

Kees Broos, Mondriaan, De Stijl en de Nieuwe Typografie (1994), deel II

1923/Merz, Ma en andere tijdschriften

Samen met Kurt Schwitters prolongeerde Van Doesburg zijn Duitse dada- avonden en trad in het voorjaar van 1923 met gedichten en muziek op tijdens de beruchte Dada- veldtocht door Nederland: 'Twee maanden achtereen at Holland dadabloedworst, dronk dadabier en hield uitverkoop zijner geestelijke inventaris tegen DADAPRIJZEN', schreef Bonset in *Mécano*.³⁰ Van Doesburg publiceerde de brochure *Wat is Dada?* met een opmerkelijk omslag en ontwierp uitnodigingskaarten en aanplakbiljetten. In Hannover begon Schwitters gelijktijdig met zijn tijdschrift *Merz*, waarvan het eerste nummer 'Holland Dada' als ondertitel had en waarin hij Van Doesburgs 'Letterklankbeelden IV' publiceerde. Zo flakkerde Dada in 1923 alsnog eenmaal op in Nederland: internationaal gezien begon voor de Dadabeweging in datzelfde jaar het tij te verlopen.

In de latere nummers van *Merz* liet Schwitters blijken, zich meer en meer voor nieuwe en ongewone typografische mogelijkheden te interesseren. Zijn blad publiceerde dan ook het eerste manifest dat over typografie zelf ging: El Lissitzky's 'Topographie der Typographie'.³¹ In acht stellingen schetste hij de typografie en het boek van de toekomst. Stelling vier, een architectonische metafoor, zou nog vaak worden geciteerd: 'De vormgeving van de ruimte van het boek, door middel van zetmateriaal en volgens de wetten van de typografische mechanica, moet overeenstemmen met de trek- en drukspanningen van de inhoud.' Lissitzky benadrukte het visuele aspect van het woord, de economie van middelen, de foto als 'neue Optik' en het boek als een opeenvolging van beelden: 'das bioskopische Buch'. Een nieuw type schrijver ('Schrift- Steller') zou moeten opstaan, die uiteindelijk het gedrukte boek zou 'overwinnen' en de 'Elektrobibliothek' creëren. Hij voorzag een ontwikkeling via het fotografisch geïllustreerde tijdschrift naar de papierloze cinema.



El Lissitzky, *Dlja Golosa* (Voor de stem) met gedichten van Vladimir Majakovski, 1923.

Lissitzky liet het niet bij theorie. Ongeveer terzelfder tijd publiceerde hij in Berlijn een boekje dat bij liefhebbers groot opzien baarde: *Dija golosa* (Voor de stem). Hierin past hij een beeldende, dynamische typografie toe op een reeks gedichten van Vladimir Majakovski, met wie hij in 1922 in Berlijn vertoefde. In *Pro 2 kvadrata* had de nadruk nog gelegen op de getekende, lithografische illustraties en hadden de teksten de functie van bijschriften waarvan de typografie door het beeld werd bepaald. In de nieuwe bundel werd de typografische vorm hoofdzaak. Lissitzky lichtte woorden en zinnen uit Majakovskys verzen en stelde daarmee typografische composities samen. Zijn hulpmiddelen waren: extreem verschillende lettercorpsen; lijnen, balken, 'handjes' en ander materiaal uit de zetterij; de kleuren zwart en rood; verticalen en diagonalen. Het uitgangspunt doet even aan Van Doesburgs 'Letterklankbeelden' denken, maar Lissitzky had geen klanknotatie op het oog. Hij wilde spannende visuele equivalenten construeren voor de klanken en de poëtische beelden uit de gedichten, kortom een synthese voor oog en oor. De visuele poëzie had in Rusland al een rijke traditie vanaf het begin van de eeuw, maar omdat die in Westeuropa nauwelijks bekend was, had deze publicatie in boekvorm het effect van een donderslag bij heldere hemel, waarvan het geluid nog lang narommelde.



Drie nummers van Merz, 1923- 1924.

Lissitzkys verblijf in Duitsland in 1923 en 1924 gaf hem de gelegenheid tot nog een schitterend typografisch experiment, zijn vormgeving van het dubbelnummer 8/9 van het blad *Merz*, dat verscheen onder de titel 'Nasci'. Het idee was, een soort toptentoonstelling van internationale avant-gardekunst in tijdschriftvorm uit te geven. In overleg met de strenge Lissitzky — Paul Klee mocht bijvoorbeeld niet meedoen — verzamelde redacteur Schwitters foto's en teksten van belangrijke kunstenaars. Lissitzky ging nu totaal anders te werk dan in zijn vorige ontwerpen. Met buitengewoon spaarzame toepassing van typografische middelen verdeelde hij afbeeldingen en tekstblokken over de dubbele pagina's. Die hebben haast de werking van ijle witte museumwanden, waarop kunstwerken en enkele natuurvormen lijken te zweven. Op de pagina's 77 en 78 die aan Mondriaan en Schwitters zijn gewijd, vormen horizontale en verticale lijnen uit Mondriaans schilderij zelfs het vertrekpunt voor de typografische opbouw.

