

Axel Bertram **DIE UNKONVENTIONELLEN
SCHRIFTEN DES BAUHAUSES**



Johannes Itten: Ausklappseite
aus *Analysen alter Meister*. 1921.
Ausschnitt.

Im April des Jahres 1919 erschien die erste
Verlautbarung des Bauhauses, ein vierseitiger
Faltprospekt mit dem berühmten Holzschnitt

von Feininger: die Kathedrale des gemeinsamen Bauens, mit einem
Manifest von Walter Gropius und einem Programm. Darin befindet
sich unter Punkt 2: »Die zeichnerische und malerische Ausbildung
erstreckt sich auf ...«, und in der folgenden Aufzählung findet man
unter g): »Schriftzeichnen«.

Vier Jahre später 1923 erscheint der opulente Katalog *Staatliches
Bauhaus Weimar 1919–1923* und darin sucht man vergeblich einen Hin-
weis auf die Beschäftigung mit Schrift. Auch im Lehrplan 1925 wird
Schrift nicht erwähnt. Erst 1927 taucht sie mit zwei Wochenstunden
wenigstens im ersten und zweiten Semester wieder auf. Andererseits
hat es nach den Berichten von Helene Nonne-Schmidt doch seit 1925
im Vorkurs einen Schriftunterricht durch Joost Schmidt gegeben.
Joost Schmidt war fünf Jahre prägend für das Schriftverständnis des
Bauhauses. Er lehrte eben nicht »Schriftzeichnen«, wie Gropius dies
Gebiet weise bezeichnet hat, sondern »Schriftkonstruieren«.

Aber bevor ich mich mit Joost Schmidts Schriftauffassung befas-
se, möchte ich noch einmal auf die Periode zurückkommen, die man
zu Recht als die »expressive, individualistische Handwerks-Phase«
bezeichnet hat. Der große Anreger dieser Jahre war ohne Frage



Johannes Itten. Er hat unter vielen anderen Experimenten und Untersuchungen auch Blätter geschaffen, die sich auf sehr interessante Weise mit der Ausdruckskraft der Schriftformen befassen. Er bediente sich weiser Sentenzen und suchte die sprachlichen Bausteine Wort für Wort mit den Mitteln verschiedenster Buchstabenformen optisch zu vertiefen und auszudeuten. Die wechselnden Schriftgruppen bremsen den schnell gleitenden Blick zu einem Wirbel von wechselnden Bedeutungen. Ein flüchtiges Darüberhinlesen im schnellen Wechsel grafischer Tonarten ist nicht möglich. Das wird in der kalligrafischen Fassung noch deutlicher als in der typografischen. Diesen Gedanken gibt es im Bauhaus kein zweites Mal: Der geschriebenen, noch mehr der neutralisierten gedruckten Sprache fehlt zwangsläufig die Klangfarbe und die Rhetorik des gesprochenen Worts. Dieser Mangel begleitet die Schrift bis in unsere Tage. (Natürlich birgt dieser »Mangel« auch bedeutende Vorteile!) Alt sind die Versuche, durch visuelle Gestaltung der Buchstaben und Zeichen ihre strenge Neutralität gegenüber dem Text zu überwinden. Allein, dass verschiedene, gebräuchliche, gut lesbare Satzschriften dem Text einen unterschiedlichen Ausdruck verleihen können, stellt für den späteren Bauhaus-Typografen keinerlei

Lothar Schreyer: *Kalligrafie eines taoistischen Textes*. 1921. Ausschnitt. Es mag nicht so aussehen, aber diese zerknitterte Schrift beruht auf dem Konstruktionsschema der Quadratur. Die Buchstaben stellen Teilstückchen dieses Zeichens dar.

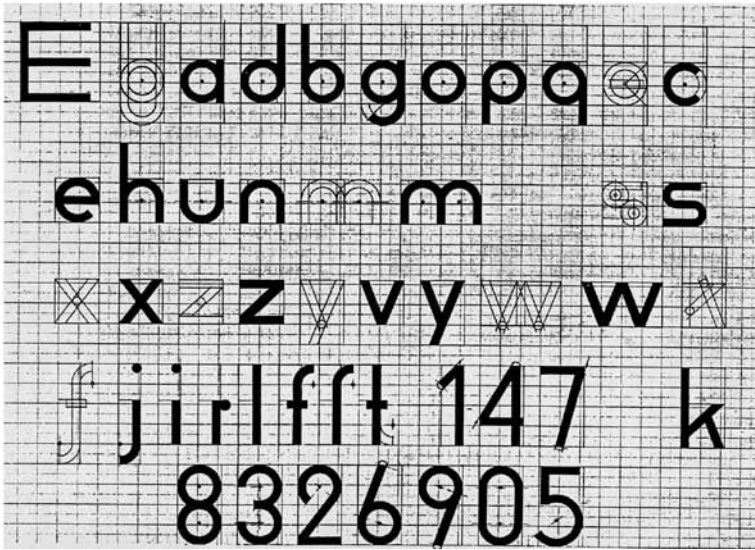
Reiz dar – im Gegenteil: Er kennt nur eine Tonart: Hauptsache, sachlich, kühl und deutlich!

