

es ist nicht das zufällige, das einen designer ausmacht,
sondern seine kontinuierität. und kontinuierität bedeutet
arbeiten und suchen, arbeiten und kämpfen,
arbeiten und finden, finden und sehen,
sehen und kommunizieren
und wieder arbeiten und suchen.
gestalter müssen die vergangenheit herausfordern,
müssen die gegenwart herausfordern,
müssen die zukunft herausfordern. aber zuallererst
müssen gestalter sich selbst treu sein.
gestaltung ist haltung.

helmut schmid

it is not coincidence that makes a designer
but his continuity. and continuity means
working and searching, working and fighting,
working and finding, finding and seeing,
seeing and communicating, and again
working and searching.
designers must challenge the past,
must challenge the present,
must challenge the future; but first of all,
designers must be true to themselves.
design is attitude.

helmut schmid

herausgegeben von/edited by:
victor malsy & philipp teufel
fjodor gejko

helmut schmid:

gestaltung ist
haltung

design is
attitude

konzept und gestaltung/
concept and design:
fjodor gejko

mit meinem dank an/with my thanks to:
helmut schmid, victor malsy & philipp teufel

fjodor gejko

gestaltung ist
haltung

design is
attitude

victor malsy philipp teufel	7	die poesie der präzision	7	the poetry of precision
rolf müller	19	musicus typographicus	19	musicus typographicus
helmut schmid	23	basel	23	basel
	41	gesehene und gelesene typographie	41	typography seen and read
helmut schmid fjodor gejko	45	kontraste	45	contrasts
	67	rhythmische typographie	67	rhythmical typography
	83	funktionelle typographie	83	functional typography
	109	serielle typographie	109	serial typography
	127	konsequente typographie	127	consistent typography
	137	informativ typographie	137	informative typography
	157	kinetische typographie	157	kinetic typography
	167	wiederholende typographie	167	repetitive typography
	179	experimentelle typographie	179	experimental typography
	191	malerische typographie	191	painted typography
	201	bewegung	201	movement
	211	absichtlicher zufall	211	intentional accident
	223	politische typographie	223	political typography
	243	typographisches zeichen	243	typographic sign
helmut schmid	271	gestaltung ist haltung	271	design is attitude
	283	typographie kann man nicht lehren	283	one cannot teach typography
kohei sugiura	301	die typographie des helmut schmid	301	the typography of helmut schmid
	307	im buch behandelte werke	307	works presented in the book
	321	publikationen	321	publications
	331	zitatnachweis	331	list of quotations
	339	impressum	339	imprint

die poesie
der präzision

the poetry
of precision

«3.262 was in den zeichen nicht zum ausdruck kommt, das zeigt ihre anwendung. was die zeichen verschlucken, das spricht ihre anwendung aus.» ludwig wittgenstein

die poesie der präzision

helmut schmid ist ein präziser
helmut schmid ist ein präziser poet
helmut schmid ist ein präziser poetischer designer

mit seinem typographischen werk trägt er seit den sechziger jahren das erbe emil ruders bis ins 21. jahrhundert. es gilt ein licht auf dieses werk und auf die person zu werfen, auf einen bekannten unbekanntem.

kollegen und freunde wissen, dass er seit jahren in japan lebt, arbeitet und lehrt, dass er in regelmässigen unregelmässigen abständen wort- und bildbeiträge in den *typographischen monatsblättern (tm)*, in *baseline* oder *idea* veröffentlicht. seine bücher *typography today* und *der weg nach basel* haben ihn in diesem kollegenkreis zu dem gemacht, was er heute ist: bedeutend. das hört er allerdings nicht gerne, denn helmut schmid ist bedeutend und bescheiden – zwei eigenschaften, die sich in dieser paarung höchst selten unter designern und typographen finden. «die neue typographie lebt heute im narzissmus der designer. was uns heute verbindet, ist der gegensatz. das einfache design und das komplizierte design leben seite an seite, jeder lebt für sich allein. vielleicht steigern wir uns mit der zeit gegenseitig», so helmut schmid befand der heutigen typographie. er ist für jene, die ihn kennen, ein stiller, zurückhaltender und höflicher mensch, aber auch ein harter und unnachgiebiger bursche, wenn es um typographische qualität und seinen lehrer emil ruder geht.

helmut schmid &

am 1. februar 1942 in ferlach/österreich als deutscher geboren, in weil am rhein zum schrifsetzer ausgebildet, studiert er in den sechziger jahren unter emil ruder, robert büchler und kurt hauert an der allgemeinen gewerbeschule basel (schule für gestaltung). die studienjahre in basel beeinflussen ihn nach eigenen angaben massgeblich und nachhaltig: «das war ein geschenk des zufalls der zeit. wo findet man schon lehrer wie emil ruder, robert büchler und kurt hauert an einer schule?»

& vico torriani

bevor helmut schmid den weg nach basel findet, liebäugelt er jedoch mit einer karriere als schlagersänger. und die steht ihm weit offen. nach seinem ersten bühnenaufttritt mit einem schlager von vico torriani berichtet die *badische zeitung*: «das betörende lied *schön und kaffeebraun* und der, der es sang, ein herr helmut schmid aus weil, hatten es den besuchern des oktoberballs der lörracher stadtmusik so sehr angetan, dass sie ihm im wettbewerb der schlagersänger die meisten stimmen gaben.» zwei jahre später schreibt die presse über ihn: «als helmut schmid aus weil sein *marina* in italienischer sprache gesungen hatte, war es fast schon klar, dass er das rennen machen würde. mit seiner vitalität begeisterte der 18jährige aus österreich gebürtige helmut und vereinigte mit 199 die höchste stimmenzahl auf sich. der junge ist erfolg gewohnt; denn schon vor zwei jahren wurde er im gleichen wettbewerb erster.» was lernen wir daraus? helmut schmid eignet sich zum schlagersänger, nicht aber zum typopopstar.

& emil ruder

helmut schmid findet den weg nach basel. im *druckspiegel* entdeckt er arbeiten von emil ruder, die ihm die augen öffnen. da muss er hin. er fährt in die schweiz und wird 1960 privatschüler von emil ruder. hier beginnt für ihn die typographie: «den zugang zur welt der typographie fand ich in der strahlenden persönlichkeit von emil ruder, ...» vor dem regulären studienbeginn in basel 1964 muss helmut schmid jedoch noch zwei dinge regeln: er muss sich dem wehrdienst durch einen umzug nach west-berlin entziehen und, ein jahr später, zur finanzierung seines studiums nach stockholm gehen, um genügend geld zu verdienen. «ich werde mensch», antwortet er auf die frage seines vaters, eines zöllners, was er denn nach dem studium sei. die typographiekategorie bei ruder besteht aus drei schülern. am liebsten ist er jedoch mit seinem lehrer alleine.

bei emil ruder lernt er eine typographie, die in ihrer beschränkung und restriktion gestalterische freiheit entfaltet. ruders typographielehrbuch ist für helmut schmid «designliteratur, die jeder gewissenhafte designer lesen sollte». ruder wie schmid suchen nach klarheit und echtheit und nicht krampfhaft nach einer idee. künstlerische selbstbehauptung und modische stile sind beiden fern, das beharren auf typographischer qualität und präzision verbindet sie. «der schöpferisch tätige kümmert sich wenig um den zeitstil, denn er weiss, dass ein stil nicht bewusst geschaffen werden kann; er entsteht eher unbewusst» (emil ruder). ruder lehrt ihn eine typographie mit substanz und kontinuierlichkeit. für juan jesús arrausi, der 2005 an der universität barcelona seine dissertation über emil ruder unter dem titel *la tipografía suiza del orden: emil ruder maestro y tipógrafo* (die schweizer typographie der ordnung: der lehrer und typograph emil ruder) vorlegt, für juan jesús arrausi ist helmut schmid «der bevorzugte sohn ruders, der geborene nachfolger».

'3.262 what signs fail to express, their application shows.
what signs slur over, their application says clearly.'
ludwig wittgenstein



emil ruder, 1914–1970

the poetry of precision

helmut schmid is a precise
helmut schmid is a precise poet
helmut schmid is a precise poetic designer

in his typographic work, helmut schmid has been perpetuating emil ruder's legacy from the 1960s into the twenty-first century. our goal is to shed light on that work and on the person who is famous but unknown.

his colleagues and friends know that he has been living, working, and teaching in japan for years, that he publishes essays of words and images at regularly irregular intervals in *typographische monatsblätter* (tm), *baseline*, and *idea*. his books *typography today* and *the road to basel* have made him what he is today within this circle of colleagues: important. he does not like to hear that, however, for helmut schmid is both important and modest, two qualities that are only very rarely found together in designers and typographers. 'new typography today lives from the narcissism of the designer. what connects us today is antithesis. simple design and complicated design live side by side, everyone lives for him- or herself. perhaps over time we elevate one another.' that is helmut schmid's assessment of typography today. for those who know him, he is a quiet, reserved, and polite person, but also a hard and uncompromising fellow when it concerns typographic quality and his teacher emil ruder.

helmut schmid &

born a german in ferlach, austria, on february 1, 1942, trained in weil am rhein as a typesetter. in the 1960s he studied under emil ruder, robert büchler, and kurt hauert at the allgemeine gewerbeschule basel (now the basel school of design). on his own account, the years of study in basel influenced him decisively and to lasting effect: 'that was a gift of the coincidence of time. where can you find teachers like emil ruder, robert büchler, and kurt hauert together at one school?'

& vico torriani

before helmut schmid found his road to basel, however, he was eyeing a career as a pop singer. and that path still was wide open. after his first appearance on stage with a hit by vico torriani, the *badische zeitung* reported: 'the beguiling song *schön und kaffeebraun* (beautiful and mocha brown) and the man who sang it, a certain helmut schmid from weil, so impressed the visitors to the october ball in lörrach that they gave him the most votes in the competition.' two years later the press wrote about him: 'when helmut schmid from weil had sung his *marina* in italian, it was already clear that he would come first. with his vitality the eighteen-year-old, austrian-born helmut was enthralling and he received the most votes: 199. the young man is accustomed to success, as two years ago he came first in the same competition.' what does this teach us? that helmut schmid is fit to be a pop singer but not a typographical pop star.