Nummer 11 van *Merz* was gewijd aan 'Typoreklame'; de mogelijkheid om de nieuwe typografische ideeën commercieel toe te passen begon Schwitters te dagen. Hij kon de verleiding niet weerstaan ook enige 'Thesen über Typographie' op te stellen. Zijn stellingen zijn wat meer op reclame gericht dan die

van Lissitzky, ze klinken minder systematisch en er aan vooraf gaat de goede raad: 'Over typografie zijn talloze wetten te schrijven. Het belangrijkste is: doe het nooit zo als iemand het voor je gedaan heeft. Of je kunt ook zeggen: doe het steeds anders dan de anderen het doen.' Schwitters' eerste uitspraak luidde: 'Typografie kan eventueel kunst zijn'. Hij benadrukte het feit dat de onbedrukte delen van de pagina typografisch 'positieve waarden' zijn en pleitte voor eenvoud, helderheid, uitgewogen verhoudingen, onversierde drukletters en het gebruik van foto's in plaats van tekeningen, vooral op affiches.



De Stijl, *Mécano*, *Merz*: het waren drie van de eerste kleine kunstenaarstijdschriften die een grote rol zouden spelen in het onderlinge verkeer tussen de Europese avant- gardekunstenaars. Kunstenaars die vaak de middelen niet hadden om te reizen, onderhielden door middel van ruilabonnementen tussen die tijdschriftjes een netwerk van contacten, waarbij zij artikelen en illustraties uitwisselden. Al in 1921 verschenen afbeeldingen van Mondriaan en een Hongaarse vertaling van Van Doesburgs 'X- Beelden' in het tijdschrift *Ma* van de groep 'Hongaarse Activisten' onder aanvoering van Lajos Kassák en Ernst Kallai. El Lissitzky en Ilja Ehrenburg redigeerden in 1922 in Berlijn het tijdschrift *Weschtsch- Objekt- Gegenstand*; Van Doesburg schreef er in over monumentale kunst. Eveneens in Berlijn verscheen *G- Material zur elementaren Gestaltung* van Hans Richter, waarin schilderijen van Mondriaan en Van Doesburg verschenen en waarin de laatste zijn manifest 'Zur elementaren Gestaltung' publiceerde. In Praag bestond de groep Devětsil met de bladen *Pásmo* en *Stavba*, waarmee Karel Teige het werk van de schilders en architecten rond *De Stijl* in zijn land introduceerde. Hetzelfde gebeurde in Warschau in *Blok* door Henryk Stazewski en Mieczyslaw Szczuka; *Blok*- lid Henryk Berlewi richtte in 1924 het bureau Reklama- Mechano op voor constructivistisch reclamedrukwerk. In Boekarest leidde Lioubomir Mitzich het blad *Zenit* en hoe men elkaar volgde, is te lezen in een brief van Mitzich aan Van Doesburg: '... übrigens sind Sie meine alte Sympathie, wenn Sie auch nichts davon geahnt haben. ZENIT hat ihren schönen DE STIJL immer mit grosser Aufmerksamkeit verfolgt...' 32

Van Doesburg bleef ook attent: regelmatig besprak hij uiterst kritisch de toegezonden boeken en tijdschriften. Later beperkte hij zich tot publicatie van lange lijsten, waarbij hij de titels van bladen die 'er bij hoorden' van een ruitje voorzag: '... zij voeren (bewust of onbewust) een kwadraat'. 33 Lichtelijk maniakaal, maar het past bij de persoonlijkheid van Van Doesburg die bij zijn eerste bezoek aan Hans

Richter in Berlijn in 1923, deze ervan had trachten te overtuigen zijn geld niet in onzekere experimentele filmplannen met Viking Eggeling te stoppen, maar in een tijdschrift. Richter deed uiteindelijk beide.³⁴



Zenit en G, 1926.



Pásmo nr. 13/14; Karel Teige, tijdschrift RED, 1927.

Door dit netwerk van soms zeer kortstondig levende tijdschriften, waarvan exemplaren nu erg zeldzaam zijn, raakte het werk van Mondriaan en Van Doesburg tot in Amerika en Japan bekend en groeide de overtuiging, dat de avant-gardekunst werkelijk een internationaal fenomeen was.