Noch ein überraschendes Schriftexperiment fällt in die frühen Jahre, fernab jeder praktischen Verwertbarkeit. Lothar Schreyer, von Haus aus Jurist, wandte sich der Kunst wie der Kunstwissenschaft zu, beschäftigte sich mit Malerei und schrieb expressionistische Stücke christlich-mystischen Charakters. Er kam 1921 zum Bauhaus und übernahm unter anderem den Unterricht in »Schriftformlehre«. Ohne jede Erfahrung auf diesem Gebiet, fand er beinahe eulenspiegelhafte Lösungen: Er ließ die Schüler Schriften erfinden. Ganz und gar im Geiste des Konstruktivismus ging er aus von mittelalterlichen Steinmetzzeichen, gab sich nicht mit den einfachen Formen Quadrat und Kreis zufrieden, sondern flocht sie analog zu den klassischen magischen Grundfiguren ineinander und ließ aus Teilelementen sehr eigenwillige Buchstaben entwickeln. Allerdings war das alles andere als ein heiteres Spiel, die Texte waren durchweg tief religiösen oder mythischen Charakters. Schreyer suchte durch eine Art Verfremdung gewissermaßen jenseits des üblichen profanen Schriftbilds eine weihevollere Anmutung zu erreichen. Dazu nutzte er alle Möglichkeiten der Umformung der alphabetischen Zeichen am äußersten Rande der Lesbarkeit. Dass Schreyer unverstanden blieb, kann nicht verwundern; er verließ das Bauhaus 1923.

Natürlich waren solche Ideen im aufs Praktische gerichteten Bauhaus völlig fehl am Platz. Dennoch sollte das spielerische Hinterfragen der so selbstverständlichen Schriftlichkeit unverzichtbar bleiben – freilich in genauer Kenntnis und im Vergleich mit funktional einwandfreien Buchstaben.

Es ist keine Frage: Gropius hatte zu Beginn des Bauhauses große Maler und künstlerische Persönlichkeiten zur Mitarbeit gewonnen, aber für die Schrift niemanden. Und das sollte so bleiben. Das könnte zwei Gründe haben: Entweder glaubte er, das Nebenfach »Schrift« könnte einer der bereits angestellte Meister nebenbei mit erledigen, vielseitig wie einige von ihnen waren, oder er fand keinen Schriftgrafiker, dem er ein positives Verhältnis zum immer charaktvoller agierenden, aber auch vielfach angezweifelten Bauhaus zutraute – beides ist möglich, sogar beides zugleich.

Als 1923 der äußerst agile László Moholy-Nagy zum Bauhaus stieß, nahm die »Bauhaus-Typografie« allmählich eigenwillig provozierende Gestalt an – ganz im Sinne einer Avantgarde. Die Typografie hatte unmittelbar nichts zu tun mit dem Schriftunterricht bis auf das gemeinsame Vorurteil, dass nur die Grotesk geeignet sei, der damals »gegenwärtigen Zeit« Ausdruck zu verschaffen.



1925 setzte der vernachlässigte Schriftunterricht wieder ein durch Joost Schmidt, einem beauftragten vielseitigen Absolventen des Bauhauses. Hintereinander und nebeneinander betreute er mehrere Fächer: darunter

Aktzeichnen und Holzbildhauerei, später die Leitung der anschwellenden Reklame-Abteilung und den Entwurf von Bühneneinrichtung.

So vielseitig seine Ausbildung auch war, Kenntnisse in Schrift mußte Joost Schmidt sich autodidaktisch erwerben. Seine Frau Helene Nonne-Schmidt berichtet postum sachlich rückblickend: »Er interessiert sich in zunehmenden Maße für Schrift und Typografie und beschäftigt sich bis zum Ende der Bauhaus-Zeit in Weimar autodidaktisch mit dem Studium alter Schriften. In der Landesbibliothek findet er in alten Handschriften genügend Beispiele, die er kopiert und bis zur technischen und formalen Perfektion übt.« Er verwertet seine Kenntnisse beim Schreiben von Urkunden – für ihn »Brotaufträge ohne persönliche Ambitionen«. Diese letzte Bemerkung gibt freilich zu denken.

Aber zunächst die Fakten: Joost Schmidt hat für seinen Schriftunterricht eine Art Zauberformel gefunden – die Konstruktion von Buchstaben, ein Gedanke, der im Bauhaus mit seinem konstruktivistischen Ansatz zunächst ganz natürlich wirkt. Doch wie die Erfahrung lehrt, ist er bei allem, was den unmittelbaren Bereich der menschlichen Wahrnehmung betrifft, mit Vorsicht aufzunehmen. Diese fehlt hier leider vollkommen und wird in den Bauhausjahren auch nie vermisst. Von dem Studium alter Schriften ist kein Hauch

Schriftunterricht Joost Schmidt ab 1925 in zwei Wochenstunden im Rahmen des Bauhaus-Vorkurses. Konstruierte Grotesk.

zu spüren, auch keine Fachliteratur, auch kein Auseinandersetzen mit wichtigen internationalen Ergebnissen (zum Beispiel mit den Entwürfen von Edward Johnston für die Beschriftung der Londoner U-Bahn 1916). Es wird in Schmidts Unterricht weder geschrieben, was den Sinn für den Rhythmus der lateinischen Schrift fördert, ja, überhaupt erst erkennen lässt, noch werden ein einziges Mal alte Buchstaben analysiert und mit den Neueren verglichen.