Helmut Schmid, Student an der ehemals
"Kunstgewerblichen Abteilung" der Gewerbeschule
Basel, besuchte in der Weiterbildungsklasse
für Typografie von Emil Ruder unter anderem
auch einen Halbtageskurs, an dem ich
unterrichtete. Dies war Anfang der 60^{er} Jahre.

Nun 1990 meldete sich Herr Schmid mit Publikationen
aus Indien, später aus Schweden und Japan
zurück und seither besteht ein lockerer aber
konstanter Dialog bis zum heutigen Tag im
gegenseitigen schriftlichen Austausch.

✂ kurt hauert

Ich schätze Helmut Schmid wegen seines Engagements
für die Kunst der Typografie, für eine Typografie
mit dem hohen Anspruch an inhaltliche wie
ästhetisch-formale Gestaltung.

Sein unermüdlicher Einsatz für eine klare,
sachliche aber gleichwohl sensible, künstlerische
Ausdrucksweise im Umgang mit "Satzmaterial",
seine grosse Wertschätzung von Emil Ruder
und seiner Vision von der "guten Form"
ist bewundernswert.

Freuenlich nun, dass eine junge Generation von
Gestalterinnen und Gestaltern, dieser Idee und
Haltung eine breitere Plattform bieten will.
Ich wünsche Ihnen dazu ein gutes Gelingen.

Mit den besten grüssen Kurt Hauert

✂ robert büchler

02.12.2003. (nach Erhalt ihrer Karte konnte ich inzwischen
von Helmut Schmid erfahren, zu welcher Zeit er meinen
Typographieunterricht an der AGS in Basel besucht hat. Das
war die Zeit von 1964-1965.

Dies ist einige Zeit her. Helmut Schmid ist zum bekannten
Designer und ich bin 90 Jahre alt geworden. Helmut Schmid
habe ich als intelligenten, wissbegierigen und sehr begabten
Typographen in bester Erinnerung behalten. Sein Ideenreichtum
und seine geistige Beweglichkeit waren ausgezeichnet.
Es war eine Freude, mit Helmut Schmid zu arbeiten.

In diversen Publikationen - die Sie sicher kennen - hat er
seine Liebe zum Metier bewiesen.

Ich wünsche Ihnen viel Glück und Erfolg mit der Arbeit,
die Sie unternommen haben.

Beste Grüsse, R. Büchler

& emil ruder

helmut schmid found the road to basel. in *druckspiegel* he discovered works by emil ruder that opened his eyes. he had to go there. he traveled to switzerland and in 1960 began studying privately with emil ruder. that was the beginning of typography for him: 'i found access to the world of typography in the radiant personality of emil ruder, ...' before beginning regular studies in basel in 1964, however, helmut schmid had to arrange two things: he had to move to west berlin to be exempted from military service and, a year later, to go to stockholm to earn enough money to finance his studies. 'i will become a human being,' he replied when his father, a customs officer, asked what he would be after his studies. ruder's typography class consisted of three students. but schmid was happiest alone with his teacher.

from emil ruder he learned a kind of typography that unfolds a freedom of design within limitations and restriction. ruder's text-book on typography is, in helmut schmid's words, 'design literature that every conscientious designer should read.' both ruder and schmid seek clarity and authenticity, rather than desperately chasing an idea. artistic self-assertion and modish styles are foreign to both of them; they share an insistence on typographical quality and precision. 'those who are active creatively do not worry much about the current style, because they know that a style cannot be created consciously; it results more from the unconscious' (emil ruder). ruder taught schmid typography with substance and continuity. for juan jesús arrausi, who submitted his dissertation on emil ruder at barcelona university in 2005 under the title *la tipografía suiza del orden: emil ruder maestro y tipógrafo* (the swiss typography of order: the teacher and typographer emil ruder), helmut schmid was 'ruder's favorite son, his born successor.'

& kurt hauert

12.01.2003. 'as part of emil ruder's continuing education class in typography, helmut schmid, a student in the former applied art department at the gewerbeschule basel, also attended a half-day course i was giving. that was in the early 1960s. around 1990 mr. schmid got in touch with publications from india, and later from sweden and japan, and to this day we have had a loose but constant dialogue in an exchange of written materials.

i admire helmut schmid for his commitment to the art of typography, for a typography with high ambitions in terms of both content, and esthetics and form. his indefatigable dedication to a form of artistic expression that is clear, objective, and yet sensitive in its approach to the type material, his high regard for emil ruder, and his vision of *good form* are admirable.

so it is a pleasure to see that a younger generation of designers wants to offer a broader platform for this idea and attitude. i wish them great success.

sincerely yours, kurt hauert'

& robert büchler

02.12.2003. 'after receiving your card i found out from helmut schmid when exactly he attended my class in typography at the ags in basel. it was 1964–1965.

that is some time ago. helmut schmid has since become a famous designer, and i became ninety years old. i recall helmut schmid very well as an intelligent, curious, and highly talented typographer. the wealth of his ideas and his intellectual flexibility were extraordinary. it was a pleasure to work with helmut schmid.

in diverse publications – that you surely know – he demonstrated his love for the métier.

i wish you much luck and success in the project you have undertaken.

kind regards, r.büchler'

Für uns, die wir im Schutz christlicher Botschaft und deren Ausstrahlung leben, geht es ja nicht nur um den Frieden der Ewigkeit, sondern auch entscheidend um den Frieden heute und jetzt. Dieses Thema durchzieht das Neue Testament und entspricht einer Sehnsucht der Menschen. Die Verheissung des Friedens auf Erden würde nicht deshalb gegeben, dass wir auf ihre Erfüllung warten, sondern dass wir im Handeln ihr näher kommen sollen. Ohne unseren eigenen Einsatz kann diese Verheissung nicht erfüllt werden. Nobelpreisträger Bundeskanzler Willy Brandt am 12. Dezember 1971 im Stockholmer Dom

⌘ willy brandt

nach den stationen montreal (bei ernst roch design), vancouver und seinem ersten japanaufenthalt 1966 bis 1970 (bei nippon international agency) – in dieser zeit entwirft er im freien auftrag die japanische silbenschrift katakana *eru* (benannt nach emil ruder) – arbeitet er anfang der siebziger in stockholm für *grafisk revy*. aus seiner politischen überzeugung heraus und «als innere reaktion zur christlichen heuchelpartei» startet er 1972 von schweden aus seinen kleinen und ganz privaten wahlkampf für willy brandt und die spd. seine roten wahlkampfpostkarten finden mehr als nur interesse bei willy brandt. helmut schmid zieht es nach düsseldorf, dem standort der spd-wahlkampfagentur are. dort arbeitet er von 1973 bis 1976 für die bundesregierung und das bundespresseamt. er entwickelt 1976 das bildzeichen für den spd-wahlkampf und «macht» wahlkampf, erst für willy brandt und dann, nach dessen rücktritt, für helmut schmid. schmid für schmid. seine zeit in düsseldorf ist ganz mit der arbeit für die spd ausgefüllt.

nils johannisson, damals creative director bei are, erinnert sich in einem brief an maria kiseleva im juli 2004 an helmut schmid: «... *mehr demokratie wagen* war das programm der spd, und weil man die bürger ernst nahm, sollten informationsreihen aufgelegt werden. da schrift und typographie die wichtigsten voraussetzungen für didaktisch gut aufbereitete texte sind, war es natürlich die aufgabe für helmut schmid. als wir klare entwürfe zur entscheidung auf dem tisch hatten, gab es einwände, wohl auch gegen die so aufrichtig einfache typographie. als die gestalterischen einwände positiv ausgeräumt werden konnten, führte man die teure beschaffung der neuen schrift ins feld. die schrift war die *univers* und musste im fotosatz extra beschafft werden. kosten sind ein sicheres argument, hinter dem man sich verstecken kann, wenn man die autorität der hierarchie durchsetzen will. nicht so helmut schmid. auf seine nachfrage, ob die kosten der schrift der grund für die ablehnung der gestaltung seien, wurde dies bejaht. auf die zweite frage von helmut schmid, was denn nun der mehrpreis sei, wurde als antwort eine beachtliche summe genannt. nun schien allen klar, so wird das nichts mit der gestaltung der informationsreihen. nicht so helmut schmid. er sagte kurz und trocken: dann zahle ich die schriftkosten. stille in der runde, verdutzte blicke... und die von uns so sehr gewollte gestaltung war durch. natürlich hat der kunde dieses projekt bezahlt und war sehr begeistert.»

⌘ sumi tanaka

in düsseldorf heiratet helmut schmid die japanerin sumi tanaka. sie war übersetzerin bei nippon international agency in osaka während seiner ersten zeit in japan. 1977 gehen beide zurück nach japan und gründen eine lebens- und arbeitsgemeinschaft. 1978 wird die tochter nicole geboren.

⌘ nicole schmid

ein kind verändert die welt, heisst es – zumindest den blick darauf. die geburt der tochter bringt etwas unruhe und aufregung in schmid's bis dahin geordnetes typographisches weltbild. die geburtsanzeige für nicole führt helmut schmid zu neuen typographischen experimenten und formalen untersuchungen. er verwendet versalien und sperrt sie ohne rücksicht auf die lesbarkeit. «durch die überlagerungen der information und durch das extreme sperren assoziiert man die geburtsanzeige mit neuem leben, mit notation neuer musik, mit einem sternenhimmel» (helmut schmid). sein sternenhimmel strahlt auf den seiten 188–189. nicole schmid legt 2001 an der kobe design university ihr diplom ab. thema der arbeit: *letter and sound*.