De kunstenaarstijdschriften lieten een grote vrijheid van vormgeving zien en de samenstellers zetten zich bewust af tegen de traditionele regels van de typografie. Vette en magere letters in grote en kleine korpsen, lijnen, punten en pijlen, felle kleuren — alles was geoorloofd om vorm te geven aan dadaïstische poëzie en om aandacht te trekken voor opruiende manifesten. Dichters en schilders leerden samen met welwillende zettters en drukkers op vrije wijze met het typografisch materiaal om te gaan.

Dat overkwam ook de binnenuitarchitect Piet Zwart uit Voorburg, die in het voorjaar van 1923 van de Nederlandse Kabelfabriek in Delft de opdracht kreeg voor een reeks tweewekelijkse advertenties. Hij bedacht dat het steeds weer opnieuw maken — en op tijd af hebben — van een clichérijpe tekening wel erg veel tijd in beslag nam, zeker voor zo'n peuteraar als hij. Op 10 januari 1923, bij de première van de

Dada- tournee in de Haagse Kunstkring aan het Binnenhof, ontmoette Zwart voor het eerst Kurt Schwitters en op 18 mei El Lissitzky, die een lezing over Jonge Russische Kunst hield. Hun typografisch werk, dat hij gretig verzamelde, leerde hem dat het anders kon. Vooral de manier waarop Lissitzky aan de dichtbundel *Dija Golosa* een beeldende typografische vorm had gegeven, maakte een enorme indruk op Piet Zwart en de invloed daarvan is nog enige tijd in zijn typografische advertenties aan te wijzen.



Piet Zwart: advertenties (1924, 1926) en Normalisatieboekje voor de NKF, 1924.

Het eerste begin herinnerde hij zich zo: ‘...het mooie ervan is, dat ik eigenlijk typografie geleerd heb van het hulpje op een kleine drukkerij, waar die maandbladen voor elektrotechniek gedrukt werden. Het was een hele kleine drukker, met een hulpje van een jaar of achttien, negentien misschien.’ Dat hulpje was Chris Moret, zetter bij Drukkerij Trio in Den Haag. Daar kon Piet Zwart terecht met een ‘...typografisch schetsje en dat kiende ik met die jongeman in het middaguur uit. Ik heb echt zo het vak typografie moeten leren, ik wist van de termen niets, ik wist van de methoden niets, ik wist zelfs niet wat onderkast was en kapitalen.’³⁵

Wie daar juist alles van af wist, was H.N. Werkman, de bijna failliete drukker in Groningen die zich tot kunstenaar ontpopte. Toen hij in 1922 het *Blad voor Kunst* voor de kunstenaarsvereniging De Ploeg drukte, had hij al met een omslag in blauw, rood en geel een hommage gebracht aan de kunst van de Stijlgroep. In 1923 begon hij met de onregelmatige uitgave van zijn eenmanstijdschrift *The Next Call*, dat gevuld was met kunstmanifesten, visuele gedichten en prachtige abstracte composities, samengesteld uit typografisch materiaal. Zijn blad belandde in verre uithoeken van Europa.



Werkman, *The Next Call 9*, 1926.

1923/Moholy-Nagy en Tschichold

In de zomer van 1923 maakte de jonge typograaf Jan Tschichold uit Dresden een uitstapje naar Weimar. In zijn autobiografische notities vertelt hij van zijn bezoek aan de historische Bauhaustentoonstelling. Hij zag zich daar geconfronteerd met de beeldende kunst en architectuur van een avant-garde, die hij tot dat moment niet zo opgemerkt had, al had hij vaag vernomen van termen als 'Suprematisme' en 'Constructivisme'. De eenentwintigjarige, voorheen Johannes Tzschichold, was zojuist als freelancer begonnen in het 'tot dan toe onbekend beroep' van typografisch ontwerper, nadat hij in Leipzig en Dresden een gedegen grafische en typografische opleiding had ontvangen.



Affiche Bauhaustentoonstelling 1923, Joost Schmidt.

Tschichold ontdekte op de Bauhaustentoonstelling dat de nieuwe kunst veel verder reikte dan schilderen en bouwen. Ze had zelfs de toegepaste kunsten totaal in haar greep, tot en met zijn eigen vak — letterontwerp en typografie. Voor de belettering van een affiche voor de tentoonstelling had de student Fritz Schleifer zelfs de geometrische letter van Van Doesburg toegepast.³⁶ De confrontatie met het Bauhaus was het begin van de eerste radicale ommekeer in het denken en werken van Jan Tschichold. Hij kwam 'aufgewühlt zurück...', het was 'zunächst ein wahrer Schock...'³⁷