Es war eine Lehre für Handwerker: Das einfache Konstruieren mit Zirkel und Lineal schützte vor den Mühen ästhetischer Sorgfalt und feinerer Differenzierung der Buchstaben. Natürlich gab sie dem Lernenden ein Rezept an die Hand überall da, wo das Pinseln von Hand noch Sinn machte, saubere, mehr oder weniger klotzige Buchstaben hinzumalen. »Vier Kreise im Quadrat, drei Vertikale, drei Horizontale, die zwei großen und die vier kleinen Diagonalen, das sind die Elemente, mit ihnen könnt ihr alle Buchstaben machen.« Das war Joost Schmidts gern zitierter Kern- und Lehrsatz. Eine Lehre für Plakatmaler? Es ist anzunehmen, dass diese Art, Buchstaben zu erzeugen, einen sinnvollen Platz in der regen Ausstellungstätigkeit des Bauhauses fand. Aber für die gebrauchsgrafische Praxis war diese schmale einseitige Orientierung kontraproduktiv, wie Bauhaus-Schüler nach ihrem Abschluß leidvoll erfahren mussten.

Nun ist gegen die forschende Konstruktion bei Buchstaben nichts zu sagen: Sie ist sinnreich, wenn man etwas über den Buchstaben selbst erfahren möchte, wenn man ihn zu studieren sucht: wenn man zum Beispiel dem Geheimnis guter Proportionen nachforscht (wie Dürer es unternahm). Die Konstruktion ist nicht sinnvoll, wenn sie den Buchstaben auf militante Art diszipliniert und in ein starres Korsett presst.

Am Bauhaus herrschte verblüffende Einigkeit darüber, dass den überlieferten Formen der Buchstaben rationale Sachlichkeit abginge, sie wären nicht nur individualistisch verspielt, sondern geradewegs mangelhaft. Eine grundsätzliche Vereinfachung der Formen sei unbedingt erforderlich. In der Anänelung der Formen im Sinne der Vereinfachung meinten die Neuerer die Lösung zu sehen. Mehrere experimentelle Alphabete kursierten gleichzeitig, so von Herbert Bayer, von Joseph Albers, aber auch außerhalb des Bauhauses von Kurt Schwitters beispielsweise und sogar von Jan Tschichold: Diese Vorschläge zeigten Alphabete von einer geradezu exotischen Fremdheit.

Man könnte einfach sagen, diese Leute waren nicht gewohnt, viel zu lesen, zumindest hatte ihre Schriftkultur Bücher nicht im Blick. Ihr visuelles Ausdrucksbedürfnis wurde von den rauen Frühformen der Reklame bestimmt: von einem heftigen Durch-



setzungswillen. Unübersehbare Anrufungen, trommelnde Wiederholungen, Schreien, das sich selbst für sachlich hält. Und dem hat auch der kleinste grafische Baustein, der Buchstabe, zu dienen. Er ist das Material jeder Typografie, hier einer, die sich auf die Offensive verlegt hat. Das beeinflusst selbstverständlich die Form des Buchstabens, die nun ins Wichtige gedrängt wird, in eine gewisse Ruppigkeit, die der inneren Spannung nicht bedarf.

Josef Albers: *Schablonenschrift*, 1926. Ein Minimum an geometrischen Elementen, die zur Darstellung sämtlicher Buchstaben dienen sollen – ein Versuch der Rationalisierung, der von falschen Voraussetzungen ausgeht.

Das lateinische Alphabet entsteht formal aus der Begegnung zweier entgegengesetzter Notwendigkeiten: Einmal ist es erforderlich, die alphabetischen Zeichen hinreichend zu differenzieren, aber nicht weniger dringlich ist es, diesen Zeichen eine Familienähnlichkeit angedeihen zu lassen – beides zugleich. Damit zu spielen und zu variieren, systematisch zu arbeiten, dafür war kein Verständnis da, auch kaum der geistige Raum. Es war von vornherein entschieden: Das Bauhaus war auf starke Außenwirkung angewiesen, darum war eine auffällige laute Grotesk ein nahezu selbstverständliches Axiom. Stil war gefragt. Nicht Forschen und Unterscheiden.

Eines darf man dabei nicht vergessen: Die Bauhaus-Jahre waren eine Zeit enormer Umbrüche, und nicht nur die politischen Kämpfe verlangten den Menschen einiges ab, auch die unmittelbare Dingwelt des Menschen nahm an Eindringlichkeit ungeahnte Dimensionen an. Die neuen technischen Medien der öffentlichen Kommunikation perfektionierten sich zu machtvollen Meinungsbildnern. Und zugleich

Weiterlesen?

Ein Klick – Infos zum Bezug der Marginalien