✂ willy brandt

following stops in montreal (at ernst roch design), vancouver, and a first stay in japan from 1966 to 1970 (at nippon international agency) – during which time, working freelance, he designed the japanese syllabic script katakana *eru* (named after emil ruder) – he worked in stockholm for the journal *grafisk revy* in the early 1970s. through his political convictions and ‘an inner reaction to the christian hypocrisy party,’ he launched from sweden in 1972 his small, quite private election campaign for willy brandt and the german social democratic party (spd). his red campaign postcards received more than just polite interest from willy brandt. helmut schmid moved to düsseldorf, the location of the spd campaign agency, are. there he worked for the federal government and the federal press office from 1973 to 1976. in 1976 he developed the symbol for the spd campaign and ‘fought’ the campaign, first for willy brandt and, after brandt withdrew, for helmut schmid. schmid for schmidt. his time in düsseldorf was entirely occupied working for the spd.

nils johannisson, then creative director at are, recalled helmut schmid in a letter to maria kiseleva in july 2004: ‘*dare more democracy* was the spd program, and because we took the citizens seriously, we wanted to publish informational series. because type and typography are the most important prerequisites for well-designed didactic texts, that naturally became helmut schmid’s task. when we had clear designs on the table for the decision, there were objections, in part to the frankly simple typography. once the design objections were addressed in a positive way, we were faced with the expensive process of acquiring the new typeface. the typeface was *univers* and had to be purchased specially for phototypesetting. costs are an easy argument to hide behind when asserting the authority of the hierarchy. not with helmut schmid. in response to his question of whether the cost of the typeface was the reason for the design’s rejection, he was told it was. in response to helmut schmid’s second question, how much was the additional charge, a considerable sum was mentioned. now it seemed clear to everyone that nothing would come of this design for the informational series. not with helmut schmid. he replied curtly and dryly, then i will pay the costs for the type. silence in the meeting, nonplussed looks were exchanged... and the design we wanted so much was approved. naturally the client paid for the project and was thrilled.’

✂ sumi tanaka

helmut schmid married sumi tanaka from japan in düsseldorf. she had been a translator at the nippon international agency in osaka during his first stay in japan. in 1977 the two returned to japan and founded a life and a career together. in 1978 their daughter, nicole, was born.

✂ nicole schmid

they say a child changes the world, or at least the way you look at it. the birth of a daughter brought some commotion and excitement into schmid’s typographical worldview, which until then had been so well-ordered. the announcement of nicole’s birth inspired helmut schmid to new typographical experiments and formal studies. he used uppercase letters and spaced them without concern for legibility. ‘because of the overlapping of the information and the extremely spaced letters, the birth announcement is associated with new life, with the notation of new music, with a starry sky,’ as helmut schmid described it. his starry sky shines on pages 188–189. in 2001 nicole schmid completed her diploma at kobe design university. the topic of her thesis: *letter and sound*.

✂ john cage

in 1980 helmut schmid published his magnum opus: *typography today*. the first edition appeared as a special issue of the japanese design magazine *idea*; in 1981 seibundo shinkosha published *typography today* as a book, and in 2003 there was a new edition, also by seibundo shinkosha, revised and reset digitally by helmut schmid. *typography today* illustrates the development of modern typography from pioneers like el lissitzky and piet zwart to emil ruder and karl gerstner, and on to wolfgang weingart and wim crouwel. *typography today* is now a classic, and one of the most important publications on typography. and john cage himself rearranged his piece *2 pages, 122 words on music and dance* especially for this publication and for helmut schmid.

letters and words need the plane to produce a sound, just as music needs space to develop. arranging letters and words on a plane means making the structure of their sound visible by means of contrast, articulation, lining up, positioning, and so on. in his poem *un coup de dés jamais n’abolira le hasard (a roll of the dice will never abolish chance)* of 1897 stéphane mallarmé employed the blank, white space of the book page as an active element of typographic design and thus used it for a new reception of his text. breaking up a blocklike text into individual words and groups of words; their seemingly random arrangement on the white double-page spread of the books produces unusual combinations of words and new possibilities for reading the text. musical conceptions suggest themselves.

helmut schmid’s typography can be described as a typography of the void, of pauses, and silence – can be described as the typography of 4’33”, in which john cage wrote a piece of musical history. ‘is it vain to say that i like musicus typographicus?’ helmut schmid asks. no.

⌘ john cage

1980 legt helmut schmid sein opus magnum vor: *typography today*. die erstausgabe erscheint als sonderheft des japanischen designmagazins *idea*, 1981 verlegt seibundo shinkosha *typography today* als buch, und 2003 erfährt es eine neuauflage, eine überarbeitete und von helmut schmid digital neu gesetzte ausgabe, ebenfalls bei seibundo shinkosha. *typography today* zeigt die entwicklung der modernen typographie von ihren pionieren wie el lissitzky und piet zwart zu emil ruder und karl gerstner bis hin zu wolfgang weingart und wim crouwel. *typography today* ist heute ein klassiker und zählt zu den wichtigsten veröffentlichungen über typographie. und john cage ordnete eigens für diese publikation und für helmut schmid sein stück *2 pages, 122 words on music and dance* neu an.

buchstaben und worte brauchen die fläche zum klingen, so wie musik den raum für ihre entfaltung benötigt. buchstaben und worte auf einer fläche anzuordnen heisst, ihre klangstruktur durch kontrast, gliederung, reihung, lage etc. sichtbar zu machen. stéphane mallarmé setzt in seiner dichtung *un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (ein würfelwurf wird niemals den zufall auslöschen) von 1897 die leere, weisse fläche der buchseite als aktives element typographischer gestaltung ein und nutzt sie so für eine neue rezeption des textes. das aufbrechen eines blockhaften textes in einzelne worte und wortgruppen, ihre scheinbar zufällige anordnung auf der weissen doppelseite des buches führen zu ungewohnten wortkombinationen und neuen lesemöglichkeiten des textes. musikalische vorstellungen liegen da auf der hand.

helmut schmid's typographie lässt sich beschreiben als typographie der leere, der pausen und der stille – lässt sich beschreiben als typographie jener 4' 33", mit der john cage ein stück musikgeschichte schrieb. «bin ich eitel, wenn ich sage, musicus typographicus gefällt mir eigentlich ganz gut?», fragt helmut schmid. nein.

⌘ senno rikyu

«die schweiz und japan bewegen sich auf gemeinsamen farben. in japan steht die sonne rot im weiss. in der schweiz liegt das kreuz weiss im rot. liegt in der typographie die gemeinsamkeit ebenso im kontrast?» helmut schmid zieht es in das land der aufgehenden sonne. das kreuz der schweiz hinter sich lassend, findet er nach emil ruder im teemeister senno rikyu einen weiteren, wichtigen lehrmeister, der ihn «die aktivierung des raumes, die asymmetrie» lehrt. 1989 fällt die berliner mauer. mit diesem datum und mit diesem ereignis – jetzt wächst zusammen, was zusammengehört – beginnt helmut schmid seine publikationsreihe *typographische reflexionen*. es sind quadratische hefte, in denen er seine typographischen forschungen, untersuchungen und experimente fern von auftraggebern dokumentiert. es sind quadratische hefte, in denen er die stille zum klingen bringt, kleine partituren für ein streichquartett. es sind geistig-philosophische betrachtungen, die er inhaltlich definiert, typographisch gestaltet, privat verlegt und seinen freunden in aller welt schickt. mehr nicht. aber so viel für die freunde.

wer das werk helmut schmid's studiert, wer seine typographische entwicklung vom anfang der sechziger jahre bis heute vergleichend betrachtet, kommt vielleicht auch zu dem schluss: die 15 steine im garten ryoanji in kyoto, diese 15 steine sind reinster schmid. und es wird verständlich, dass helmut schmid keine aufbruchstimmung, keine ästhetische neuorientierung brauchte, dass er kein freund radikaler erneuerung ist.

«weisser kiesel. steinblockgruppen. nichts. aus der mitte gerückt. von der veranda weggerückt. asymmetrisch. rhythmisch musikalisch.» (helmut schmid)

⌘ pocari sweat

helmut schmid ist ein präziser poetischer designer und in japan sehr gefragt wegen seiner konsistenz im design. seine arbeiten sind in sich ruhend, in sich stimmig und fern jeder gestalterischen moderichtung. seit jahren arbeitet er für das unternehmen otsuka pharmaceuticals (akihiko otsuka). seine wortmarken (für shiseido), seine visuellen erscheinungsbilder, getränkeverpackungen und packungsidentitäten für die japanische industrie sind typographische tranquilizer. über risiken und nebenwirkungen lesen sie bitte bei emil ruder, oder sie fragen wolfgang weingart. seine «typographischen hits», wie sie rolf müller schon 1988 in der zeitschrift *hq* nennt, finden sie im buch ab seite 243.



helmut schmid
seoul 2006

✂ senno rikyu

'switzerland and japan operate on common colors. in japan the sun is red on white. in switzerland the cross is white on red. does what they have in common in typography lie in contrast as well?' helmut schmid moved to the land of the rising sun. leaving the cross of switzerland behind, he found another important teacher after emil ruder in the tea master senno rikyu, who taught him 'the activation of space, asymmetry.' in 1989 the berlin wall fell. with that date and that event – 'now that which belongs together is growing together' – helmut schmid began publishing the series *typographic reflections*. these are square brochures in which he documented his typographic research, explorations, and experiments, away from any clients. they are square brochures in which he makes silence resound, small scores for a string quartet. they are intellectual and philosophical observations for which he defined the content and designed the typography, then printed them privately and sent them to friends throughout the world. no more. but so much for his friends.

anyone who studies helmut schmid's work, who observes his typographic development from the early 1960s to the present, will perhaps also conclude that the fifteen stones in the garden at ryoanji temple in kyoto, these fifteen stones are pure schmid. and it becomes evident that helmut schmid needs no sense of a new era, no esthetic reorientation, that he is no friend of radical innovation.