Het Bauhaus bestond in 1923 amper vier jaar. Vanaf het begin had het intern geworsteld om zijn identiteit en extern met tegenstanders van vernieuwing in het kunstonderwijs. De tentoonstelling waaraan studenten en leraren een jaar hard hadden gewerkt, moest de wereld overtuigen van de zin van het curriculum en van de kwaliteit van staf en studenten. Onder redactie van directeur Walter Gropius verscheen een rijk geïllustreerd overzichtsboek, waarin de prestaties van leraren en studenten stonden gedocumenteerd. Voor ons onderwerp is van belang, dat in dit boek voor het eerst de term 'Neue Typographie' optreedt. László Moholy-Nagy, sinds kort hoofd van de metaalwerkplaats van het Bauhaus, schreef onder die titel een provocerend manifest, dat op Tschichold indruk maakte.³⁸

Het manifest 'Die neue Typographie' begint met korte klaroensloten: 'Die Typographie ist ein Instrument der Mitteilung. Sie muss eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein.' Heldere mededeling — allerindringendste vorm, vergelijkbare termen zouden steeds weer opduiken in de tientallen beschouwingen die de volgende jaren aan het nieuwe fenomeen werden gewijd. Niet weinige daar-

van schreef Jan Tschichold overigens zelf. Moholy wees op 'eindeutige *Klarheit* in allen typographischen Werken' en waarschuwde tegen een vooropgezette esthetiek: 'Die Buchstabentypen dürfen nie in eine vorbestimmte Form z.B. Quadrat gezwängt werden.' Dat konden de pupillen van Van Doesburg in hun zak steken!



Toch zou de combinatie van de termen 'heldere mededeling' en 'indringende vorm' voortdurend voor verwarring zorgen. Was het een niet in tegenspraak met het ander? Volgens Moholy-Nagy was 'ongeremd gebruik' vereist van 'alle leesrichtingen — niet alleen de horizontale — en van alle lettertypen, corpsen, geometrische vormen, kleuren, enzovoort.' Ongetwijfeld konden daar indringende vormen mee worden gecreëerd, maar kwam dan de 'klare Mitteilung' niet juist in het gedrang? Niet altijd maakten de artikelen en manifesten duidelijk waar de eigenlijke functie van die typografie lag: in het boek, de krant, het tijdschrift? Sprak men over poëziebundels, briefhoofden, advertenties of schoolboeken? Kon die nieuwe typografie daar als een universeel wondermiddel op worden toegepast? Het drukwerk van de futuristen en dadaïsten toonde aan, dat de welwillende handzetter die de kneepjes van het vak kende, zo ongeveer alles kon zetten wat in het hoofd van de kunstenaar opkwam. Maar was dat de bedoeling?

Het in boekdruk uitgevoerde drukwerk uit de eerste jaren van het Bauhaus getuigt van overmoedige zoektochten in de zetterij: vele vette horizontale en verticale balken onderstrepen de gezette regels, zwarte vierkanten, cirkels, pijlen en dikke punten onderbreken de tekstblokken, een praktijk die Tschichold en Van Doesburg zouden bekritisieren. Bij het verschijnen van Moholy's tekst was de grafische afdeling van het Bauhaus nog voornamelijk een plek waar de traditionele technieken — litho, ets en houtsnede — werden onderwezen en uitgevoerd. Opdrachten voor derden leverden inkomsten op: voor Mondriaan drukte het Bauhaus in het najaar van 1923 een grote gekleurde litho. Pas na de verhuizing naar Dessau in 1926 kon het Bauhaus over een bescheiden boekdrukkerij beschikken, waar het drukwerk in eigen beheer werd uitgevoerd en zo een professioneler karakter kon krijgen.

1925/Die Scheuche en 'elementare typographie'

In 1923 had Van Doesburg Schwitters in Hannover bezocht en bij die gelegenheid ook Käthe Steinitz ontmoet, met wie Schwitters de kinderboeken *Der Hahnpeter* en *Die Märchen vom Paradies* had gemaakt. Zij herinnerde zich: 'Plotseling wees Theo van Doesburg op het Hahnpeterboek. Zouden we niet nóg zo'n prentenboek kunnen maken, nóg radicaler, met gebruikmaking van louter typografische elementen? Lissitzky had ooit eens een gedichtenbundel in een nieuwe typografische stijl ontworpen. We zouden dezelfde methode proberen, maar het totaal anders maken.'³⁹ Van Doesburg verwees duidelijk naar Lissitzky's *Dijs Golosa*.

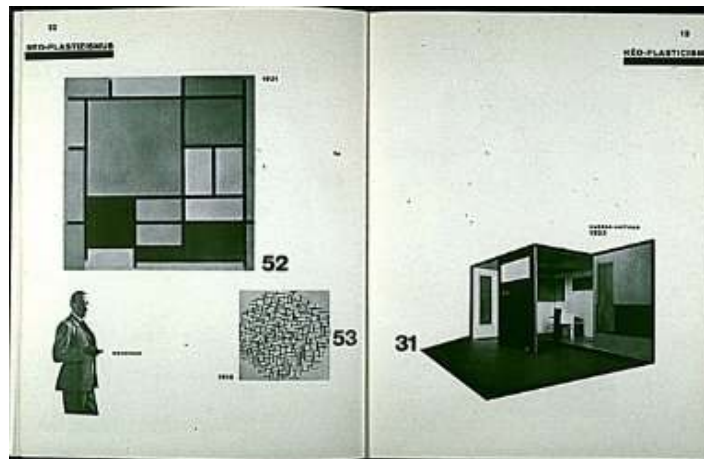


Kurt Schwitters, Käthe Steinitz, Theo van Doesburg, spread uit *Die Scheuche*—Märchen, 1925.

