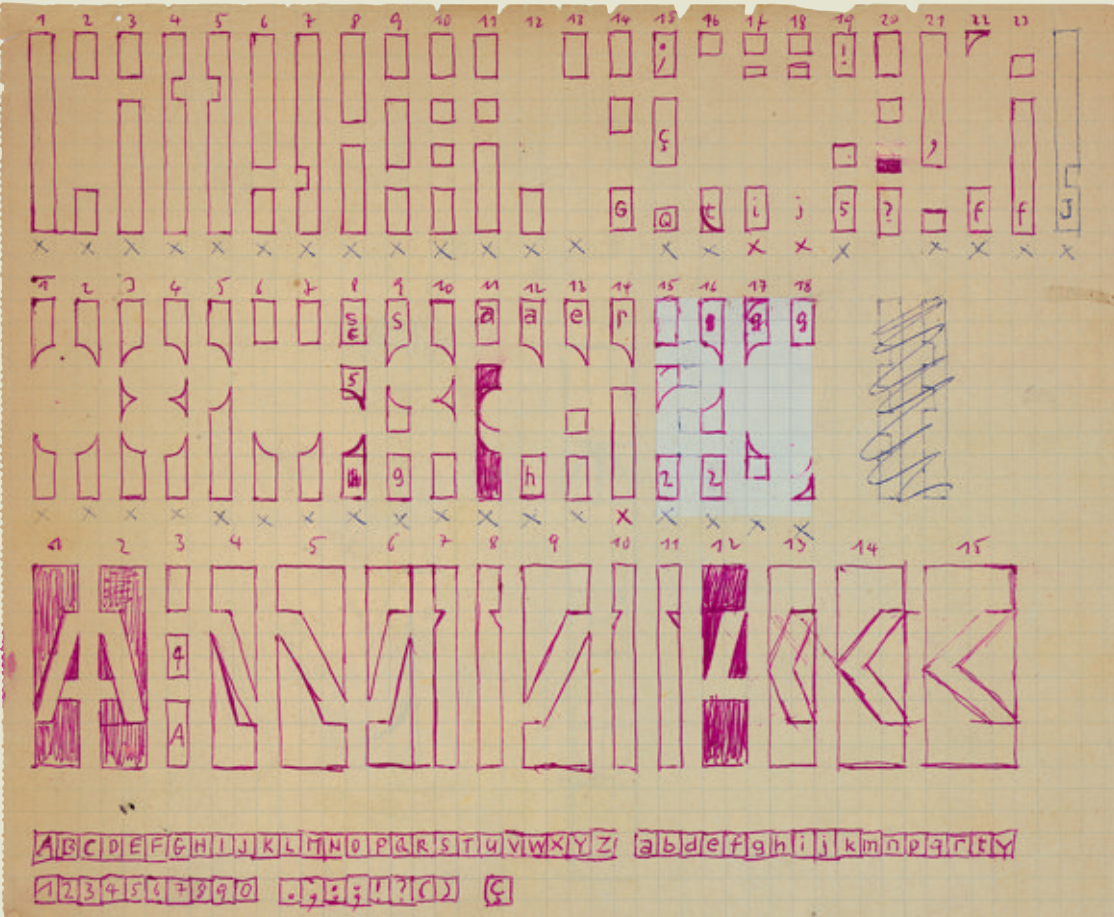
Schriftentwurf

Element-Grotesk

1953



/01/
Skizze zu einem aus Elementen bestehenden Alphabet – auf dem unteren Blatt sind die Negativformen der Elemente dargestellt.



/02/
Veränderte Buchstabenbreiten durch das Einsetzen von weiteren, gleichen Elementen.



/03/
Mit den Elementen werden auch Buchstabenverbindungen möglich.