'white gravel. groups of stone blocks. nothing.
shifted from the center. moved away from the veranda.
asymmetrical. rhythmically musical.' (helmut schmid)

✂ pocari sweat

helmut schmid is a precise, poetic designer and very much in demand in japan thanks to the consistency of his design. his works are balanced, harmonious, and far from any design fashions. for years he has worked for otsuka pharmaceutical (akihiko otsuka). his logos (for shiseido), his visual looks, packages for drinks, and identities for packing for japanese industry are typographic tranquilizers. please read up on the risks and side-effects in the work of emil ruder, or ask wolfgang weingart. his 'typographic hits,' as rolf müller called them as early as 1988, in the journal *hq*, are found on pages 243–269 in the present volume.

⊗ teufel malsy

wir lernen ihn beide während unseres designstudiums kennen. unabhängig voneinander und ohne dass er es weiss, begleitet er unser studium. der eine kopiert in schwäbisch gmünd die 168 seiten seines buches *typography today*. es ist kurz nach erscheinen vergriffen, gilt als die typo-bibel und gehört in jedes regal. also: kopieren. der andere arbeitet damals in bremen an einem buch über el lissitzky, schreibt briefe an typographen, um sie nach lissitzkys aktualität für die typographische gestaltung zu fragen. helmut schmid antwortet ihm prompt, schreibt an el lissitzky, c/o victor malsy.

es ist die zeit der fliegenden quadrate, dreiecke und keile, der linien und balken in der typographie. das fliegende kommt aus amerika und nennt sich *new wave*. in der ausgabe 1986/nr. 5 der *typographischen monatsblätter* findet sich ein briefwechsel zwischen wolfgang weingart und helmut schmid. darin geht es im kern um emil ruder, am rande aber auch um den *new wave*, der von april greiman «für leute mit gesundem visuellem appetit» angepriesen wird. helmut schmid schreibt an weingart: «... danke, ich habe gegessen.» dieser briefwechsel ist für zwei designspunde, die gerade für sich die welt typographisch sortieren und nach orientierung suchen, ein erhellender spass auf höchstem intellektuellem niveau und eine treffende schilderung der typographischen wirkungsgeschichte emil ruders.

heute lehren wir beide kommunikationsdesign am fachbereich design der fachhochschule düsseldorf. der eine mit dem schwerpunkt ausstellungsdesign, der andere mit dem schwerpunkt buchgestaltung. buch- und ausstellungsprojekte über wolfgang schmid und helmut schmid rhen verbinden uns und zeigen unser interesse in lehre und forschung: die geschichte des kommunikationsdesign exponieren und publizieren. und so kamen wir auf den dritten schmid.

2003 schreiben wir die lehrveranstaltung *schmid today, typographie für fortgeschrittene, designforschung für anfänger* aus.

⊗ fjodor gejko

insgesamt forschen in den drei jahren 60 studierende nach typographischen arbeiten von helmut schmid. sie schreiben ihm regelmässig postkarten, sie reisen nach osaka, besuchen und interviewen ihn, seine studienkollegen und freunde. sie forschen im internet, in bibliotheken, in antiquariaten, bei befreundeten kollegen und bekannten und im archiv der sozialen demokratie der friedrich-ebert-stiftung in bonn.

fjodor gejko ist von beginn an dabei. er wird zum unermüdlischen, hartnäckigen und eifrigen designforscher «helmut schmid». er katalogisiert sein werk, jede arbeit von helmut schmid erfasst er auf einem blatt mit den wichtigsten dazugehörigen daten. so entstehen zwei din-a4-ordner mit insgesamt rund 900 blättern. sie bilden die grundlage für das digitale schmid-archiv, die ausstellung und dieses buch.

«aber wer nimmt sich heute schon die zeit, etwas zu kommentieren, das andere schufen? sich gegenseitig loben und sich gegenseitig auf die schulter klopfen ist üblich» (helmut schmid). fjodor gejko nimmt sich die zeit. in seiner diplomarbeit 2005 am fachbereich design der fachhochschule düsseldorf beschreibt, analysiert und kommentiert er einzelne arbeiten von helmut schmid und stellt sie in einen thematischen zusammenhang. die struktur folgt also keiner zeitlich-chronologischen abfolge, sondern gestalterischen prinzipien und themen. auf diese art lassen sich frühe arbeiten mit späten vergleichen, lässt sich das verfeinern der ruderschen typographie bei helmut schmid über 40 jahre studieren. und nicht alleine das kapitel *politische typographie* zeigt dabei anschaulich: gestaltung ist haltung.

helmut schmid. gestaltung ist haltung ist die erweiterte und überarbeitete fassung jener arbeit und darf durchaus als hommage an den *lehrer in der ferne* gelesen werden. zugleich ist das vorliegende buch die erste umfassende monographie zu helmut schmids werk.

zu lesen ist diese monographie wie folgt: texte in kleiner typographie sind von helmut schmid, texte in grösserer typographie sind von fjodor gejko. eine komplette werkübersicht, alle von helmut schmid veröffentlichten texte und informationen über die ausstellung findet der werte leser und künftige besucher unter www.schmidtoday.de.

philipp teufel ⊗ victor malsy



⌘ teufel malsy

we both got to know him while studying design. independently of one another and without his knowledge, he accompanied our studies. one of us, in schwäbisch gmünd, copied the 168 pages of his book *typography today*. it went out of print soon after it was published but is considered a bible of typography and belongs in every bookcase. so: copy it. the other was working in bremen at the time, on a book about el lissitzky, writing letters to typographers to ask about lissitzky's relevance for typographic design. helmut schmid responded promptly, wrote to el lissitzky, c/o victor malsy.

it was a time of flying squares, triangles, and wedges, or lines and bars in typography. the flying trend came from america and called itself *new wave*. in issue 1986/no. 5 of *typographische monatsblätter* there is an exchange of letters between wolfgang weingart and helmut schmid. it is essentially about emil ruder but marginally about the *new wave* as well, which was praised by april greiman as being 'for people with a healthy visual appetite.' helmut schmid wrote weingart: 'no, thanks, i've eaten.' this correspondence is for two design tyros who are going about sorting the world typographically and searching for orientation, an enlightening fun on the highest intellectual level and an apt description of emil ruder's effect on the history of typography.

today we both teach communication design in the design department at the fachhochschule (university of applied sciences) düsseldorf, one focusing on exhibition design, the other on book design. the book and exhibition projects on wolfgang schmidt and helmut schmidt-rhen brought us together and demonstrated our interest in teaching and research: exhibiting and publishing the history of communication design. and so we came upon the third schmid.

in 2003 we announced the course *schmid today: typography for advanced students, design research for beginners*.

⌘ fjodor gejko

over the past three years a total of 60 students have researched helmut schmid's typographical works. they wrote him postcards regularly; they traveled to osaka to visit and interview him, his fellow students and friends. they researched on the internet, in libraries, in second-hand bookstores, among colleagues who were friends or acquaintances, and in the archive for social democracy at the friedrich-ebert-stiftung in bonn.

fjodor gejko was there from the beginning. he became a tireless, persistent, and diligent scholar of design on the topic of helmut schmid. he catalogued his oeuvre, summing up every work by helmut schmid on a single sheet with the most important data. the result was two a4 files with a total of around 900 pages. they are the foundation of the digital schmid archive, the exhibition, and this book.

'but who takes the time today to comment on something that someone else created? mutual praise and patting each other on the back is customary,' as helmut schmid has said. fjodor gejko takes the time. in his thesis for the design department of the fachhochschule düsseldorf in 2005 he described, analyzed, and commented on individual works by helmut schmid and placed them in a thematic context. hence the structure is not chronological but follows design principles and themes. this makes it possible to compare early works with late ones, to study how ruder's typography was refined in helmut schmid's work over forty years. and it is not just the *political typography* chapter that illustrates clearly: design is attitude.

helmut schmid: design is attitude is an expanded and revised version of that thesis and can certainly be considered an homage to the *teacher in the distance*. at the same time the present volume is the first comprehensive monograph on helmut schmid's oeuvre.

this monograph should be read as follows: the texts in small type are by helmut schmid; the texts in larger type are by fjodor gejko. a complete list of works, all the texts helmut schmid has published, and information about the exhibition are available at www.schmidtoday.de.

philipp teufel ⌘ victor malsy



philipp teufel ⌘ schmid today
düsseldorf 2003

musicus
typographicus

musicus
typographicus

helmut schmid

gestaltung kann so laut und so leise sein wie musik: knapp und bombastisch wie eine fanfare, behend und eloquent wie ein walzer, reich und unergründlich wie die kunst der fuge, salopp und kratzig wie die songs der rolling stones, pompös und wuchernd wie eine oper, knapp und eindringlich wie brecht und weill in der *dreigroschenoper*, leise und gläubig wie eine liturgie, leise und ehrlich, aber auch bestimmt wie joan baez, wenn sie ihr lied singt: «we shall overcome».

helmut schmid ist ein musicus typographicus der leisen art. seine visuellen konzerte sind reine kammermusik oder erlesene soli. nur für wenige, gewiss elitäre fans? manchmal ja, wenn es um so schwierige inhalte wie die japanische kalligraphie geht. manchmal «landet er aber auch einen hit», wie mit seinen getränkeverpackungen, die in japan millionenfach benutzt werden. zugleich ist helmut schmid ein besessener forschler in sachen typographie, wie es nabokow mit den insekten war, der dann aber doch etwas ganz ganz anderes beschrieb, zum beispiel lolitas und pnins leben und leben lassen. helmut schmid beobachtet die kleinsten (form-)bewegungen der buchstaben, als wären sie seltene exemplare einer aussterbenden tiergattung, und macht darüber ein sonderheft der in der schweiz publizierten *typographischen monatsblätter*. er kennt sich aus in der europäischen genealogie der typographen, und er kennt verschiedene exemplare so gut, dass er für die japanischen leser der zeitschrift *idea* ein sonderheft über *typographie heute* machen kann mit teilweise frechen authentischen beiträgen und seltenen dokumenten.

helmut schmid ist letztlich ein ständiger grenzengänger: zwischen europa und japan. er lebt dort in osaka und arbeitet allein und konzentriert an immer neuem gepäck für die nächste reise über die grenzen von westen nach osten und umgekehrt.