De samenwerking leidde tot *Die Scheuche*, een absurdistisch minisprookje over een vogelverschrikker — hoge hoed, rokkostuum, stok en kanten sjaal — die zich een haan met kuikens niet van het lijf kan houden, waarop wild geraas van een boze boer volgt. De figuren zijn opgebouwd uit grote letters en balken en de tekst dartelt rond de figuren en over de oblong pagina's in rood en blauw. Toen het boekje eindelijk verscheen in 1925, reageerde Van Doesburg gepikeerd. De drukproeven met zijn correcties waren kennelijk te laat in Hannover gearriveerd, zodat zijn verbeteringen in de typografische composities geen doorgang hadden gevonden. Bovendien had Schwitters zichzelf niet louter als auteur maar, volgens Van Doesburg ten onrechte, ook als grafisch ontwerper op het omslag gepresenteerd.⁴⁰ Typografisch was dit dadaïstische kinderboek uniek, maar het leverde de makers zoals gewoonlijk niets op. De 'figuratieve typografie' van *Die Scheuche* vormde dan wel een reactie op de constructivistische typografie van Lissitzky's *Dijs Golosa*, maar het is aardig om te zien hoe Lissitzky op zijn beurt in 1929 weer geïnspireerd lijkt door *Die Scheuche* bij het ontwerp van een rekenboekje voor kinderen, waarin hij met letter- en cijfervormen grappige figuren opbouwde.⁴¹



Lissitzky, rekenboekje voor kinderen, 1928.



Een ander revolutionair boek van 1925 was *Kunst-Ismen*, dat Lissitzky samenstelde met Hans Arp. Net als *Ma-Buch neuer Künstler* bood het een panorama van de nieuwste kunst in beelden, gecombineerd met experimentele fotografie en net als in *Nasci* speelde de typografie een vitale rol. Lissitzky bouwde opnieuw pagina's op uit het hem door kunstenaars gezonden fotomateriaal en uit de door Arp op maat geschreven tekstblokken. De keuze was bepaald minder streng dan in het blad *Nasci* en aan architect J.J.P. Oud schreef Lissitzky ironisch: 'Selbst gebe ich ein Massengrab aller "Kunst-Ismen" heraus.'⁴² Het omslag weerspiegelt die ironie, die kennelijk niet was besteed aan Jan Tschichold. Als vakman leverde hij kritiek op de grote getekende letters: 'Die Buchstaben K und ISM sind gezeichnet — das (oft unerreichbare) Ideal ist natürlich die verwendene vorhandene Typen.'⁴³

Het binnenwerk is een helder en toch dynamisch beeldboek waarin de basiselementen met elkaar in spanning zijn gebracht op de elkaar opvolgende wijde witte vlakken van de dubbele pagina's. Vrijstaande foto's van kunstenaars en kunstwerken wedijveren met schijnbaar ruw geplaatste cijfers, met titels en balken die de pagina's onderling visueel verbinden en een wisselend ritme verlenen, maar nu zonder de diagonalen die in *Diya Golosa* zo in het oog sprongen. In zijn opstel 'Unser Buch' van 1927 vergeleek Lissitzky het boek van zijn dagen, dat nog geen echt nieuwe vorm had gevonden, met het theater dat nog steeds een ouderwetse 'kijkkast' was. Hij voorspelde revolutionaire veranderingen voor beide.⁴⁴



Jan Tschichold, *Typographische Mitteilungen*, sonderheft elementare typografie, 1925.

De tot nu toe genoemde publicaties circuleerden in een internationaal, maar tegelijk nogal gesloten circuit van beeldend kunstenaars en architecten. Wat in die blaadjes over typografie werd beweerd drong niet tot de grafische vakwereld door. Dat veranderde voorgoed door toedoen van een gedreven man uit het vak zelf. In het najaar van 1925 verscheen in het door vele drukkers gelezen Leipziger maandblad *Typographische Mitteilungen* een speciale bijlage van 24 pagina's onder de titel *sonderheft elementare typografie*. Redacteur en vormgever van de bijlage was Jan Tschichold. In de term 'elementar' klinkt nog de echo na van de 'Aufruf zur elementaren Kunst', een manifest dat Raoul Hausmann, Hans Arp, Iwan Puny en Moholy-Nagy in oktober 1921 in Berlijn hadden opgesteld en dat was verschenen in *De Stijl*.⁴⁵ Daarin noemden zij die kunst 'elementar', die 'niet filosofieert' maar 'sich aufbaut aus den ihr allein gegebenen Elementen' en die zich van stijlen afkeert: 'Wir fordern die Stillosigkeit um zum *Stil* zu gelangen!' Zelfs Van Doesburg wist destijds niet precies wat hij zich hierbij moest voorstellen, want hij voegde er aan toe dat '... het van "het in praktijk-brengen" zal afhangen of wij den inhoud geheel kunnen onderschrijven...' Een jaar later beeldde hij echter in *De Stijl* constructivistische ontwerpen van Moholy-Nagy en Ludwig Kassák af, die 'getuigen van de behoefte om met elementaire middelen tot beelding te komen'.⁴⁶ Lissitzky sprak over zijn boek *Pro 2 kvadrata* in dezelfde bewoordingen en Hans Richters blad *G* droeg het woord elementar in de ondertitel.

De eerste zin van het allereerste essay van Tschichold in het *sonderheft* luidt: 'De Nieuwe Typografie... bouwt voort op de verworvenheden, die de consequente arbeid van het Russische Suprematisme, het Hollandse Neo-Plasticisme en vooral die van het Constructivisme voortbracht. Deze drie bewegingen zijn allerminst plotselinge, onvoorbereide verschijningen, maar het eindpunt van een kunstbeweging die al in de vorige eeuw aanving.'⁴⁷ Het is deze gedachtengang die we in verschillende verschijningsvormen steeds weer zullen aantreffen in de geschriften van Tschichold tot 1938. Tschichold had sedert de Bauhaustentoonstelling niet stil gezeten en zich grondig in de nieuwe kunst ingewerkt. De literatuurlijst van het *sonderheft* somt de belangrijkste titels op van boeken en tijdschriften die aan de nieuwe kunst en vormgeving waren gewijd en die dat onderstreepten door een van de traditie afwijkende typografie. Tschichold had zich ook op *De Stijl* geabonneerd.⁴⁸

In het *sonderheft* liet Tschichold zich voor het eerst kennen van zijn systematisch-pedagogische kant de typografische voorbeelden voorzag hij van commentaar dat voor zetter en drukker begrijpelijk was. Hij gaf een inventarisatie van verschillende richtingen in de vormgeving en plaatste die in het kader van de algemene omwentelingen in de kunst, zonder in onbegrijpelijk jargon te vervallen. In zijn toelichtingen zette hij uiteen, dat hoewel het *sonderheft* aanvankelijk aan Bauhaustypografie zou zijn gewijd, hij juist het internationale karakter van de vernieuwing had willen beklemtonen. Op dat moment was hij sterk geïmponeerd door het Russische constructivisme en met name door de poging om de scheiding tussen kunst en industrie op te heffen. Hij gaf een eigen, politiek neutrale samenvatting van wat hij als kernpunten van het constructivisme beschouwde en illustreerde die met typografische ontwerpen van El Lissitzky, voor wie hij grote bewondering had opgevat. In zijn streven naar begrijpelijkheid voor het Duitse publiek beeldde hij zelfs Van Doesburgs vertaling van Lissitzky's *Pro 2 kvadrata* af, hoewel hij in een voetnoot de Russische versie veel mooier noemde. Het Russische voorbeeld had Tschichold zelfs zo aangeraakt, dat hij tijdelijk de voornaam Iwan adopteerde. Omdat zijns

inziens de term 'constructivistische' de voorafgaande jaren door imitatoren en meelopers in een kwa-
de reuk was geraakt — en wellicht door de associatie met de Sovjetunie — gaf Tschichold de voorkeur
aan 'elementar'. Die term leek nauwer aan te sluiten bij de typografische praktijk, die zich immers be-
diende van de typografische 'elementen' letter, woord en tekstblok en van 'elementaire vormen' als
lijnen en vierkanten. Tussen die elementen, waartoe in de nabije toekomst ook de autotypie viel te re-
kenen, moest de typograaf logische en 'optische' relaties scheppen, met als doel een heldere en ratio-
nele organisatie van de inhoud van het drukwerk. Extra steun aan dat rationele aspect gaven de zojuist
in Duitsland ingevoerde en door Tschichold toegejuichte DIN- formaten voor papier. Overigens waar-
schuwde Tschichold al tegen het uitsluitend gebruik van schreeflozen, wat wel eens tot een 'todlicher
Langeweile' zou kunnen leiden en prefereerde voorlopig een romein als broodletter.