rolf müller
1988

helmut schmid

design can be as loud or as soft as music: brief and bombastic, like a fanfare, nimble and eloquent like a waltz, rich and unfathomable like the art of fugue, flippant and prickly like the songs of the rolling stones, pompous and overflowing like an opera, brief and intense like brecht and weill in *the threepenny opera*, soft and devout like a liturgy, quiet and honest but determined like joan baez singing 'we shall overcome.'

helmut schmid is a musicus typographicus of the quiet variety. his visual concerts are pure chamber music or exquisite solos. only for a few elitist fans? sometimes they are, when the topic is something as difficult as japanese calligraphy. but sometimes he 'scores a hit,' as with his soft-drink packages, which are used in japan by the million. at the same time, helmut schmid is a fanatical scholar of typography, like nabokov with his insects, who wrote about entirely different things, such as lolita and pnin living and letting live. helmut schmid observes the smallest (form) movements of the characters as if they were rare specimens of an endangered species. and then he does a special issue on them in a typographical monthly journal published in switzerland. he knows his way around the european genealogy of typographers, and he knows some of them so well that he can do a special issue of *typography today* for the japanese readers of the periodical *idea*, featuring authentic – cheeky – articles and rare documents.

and finally, helmut schmid is a constant international commuter – between europe and japan. he lives in osaka, working alone and concentrating on new luggage for the next trip over the borders from west to east and east to west.

rolf müller
1988

baseI

baseI

emil ruder
typography from the inside out

'in the 16th century the morning glory was as yet a rare plant with us. rikyū had an entire garden planted with it, which he cultivated with assiduous care. the fame of his convolvuli reached the ear of the taiko, and he expressed a desire to see them, in consequence of which rikyū invited him to a morning tea at his house. on the appointed day the taiko walked through the garden, but nowhere could he see any vestige of the convolvulus. the ground had been leveled and strewn with fine pebbles and sand. with sullen anger the despot entered the tea-room, but a sight awaited him there which completely restored his humor. on the tokonoma, in a rare bronze of sung workmanship, lay a single morning glory – the queen of the whole garden!' from *the book of tea* by kakuzo okakura

when 28-year-old emil ruder was chosen to be teacher of typography at the allgemeine gewerbeschule basel in 1942, he had a clear goal: 'to strive for a typography as expression of its time, with rejection of pattern and imitation, with a feeling for real and honest material as the base of typography.'

armin hofmann has written on the situation: 'the design school in basel... had to take a position at a time when the will for renewal was diametrically opposed. in contrast to tschichold, emil ruder, who was the head of the course in typography at the time, saw the return to classical form as a disastrous interruption of progress... one could say that the efforts of the basel school... laid the foundation for a new typographic consciousness...' the basel school became a place searching for living and rhythmical typography. visiting ryoanji in kyoto, the garden with 15 rhythmically placed stones, i always have the feeling of meeting emil ruder.

'the oriental philosopher holds that the essence of created form depends on empty space. without its hollow interior a jug is merely a lump of clay, and it is only the emptiness that makes it into a vessel.' ruder's interpretation of a saying of the *tao te ching* gives us an insight to his typography, where the unprinted gives life to the printed.

ruder's main impact on typography, beside teaching, was his contributions to the swiss magazine *typographische monatsblätter*, initiating heated debate in the design profession. the influence of *tm* on typography has yet to be evaluated. ruder's article *on drinking tea, typography, historicism, symmetry and asymmetry* (*tm* 1952/no. 2, p. 83), finds reflections of his typography in eastern philosophy.

'nowhere do we find it expressed so beautifully that asymmetry is related to the simple, the plain and natural, as well as to the fresh and imaginative.'

ruder's magnum opus is *typographie*, a manual of design. it was published in 1967 at niggli verlag in teufen and republished in 2001 in the original optical square. for over 20 years it was sold in an altered format and no one today wants to take responsibility for that. the new edition is reset, following the original. the works are untouched and the pagination of the original is retained despite frutiger's preface from the fourth edition. ruder was still working on his book when hofmann had his published, with a preface by george nelson. i asked ruder about the preface in his book and he seemed surprised. 'herr schmid, who can write the preface to my book?'

typographie, in its seventh printing in 2001, has so far been translated into nine languages, published in six countries: german-english-french, teufen 1967 / sulgen 2001; slovenian-croatian-german, ljubiana 1977; english, new york 1981; russian, moscow 1982; spanish-portuguese, barcelona 1983; korean, seoul 2001.

to the frequently asked question of what is the difference between the *ruder typography* and the *basel typography*, *zurich typography*, *swiss typography*, *swiss style*, the *international style*? i have a simple answer: substance and continuity. in ruder i see a philosophy and an honesty which has never frozen into a style. 'the creative worker spares little thought for contemporary style, for he realizes that style is not something that can be deliberately created: it comes all unawares!'

ruders einfluss auf die typographie, neben seiner tätigkeit als lehrer, waren seine beiträge in der schweizer zeitschrift *typographische monatsblätter*, mit denen er heftige debatten in fachkreisen hervorrief. der einfluss der *tm* auf die typographie ist immer noch nicht beachtet. ruders artikel *vom teetrinken, typographie, historismus, symmetrie und asymmetrie* (*tm* 1952/nr. 2, s. 83) findet in der östlichen philosophie reflexionen seiner typographie. «nirgends finden wir es so schön ausgedrückt, dass asymmetrie dem schlichten, einfachen, natürlichen, aber auch dem frischen und phantasievollen verwandt ist.»

ruders magnum opus ist das 274seitige buch *typographie*, ein gestaltungslehrbuch aus dem jahr 1967. der niggli-verlag in sulgen brachte 2001 das buch in seinem ursprünglichen optischen quadrat heraus. über 20 jahre wurde es in einem geänderten format verkauft, und heute will niemand dafür die verantwortung übernehmen. in der neuen aufgabe ist alles neu und getreu dem original abgesetzt. die arbeiten sind unangetastet, und die paginierung der originalausgabe ist, trotz des vorwortes von frutiger aus der vierten ausgabe, beibehalten. ruder arbeitete noch an seinem buch, als hofmann sein *graphic design manual*, mit einem vorwort von george nelson, veröffentlichte. ich habe ruder nach dem vorwort zu seinem buch gefragt, und er schien überrascht zu sein: «herr schmid, wer kann das vorwort zu meinem buch schreiben?»

typographie, 2001 in siebter auflage erschienen, wurde in neun sprachen übersetzt und in sechs ländern veröffentlicht: deutsch-englisch-französisch, teufen 1967 / sulgen 2001; slowenisch-kroatisch-deutsch, ljubljana 1977; englisch, new york 1981; russisch, moskau 1982; spanisch-portugiesisch, barcelona 1983; koreanisch, seoul 2001.

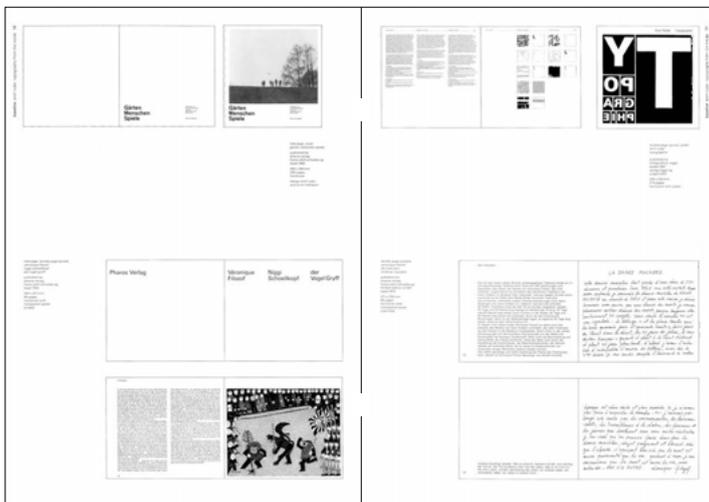
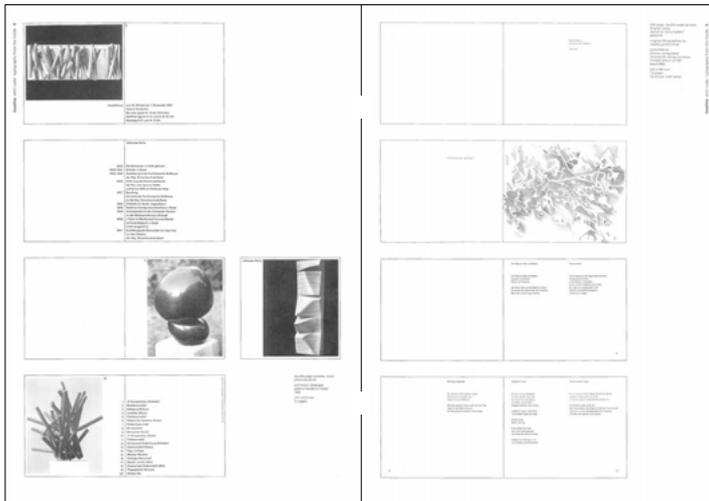
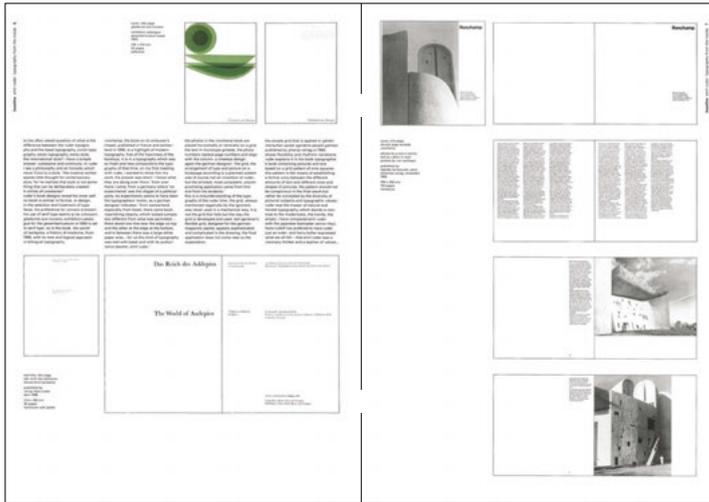
zur häufig gestellten frage, was denn eigentlich die *ruder-typographie* und die *basler typographie*, die *züricher typographie*, die *schweizer typographie*, den *schweizer stil* und den *internationalen stil* unterscheidet, habe ich eine einfache antwort: substanz und kontinuierität. in ruder sehe ich eine philosophie und ehrlichkeit, die nie zu einem stil erstarrte: «der schöpferisch tätige kümmert sich wenig um den zeitstil, denn er weiss, dass ein stil nicht bewusst geschaffen werden kann; er entsteht eher unbewusst.»

buchgestaltung von emil ruder zeigt sein inneres wesen. kein buch ist ähnlich in grösse, gestaltung, in der auswahl und anwendung der schrift. seine vorliebe für *univers* ist bekannt. seine anwendung von serifschriften scheint unbekannt zu sein. *glaskunst aus murano*, ein ausstellungskatalog für das gewerbemuseum basel von 1955, ist in einer serifschrift gesetzt. ebenso das buch *die welt des asclepios* (verlag hans huber, bern 1966) mit einer neuen und logischen zweisprachigen typographie.

ein tag in ronchamp, das buch mit photos von paul und esther merkle der kapelle von le corbusier, wurde 1958 im johannes verlag in der schweiz und bei desclee de brower in frankreich veröffentlicht. es ist ein höhepunkt der modernen typographie. frei von der schwere des bauhauses, war es frisch und neu, verglichen mit der damaligen typographie. bei meinem ersten treffen mit emil ruder wollte ich ihm meine arbeiten zeigen. seine antwort war kurz: «ich weiss, was sie dort drüben tun.» von dort kam ich her, aus einem deutschland, in dem *keine experimente* der slogan einer politischen partei war. keine experimente schien auch das motto der typographen gewesen zu sein, wie das ein deutscher designer andeutet: «aus der schweiz, speziell aus basel, kamen buchähnliche gebilde, die völlig anders aussahen als alles, was erlaubt war... da stand die eine zeile ganz oben und eine andere ganz alleine unten am äussersten rand, dazwischen eine riesige weisse papierfläche. für uns wurde diese art der typographie mit basel und seinem massgeblichen lehrer, emil ruder, verbunden.»

die photos in *ein tag in ronchamp* sind horizontal oder vertikal in ein raster plaziert. der text ist in *monogrotesk* gesetzt, die photozahlen ersetzen die seitenzahlen und alinieren mit den textspalten. eine zeitlose gestaltung. wieder der deutsche designer: «der raster, die verteilung von schrift und bild auf der buchseite nach einem vorgeplanten schema, war natürlich keine persönliche erfindung emil ruders, aber die strengste, konsequenteste, kompromissloseste anwendung kam von ihm und von seinen schülern.»

das ist ein missverständnis der typographie der ruder-zeit. der raster, immer negativ von unwissenden erwähnt, wurde nie in einer mechanischen weise angewandt. es ist nicht der raster, der nicht funktioniert, sondern die art und weise, wie der raster entwickelt und verwendet wird. karl gerstners flexibler raster für das 1962 lancierte deutsche wirtschaftsmagazin *capital* wirkt in der zeichnung hochentwickelt und kompliziert. die eigentliche anwendung kommt nicht nahe an die erwartung.



ruder's book designs reveal his inner self. no book is similar in format, in design, in the selection and treatment of type-faces. his preference for *univers* is known; his use of serif type seems to be unknown. *glaskunst aus murano*, exhibition catalogue for the gewerbemuseum in 1955 is set in serif type. so is the book, *the world of asclepius* (bern: hans huber, 1966), with its new and logical bilingual typography.

ein tag in ronchamp, the book with photos by paul and esther merkle of le corbusier's chapel, published in 1958 by johannes verlag in switzerland and by desclee de brower in france, is a highlight of modern typography. free of the heaviness of the bauhaus, it is in a typography that was so fresh and new compared to the typography of that time. at my first meeting with ruder, i wanted to show him my work. his answer was short: 'i know what they are doing over there.' i came from over there, from a germany where 'no experiments' was the slogan of a political party. no experiments seems to have been the typographers' motto, as a german designer indicates: 'from switzerland, especially from basel, there came book-like objects, which looked completely different from what was permitted... one line stood near the edge on top and the other at the edge at the bottom, and in between there was a large white paper area...' for us this kind of typography was tied to basel and with its authoritative teacher, emil ruder.'

the photos in *ein tag in ronchamp* are placed horizontally or vertically on a grid. the text in *monotype grotesk*, the photo numbers replace page numbers and align with the column. a timeless design. again the german designer: 'the grid, the arrangement of type and picture on a book page according to a planned system was of course not ruder's invention, but the strictest, most consistent, uncompromising application came from him and from his students.'

this is a misunderstanding of the typography of the ruder time. the grid, always referred to negatively by the ignorant, was never used in a mechanical way. it is not the grid that fails but the way the grid is developed and used. karl gerstner's flexible grid, designed for the german magazine *capital*, appears sophisticated and complicated in the drawing. the final application does not come near expectations.

the simple grid applied in *gärten menschen spiele* (gardens people games) published by pharos verlag basel in 1960, shows flexibility and rhythmic variations. ruder explains it in his book *typographie*: 'a book containing pictures and text based on a grid pattern of nine squares. this pattern is the means of establishing a formal unity between the different amounts of text and different sizes and shapes of pictures. the pattern should not be conspicuous in the final result but should be concealed by the diversity of pictorial subjects and typographic values.' ruder was the master of natural and honest typography, which stands in contrast to the modernistic, the trendy, the empty. i have compared emil ruder with the japanese teamaster senno rikyū. hans-rudolf lutz preferred to have ruder just as ruder. and harry boller expressed what we all felt – that emil ruder was a visionary thinker and a teacher of values...

ruder's teaching style was dynamic and entertaining, full of wit, stories, and criticism. i was attending his classes on book design and in my free time i typeset his thoughts. 'book design starts from the inside towards the outside, just as a house is planned from the inside out...' contrary to writings by others, he was not a dogmatist but a teacher who guided the student in a supportive way. 'es heft ebbsis schöns' (it has something nice about it) was a sign of approval. he used to carry lead type with him so as to express that typography begins with the letter.

'contemporary typography is not based primarily on the flush of inspiration and striking idea. it is based on the grasp of the essential underlying laws of form, on thinking in connected wholes, so that it avoids both turgid rigidity and monotony and unmotivated arbitrary interpretation.'

the typography that came out of the basel school was resisted from many sides. tschichold, who lived (like me) on wettstein-allee near the school, was a constant critic. in 1958 he wrote: 'today's attempt at sans serif typography are based on the then 26-year-old author's earlier book... nowadays in basel and switzerland, one is fed so much asymmetrical typography that one becomes sick of it.' an arrogant statement that reveals ignorance of the development in typography.

der einfache raster, der für *gärten menschen spiele*, 1960 im pharos verlag basel veröffentlicht, angewendet wurde, weist flexibilität und rhythmische variationen auf. ruder erklärt es in seinem buch *typographie*: «ein bild- und textbuch, auf der grundlage eines rasters von neun quadraten aufgebaut. der raster ist hier das mittel, das die unterschiedlichen textmengen, unterschiedlichen bildgrössen und bildformate zu einer formalen einheit zusammenfasst. im ergebnis soll der raster nicht auffallen, er soll von der verschiedenheit der werte und bildthemen übertönt werden.» ruder war ein meister der natürlichen und ehrlichen typographie, die im gegensatz zur modischen und leeren typographie steht. ich habe emil ruder mit dem japanischen tee-meister senno rikyu verglichen. hans-rudolf lutz bevorzugte es, ruder nur als ruder zu sehen. und harry boller drückte aus, was wir alle fühlten, emil ruder war ein visionär und ein lehrer von werten...

ruders unterricht war dynamisch und unterhaltsam, angereichert mit witzten, geschichten und kritiken. ich besuchte seinen unterricht in buchgestaltung, und in meiner freizeit habe ich seine gedanken abgesetzt. «buchgestaltung beginnt von innen nach aussen, so wie ein haus von innen nach aussen geplant wird.» im gegensatz zur einschätzung anderer war ruder kein dogmatiker, sondern ein lehrer, der seine schüler unterstützend führte. «es hett ebbis schönes» (es hat etwas schönes) war ein zeichen der zustimmung. ruder hatte immer bleisatztypen bei sich, wie um zu verdeutlichen, typographie beginnt beim buchstaben. «zeitgemässe typographie basiert nicht in erster linie auf dem originellen einfall und der ausgefallenen idee. sie beruht auf dem lernen und erkennen der grundlegenden und wesentlichen gesetze der form, auf dem denken in zusammenhängen, damit sie vor schematischer sturheit und einförmigkeit einerseits und vor unmotivierten, eigenmächtigen interpretationen bewahrt bleibt.»

die typographie der basler schule wurde von vielen seiten angefochten. tschichold, der in der wettsteinallee in der nähe der schule wohnte (wie ich), war ein steter kritiker. 1958 schrieb er: «die heutigen stilübungen in grotesk... gehen in erster linie auf des damals 26jährigen verfassers frühestes buch, die neue typographie zurück... in basel und der schweiz wird man zur zeit mit asymmetrischer typographie derart überfüttert, dass einem ganz schlecht dabei wird.» eine arrogante aussage, die unwissenheit über die entwicklung der typographie blosslegt.