Specifieke onderwerpen kwamen in het *sonderheft* eveneens aan de orde: Moholy- Nagy schreef over
'Typo- Photo' en van Mart Stam en El Lissitzky herdrukte Tschichold het artikel 'Die Reklame' uit het
blad *ABC*. De reacties op het *sonderheft* waren talrijk en vaak negatief. Hoewel Tschichold verwijzin-
gen naar politiek en ideologie zoveel mogelijk had vermeden, droeg een Zwitserse kritiek de kop
'Reform und Bolsjewismus' en sprak een andere er schande van, dat zo'n gerenommeerd vakblad aan-
dacht schonk aan de nieuwe 'Moskauer Richtung' die 'Narreteien und Modetorheiten... berufsfremder
Kreise' stimuleerde. Een Duitse collega riep op tot de bestrijding van 'Fremdideen, die man uns
aufdrängen will'.⁴⁹ Hoewel Tschichold grote sympathie voor Lissitzky bleef koesteren, zou hij zich in
zijn volgende geschriften toch meer op internationale dan Russische voorbeelden van kunst en vorm-
geving beroepen. En Iwan werd weer Jan.

1925- 1930/De Bauhausbücher

Hoewel Van Doesburg er niet in was geslaagd als leraar tot het Bauhaus door te dringen, had hij toch een nuttig contact gelegd met Moholy-Nagy. Moholy en Josef Albers waren de Bauhausleraren die tegenover de romantische mystiek van de eerste Bauhausjaren het constructivisme stelden: leerlingen kregen geen opleiding tot schilder maar tot 'vormingenieur'. Moholy experimenteerde vooral met het medium fotografie, iets wat Van Doesburg minder interesseerde, maar zijn belangstelling voor typografie was gelijkelijk met die voor fotografie gegroeid. Moholy werkte zijn eerste manifest van 1923 uit tot een pleidooi voor een typografie die zich zelfstandig zou manifesteren naast de groeiende concurrentie van de andere visuele media. Tegenover het leesboek en zijn 'grijze tekst' stelde hij het kleurige beeldboek, tegenover het 'statisch koncentrisc' van het eerste het 'dynamisch exzentrisch Gleichgewicht' van het tweede. Elke tijd had zijn eigen optische vorm, aldus Moholy, en daarmee zijn eigen typografie. Als letter was een 'optisch functionele eenheidsletter' zonder individuele karaktertrekken een eerste vereiste.⁵⁰



De Bauhausboeken, 1925- 1929, redactie: Walter Gropius en Moholy-Nagy, uitgever Albert Langen.

Moholy-Nagy en Walter Gropius redigeerden vanaf 1925 de invloedrijke serie Bauhausboeken waarvoor zij samen twee jaar lang plannen hadden gesmeed. Die reeks zou meer dan vijftig delen omvatten en de actuele architectuur, schilderkunst en vormgeving behandelen in de ruimste zin. De boeken moesten voorbeeldig zijn wat typografie, band en stofomslag betrof. Er zouden uiteindelijk slechts dertien delen verschijnen, maar het is opmerkelijk dat drie daarvan waren gewijd aan de individuele Stijl kunstenaars Mondriaan, Oud en Van Doesburg. Gropius moet een zwak voor hun werk hebben gehad. Er waren aanvankelijk wat strubbelingen, maar in juni 1925 kon Gropius aan Van Doesburg schrijven: '...

nun läuft aber alles glatt und in kürzester Zeit sind die Bücher auf dem Markte. Moholy hat fieberhaft gearbeitet.' 51



Bauhausboeken gewijd aan Mondriaan en Van Doesburg; spread uit het Bauhausboek van Moholy- Nagy, 1925.



Mondriaans boek *Neue Gestaltung* was opgedragen aan 'Den Menschen der Zukunft' en bundelde artikelen die eerder in *De Stijl* waren verschenen. Omslag en typografie zijn van Moholy, die vrij sober te werk ging en de lijnen en balken, die hij in ander Bauhausdrukwerk nogal uitbundig toepaste, hier beperkte tot de dubbele titelpagina die duidelijk als een geheel is opgevat. Minder geslaagd is het stofomslag, dat met zijn zwarte en rode lijnen en vlakken enigszins Mondrianesek lijkt, maar niet erg subtiel is beletterd. De handgetekende letter deed nog enige tijd opgeld in het Bauhaus, bij gebrek aan beter. Moholy ontwierp meer van zulke stofomslagen voor de Bauhausbücher, waarbij hij probeerde een visueel equivalent voor de inhoud te formuleren, niet altijd even gelukkig. Wel een fraai geheel vormen de uniforme gele linnen banden met rode lijnen en belettering.