1961 entwarf ruder die *tm*-sondernummer *univers*, der neuen schrift des schweizers adrian frutiger. indem ruder die *univers 55* in drei schriftgrössen verwendete und den text pro seite auf eine lesbare menge reduzierte, gelang ihm eine klassisch-moderne typographie, mit der sich die serifenlose schrift etablierte. nach der *ordnenden typographie* in *akzidenz grotesk* wirkte seine typographie mit *univers* verfeinert, leicht und liess das *schweizer design* (das von zürich und ulm) schwer und verbraucht erscheinen.

die vögel (the birds of basel), ein modernes märchen von marian parry, 1967 im pharos verlag basel veröffentlicht, ist in einer leichten und natürlichen typographie entworfen. der text ist in *univers 45* gesetzt, um mit den feinen zeichnungen zu harmonieren.

spürst du die schatten? das buch mit gedichten von brigitte meng, erschienen 1965 im pharos verlag basel, ist in einer einfachen und graziösen typographie. sie sind in grau gedruckt und in einer schriftgrösse, einschliesslich schutzumschlag, in *univers 55* gesetzt. hans-rudolf schwabe vom pharos verlag sandte mir das buch, während ich am buch *der weg nach basel* arbeitete, zusammen mit einem brief, den zu zitieren sich lohnt: «als brigitte meng mir das manuskript zeigte, fand ich es sehr gut, aber ich musste ihr auch erklären, dass poesiebücher nie ihre kosten decken. ich ging zu emil ruder, mit dem ich bereits vorher zusammengearbeitet hatte und den ich aus kursen kannte. auf meine frage, was man damit tun kann, begann ruder das buch zu gestalten, wie es heute ist. alle bücher sind vergriffen. ich möchte beinahe sagen leider.»

bald nachdem emil ruder zum direktor der gewerbeschule und des gewerbemuseums gewählt wurde, initiierte er 1965 die *schriften des gewerbemuseums basel*, brochüren über design und angewandte kunst. 1969 begann er mit der gestaltung des zweisprachigen buches *der totentanz / la danse macabre* mit federzeichnungen von véronique filozof (mit ihren zeichnungen gestaltete er 1964 das buch *der vogel gryff*). der deutsche text ist gesetzt, der französische ist handgeschrieben. text und zeichnungen ruhen auf der basis der kolumne. der definitive unterschied von schreiben und drucken war für ruder immer sehr bedeutend. mit diesem buch, seinem letzten, drückte er das schön aus. *der totentanz* erschien 1976 im pharos verlag basel – sechs jahre nach emil ruders tod.

bücher, die emil ruder in kristallklarer typographie schuf, sind unaufdringliche schätze. entworfen von innen heraus, sind sie ausgewählte winden einer zeitlosen typographie, der *ruder-typographie*.

robert buechler
typographie am rand

form ohne funktion ist formalismus. typographie kann weder zeitgemäss noch schön sein, wenn sie ihrer bestimmung – lesbarkeit der mitteilung – nicht gerecht wird und nur der form huldigt. jedes typographische gestalten, das von einer bekannten formidee ausgeht, diese abwandelt oder kopiert, ist unschöpferisch. scharfsatz soll auch nie in eine im voraus zurechtgelegte form gepresst werden, die form muss sich immer aus den gut gewählten und eingesetzten gestaltungsmitteln ergeben.

...gerade die inaxiale satzart kommt der technik des hand- und maschinensatzes mit einer besonderen praktischen einfachheit entgegen... allein in der asymmetrischen satzanordnung ist die ausdehnung der satzfläche zum papierrand denkbar. robert buechler: *funktion und form der typographie*, tm 1959/nr. 6/7

der typograph und lehrer robert buechler, geboren 1914 in basel, hat wie ganz wenige an der entwicklung der modernen typographie teilgenommen. scharfsatzlerlehre, maschinensatz, faktor, handsatz, maschinensatz, photosatz, filmsatz, weiterbildungskurse an der allgemeinen gewerbeschule basel (ags). typographie, scharfschreiben und design (jan tschichold, emil ruder); scharfschreiben und photographie (theo ballmer, theo eble). er besucht vorträge über kunstgeschichte im kunstmuseum basel (georg schmidt) und die fachklasse für buchdruck an der ags.

1947 wurde er zum fachlehrer für scharfsatz an die ags basel berufen, ab 1965 stand er der lehrlingsabteilung für kunstgewerbliche berufe an der ags vor. bis zur pensionierung im jahr 1979 schuf er klassen, die zur entwicklung des druckgewerbes beitragen. geboren im selben jahr wie emil ruder, wurde buechler sein aktiver und selbstbewusster mitstreiter in typographie, zeitweise sogar sein rivale.



robert büchler
typography at the edge

'form without function is formalism. typography can neither be modern nor beautiful if it just pays homage to form rather than fulfill its purpose – a legible communication. any typographical design based on copying or altering a known idea is not creative. also, typematter should never be squeezed into a predetermined shape. the shape must always be determined by well selected and well used means of designing...

non-axial typography with its practical simplicity is especially suited to the technique of hand and machine setting... the asymmetrical type arrangement alone makes it conceivable to expand the type area right to the edge of the paper.' robert büchler: *funktion und form der typographie*, tm 1959/no. 6/7.

the swiss typographer and teacher robert büchler, born 1914 in basel, is one of the very few to participate in the development of modern typography. trainee typesetter, machine compositor, composing room supervisor, metaltype and phototype, further education courses at the ags (allgemeine gewerbeschule/basel school of design). typography, typedrawing, design (jan tschichold, emil rudler); script-writing and photography (theo ballmer); figurative drawing (theo eble). attended lectures on art history at the basel art museum (georg schmidt), and the printing master class (buchdruckfachklasse) at ags.

appointed in 1947 to instruct typography, and in 1965 head of trainee department for trades in arts and crafts at the ags. initiated classes to keep up with the development of the printing trade until his retirement in 1979. born in the same year as emil rudler, büchler became his active and self-assured fellow campaigner in typography, at times even his rival.

the two paul klee notebooks, edited by jürg spiller and published by schwabe verlag in basel, are a central part of robert büchler's work. *paul klee: das bildnerische denken*, 556 pages published in 1956 (fifth edition in 1990). *paul klee: unendliche naturgeschichte*, 512 pages published in 1970. both books are still available! the two books are also published by lund humphries in london as *the thinking eye* (1961) and *the nature of nature* (1973). the english version follows the page layout of the german edition without mentioning the designer: robert büchler.

designed in an optical square of 210 x 220 mm, and printed on matt coated stock, the text is set in 6/9 and 8/9 point *mono-grotesk*. the arrangement of the various text and picture elements is based on a square net – büchler's then expression of the grid. these books are examples of appropriately and functionally executed asymmetrical book design. the typographical concept is explained at the beginning: 'the texts and lectures of paul klee are set in the same, larger type size as the outer column of the page. the inner column is set in a smaller size, and contains verbal and written remarks by klee in quotes, and notes by the publisher.'

as he wrote to me in 1994, working on the first klee book inspired büchler to develop a typographical design doctrine. 'rudler integrated parts of my doctrine into his book *typography*, without any acknowledgement.'

however, büchler expresses it somewhat differently in his epilogue in the *tm* commemorative issue *emil rudler* (*tm* 1971/no. 3); 'the publishing of paul klee's pedagogical works is not without influence on rudler's work and typographical expression. the book proves causative, and serves as the beginning of a design doctrine as part of his teaching, which is developed further, and then, in 1967, results in the design manual *typographie*.'

büchler's comment, as quoted from his letter to me, must be mentioned here. i myself felt the typographical teaching by büchler and rudler to be complementary. büchler's typographical basics, rudler's typographical searching and interpreting. rivalry could not be sensed.

the unified design of a range of printed material for the renowned barfüsser printers in basel from 1952 is an impressive typographic work. it was published as a generously laid-out supplement in the swiss typographic magazine *typographische monatsblätter*, from which i quote: 'the square company nameplate in black is designated as the main element. the entire text, set in *medium akzidenz grotesk*, and printed in bright red creates a pleasant complement to the bold black area. the neutral gray of the typewritten text functions as a mediator between the deep black and the intense red.'

three swiss trade magazines merged in 1952: *typographische monatsblätter* (*tm*), *schweizer graphische mitteilungen* (*sgm*), and *revue suisse de l'imprimerie* (*rsi*). the new magazine, now commonly known as *tm* became an experimental playing field for the *basel typography*. the open-minded editor rudolf hostettler in st. gallen, and the energetic basel typographers emil rudler and robert büchler contributed much to the structure and image of the magazine.

die beiden paul-kee-bücher, edited von jürg spiller und publiziert im verlag schwabe in basel, sind zentraler punkt der arbeit von robert büchler. *paul klee: das bildnerische denken*, mit 556 seiten aus dem jahr 1956 (1990 in fünfter auflage); *paul klee: unendliche naturgeschichte*, aus dem jahr 1970 mit 512 seiten. beide bücher sind noch erhältlich! beide bücher erschienen auch bei lund humphries in london: *the thinking eye* (1962) und *the nature of nature* (1973). die englische version folgt im seitenaufbau der deutschen ausgabe, ohne den designer zu nennen: robert büchler.

gestaltet im optischen quadrat von 210 x 220 mm und gedruckt auf mattes kunst-druckpapier, die textschrift in 6/9 punkt und 8/9 punkt *mono grotesk*. die verschiedenartigen satz- und bildelemente sind nach einem quadratnetz – wie büchler damals den grid nannte – angeordnet. das buch ist ein konsequent und funktionell gestaltetes beispiel asymmetrischer buchgestaltung. das typographische konzept wird am beginn des buches erklärt: «die texte und vorlesungen von paul klee sind in der äusseren buchseite im grösseren schriftgrad gesetzt, die innere spalte enthält in kleinerem schriftgrad zitate nach schriftlichen und mündlichen äusserungen krees in anführungszeichen sowie anmerkungen des herausgebers.»

durch die arbeit am klee-buch wurde büchler, wie er mir 1994 schrieb, zu einer typographischen gestaltungslehre angeregt: «ruher hat teile meiner gestaltungslehre in sein fachbuch *typographie* integriert, allerdings ohne entsprechenden quellenhinweis.»

im nachwort zur gedächtnisnummer emil ruder, *tm* 1971/nr. 3, schreibt büchler das etwas anders: «die veröffentlichung des pädagogischen werkes von klee bleibt nicht wirkungslos auf die arbeit und typographische ausdrucksweise des fachlehrers ruder, das buch gibt ihm anlass und wird zum ausgangspunkt für eine gestaltungslehre im typographieunterricht, die weiterentwickelt und 1967 schliesslich als gestaltungslehrbuch *typographie* ihren abschluss findet.»

büchlers kommentar, zitiert aus einem brief an mich, sei hier festgehalten. ich selbst habe den typographieunterricht bei ruder und büchler komplementär empfunden. typographische grundlagen bei büchler, typographisches suchen und interpretieren bei ruder. von rivalität war nichts zu spüren.

eine zeitlos schöne arbeit aus dem jahr 1952 ist die durchgestaltung der drucksachen für die renommierte barfüsser-druckerei in basel. die arbeit erschien als grosszügig gestaltete beilage in den *typographischen monatsblättern*, denen der folgende text entnommen ist: «zum tragenden element ist das quadratische firmenschild in schwarz erhoben. der gesamte text, in halbfetter *akzidenz grotesk* gesetzt und in leuchtend roter farbe gedruckt, schafft wohlthuende ergänzung zur strengen fläche des schwarz. das neutrale grau der beschriftung der drucksachen mittels schreibmaschine wirkt als vermittler zwischen dem tiefen schwarz und dem intensiven rot.»

drei schweizer fachzeitschriften fusionierten 1952: *typographische monatsblätter (tm)*, *schweizer graphische mitteilungen (sgm)* und *revue suisse de l'imprimerie (rsi)*. die zeitschrift, heute allgemein bekannt als *tm*, wurde zum experimentierfeld der *basler typographie*. redaktor rudolf hostettler und die basler typographen emil ruder und robert büchler haben wesentlich zum aufbau und zum ansehen der zeitschrift beigetragen.

am *tm*-wettbewerb 1953 für eine umschlagserie mit innenaufbau nahmen beide basler fachlehrer teil. büchler präsentierte eine zweckmässige, funktionelle umschlagserie, von innen nach aussen gestaltet. der inhalt am umschlag, mit dem seitenaufbau der innenseiten identisch, war neu und kühn. der text war in *gill sans* gesetzt. büchlers umschläge erschienen 1954 und 1955 (jeweils die ersten drei nummern) und wurden durch die phantasievollen umschläge von ruder (thema quadrat) erfrischend ergänzt. das war ganz im sinne von büchler, der in seinen begründungen schrieb, «dass eine zeitweilige unterbrechung der umschlagserie wohlthuend wirken könnte». büchlers umschlagserie wirkte befruchtend auf die zürcher scene. jahre später gestaltete carlo vivarelli die umschläge der zeitschrift *neue grafik* mit ähnlichem konzept.

büchler hat für die handsetzervereinigung basel (hvb) nicht nur vorträge gehalten, er hat auch eine reihe von einladungskarten gestaltet, die in ihrer schlichtheit und klarheit identisch sind. schrift aber wirkt austauschbar. die einladungskarte *max frisch, ein schriftsteller unserer zeit* ist in *akzidenz grotesk*; *typographie im spiegel der zeit* ist in *univers*. die schriften der beiden einladungskarten sind austauschbar.

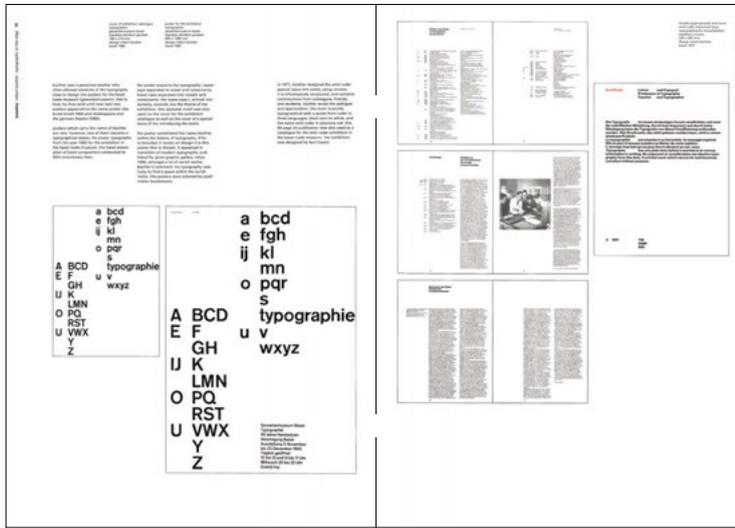
büchlers textkomposition in *univers* hat immer noch die strenge und härte der *akzidenz grotesk*. waren ansätze der gestaltung der beiden typographen in *akzidenz grotesk* oberflächlich betrachtet ähnlich ausgerichtet, so brachte die *univers* von adrian frutiger den unterschied ganz deutlich hervor. büchler war offen in der wahl der schrift, vielleicht bedingt durch die aufträge aus der industrie.

büchler war ein grosszügiger lehrer, der plakataufträge für das gewerbemuseum basel oft von schülern der typographischen gestaltungsklasse ausführen liess. so kam auch ich zu meinen zwei ersten (und bis jetzt letzten) plakaten an der schweizer plakatwand, *kunstredit 1964* und *shakespeare und das deutsche theater*.

plakate, die den namen büchler tragen, sind rar. eines davon aber wurde ein typographie-klassiker: das plakat *typographie* für die ausstellung im gewerbemuseum basel. die handsetzervereinigung basel feierte 1960 ihr 50jähriges bestehen.

das plakat erklärt die typographie: grossbuchstaben getrennt in vokale und konsonanten; kleinbuchstaben getrennt in vokale und konsonanten. beim kleinbuchstaben t fast wie zufällig – das thema der ausstellung. das alphabetmotiv wurde auch umschlag des ausstellungskataloges und ebenso umschlag der *tm*.

das plakat hat den namen büchler in der geschichte der typographie gefestigt. es ist die arbeit, mit der er in design-büchern erscheint. auch in *transition of modern typography*, publiziert bei ginza graphic gallerie, tokiyo 1996, findet sich das plakat zwischen sehr viel zürich. büchlers kommentar: «da habe ich mit meinem *typographie*-plakat noch glück gehabt, platz zu finden zwischen der zürcher mafia.» (josef müller-brockmann wählte die plakate aus.)



in 1953, both büchler and ruder took part in a *tm* competition for a series of covers and inside structure. büchler's covers and inside layout was based on a grid of 12 square, the list of contents was shown on the cover with an identical layout for the pages inside, very new and brave. text was set in *gill sans*. büchler's covers appeared in 1954 and 1955 (each time the first three issues), refreshingly complemented by ruder's imaginative covers (subject: the square). this entirely followed büchler, who wrote as part of his reasoning 'that a change in the series of covers might have an agreeable effect.'

büchler's covers greatly inspired the zurich scene. years later carlo vivarelli created the covers for the magazine *neue grafik* using the same concept.

büchler not only gave lectures at the basel association of hand compositors (later renamed typography association basel), but also designed invitation cards identical in their simplicity and clarity. however, it seems that typeface can be swapped the way he uses it. the invitation card *max frisch, ein schriftsteller unserer zeit* is set in *akzidenz grotesk*; while *typographie im spiegel der zeit* uses *univers*. the typefaces of both cards are interchangeable.

büchler's composition with *univers* still has the severity of *akzidenz grotesk*. viewed superficially both büchler's and ruder's use of *akzidenz grotesk* seem similar, but a clear difference developed with adrian frutiger's *univers*. in addition, büchler was more diverse in his choice of typefaces, which may have been due to his clients from industry.

büchler was a generous teacher who often allowed students of the typography class to design the posters for the basel trade museum (gewerbemuseum). that is how my first (and until now last) two posters appeared on the swiss poster site, *kunstkredit 1964* and *shakespeare and the german theatre* (1965).

posters that carry the name of büchler are rare. however, one of them became a typographical classic: the poster *typography* for the exhibition in the basel trade museum. the basel association of hand compositors celebrated its 50th anniversary in 1960.

the poster explains the typography: upper-case separated into vowels and consonants; lower-case separated into vowels and consonants. the lowercase t, almost incidentally, extends into the theme of the exhibition. this alphabet motif was also used on the cover for the exhibition catalogue as well on the cover of a special issue of *tm*, introducing the event.

the poster established the name büchler within the history of typography. if he is included in books on design it is this poster that is chosen. it appeared in *transition of modern typography*, published by ginza graphic gallery, tokyo 1996, amongst a lot of zurich works. büchler's comment: 'my typography poster was lucky to find a space within the zurich mafia' (the posters were selected by josef müller-brockmann).

in 1971 büchler designed the *emil ruder* special issue (*tm*) solely using *univers*. it is informatively structured, and contains contributions from colleagues, friends, and students. büchler wrote the epilogue and appreciation. the cover is purely typographical with a quote from ruder in three languages, black text on white, and the name emil ruder in precious red. this 64-page *tm* publication was also used as a catalogue for the *emil ruder exhibition* in the gewerbemuseum basel. the exhibition was designed by kurt hauert.

works by robert büchler from two decades was the title of a *tm* supplement in 1974/no. 11. it was in memory of büchler's 60th birthday. the editor rudolf hostettler wrote in his preface: 'büchler always regarded the deliberate design of even the minutest typographical work as a professional matter of course. he rigorously selects from a vast array of typographical means. he achieves unpretentious, generously plain, almost ascetic solutions through omission. that is how he has managed to develop his own personal style, even today, when typographical design is characterized by an indeterminable diversity to an often chaotic extent, he stands his ground. he gives clear instructions to his students irrespective of whether he goes against certain trends or not. thus all his works show a genuine streak.'

'beauty of form in typography happens through the appropriate use of various design means, and then bringing them together creatively. the single elements are to be used carefully and sparingly. surplus disturbs and renders the formal language unintelligible.'

design determined by text, concentration on essentials, expanding the type area to the edge of the paper, these are all characteristic of büchler's typography. 'surplus disturbs,' he said. he worked unassumingly on the development and refinement of modern typography.

the planned book on typography he once described to me was never realized. it would surely have made his creative work more visible. 'herr büchler, was that never your intention?'