Ook Van Doesburg kreeg van Moholy de uitnodiging om voor de Bauhausserie een overzicht te schrijven van de Stijlbeweging en haar betekenis voor schilderkunst en architectuur.⁵² Van Doesburg kondigde in *De Stijl* dit boek aan onder de titel *Im Kampf um das Neue* en als *De Arbeit der Stijlgruppe* werd het in 1924 ook in een Bauhausprospectus aangekondigd, maar het zag nimmer het licht. Wel verscheen een reeks opstellen van zijn hand onder de titel *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, deel 6 in de serie. Het boek telde 40 pagina's tekst en 26 pagina's afbeeldingen en droeg net als het boek van Mondriaan een motto, maar dat klonk zoals te verwachten een stuk polemischer:

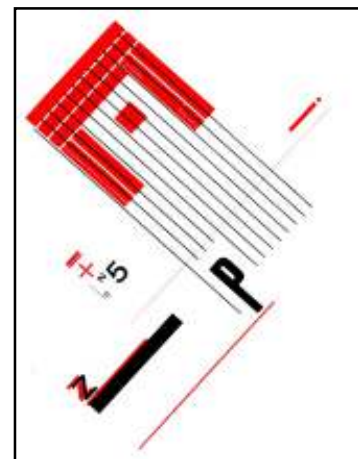
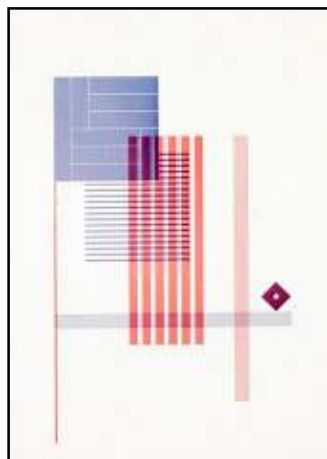
‘Freunden und Gegnern gewidmet.’

Moholy had Van Doesburg ook uitgenodigd een omslag te ontwerpen. Na enige discussie over de hoeveelheid kleuren en de daarmee gemoeide kosten, resulteerde dat in een stofomslag — voorzijde en achterzijde doorlopend — dat een compositie vertoonde in geel, rood, blauw en gebroken wit met zwarte lijnen.⁵³ Het omslag is een heel directe vertaling van de neo-plastische beginselen in de toegepaste grafiek. Met de handgetekende belettering toonden Van Doesburg noch Moholy zich achteraf erg tevreden. In het binnenwerk maakt Moholy gebruik van vette schreeflozen voor koppen, onderkopjes, noten en afbeeldingscijfers en van vette balken om de voetnoten van de tekst te scheiden. Zoals in bijna alle Bauhausboeken is de platte tekst nog in een traditionele Antiqua gezet. Meestal denken we bij Bauhaustypografie aan schreefloze letters, maar dat geldt nog niet voor deze boeken. Pas het laatste deel van de serie, dat in 1930 uitkwam — Gropius’ *Bauhausbauten Dessau* — kon Moholy geheel in de nieuwe en ‘zeitgemässe’ schreefloze Futura van Paul Renner laten zetten.

Ook over typografie waren Bauhausbücher gepland: in 1924 werd *Reklame und Typographie* van El Lissitzky aangekondigd en in 1926 het deel *Reklame und Typographie des Bauhauses*. Het kwam er niet meer van.

1926- 30/Experimenten

De kleine tijdschriften kwamen, gingen en nieuwe volgden hen op, net zoals de republiek van Weimar hortend en stotend haar bestaan rekte. *De Stijl* bleef verschijnen, wel steeds onregelmatiger, maar ook met dikkere nummers, die de neerslag vormen van de internationale contacten van Van Doesburg en zijn reizen in de jaren 1924 en 1925 naar Wenen, Brno, Praag, Berlijn, Hannover en andere Duitse plaatsen, waar hij de betrekkingen met oude vrienden aanhaalde. Hoe informatie werd overgenomen leert het voorbeeld van de 'typografische Mondriaan'. In het augustusnummer van *De Stijl* van 1924 was een Compositie van Mondriaan uit 1922 verschenen.⁵⁴ Hoewel de tijdschriften vaak clichés over en weer stuurden, verzoon Hans Richter er voor zijn blad *G* in maart 1926 iets anders op. Het schilderij dat in *De Stijl* in autotypie werd afgebeeld, liet Richter vertalen in zetmateriaal: de compositie werd nu een typografische constructie van 15 bij 15 cicero, opgebouwd uit koperen blokjes en haarlijnen en voorzien van het bijschrift: 'Gleichgewicht ohne Symmetrie'. Als lijncliché tot 5 bij 5 cm verkleind beeldde Karel Teige de 'Komposice' opnieuw af in het eerste nummer van de derde jaargang van zijn blad *ReD* in Praag.⁵⁵ Of Mondriaan er kennis van heeft genomen? In elk geval ging dit niet in tegen zijn overtuiging dat kunst en techniek in de toekomst onafscheidelijk zouden zijn.



Pietro Saga (Steffi Kiesler), Typo- plastique, 1925; Piet Zwart, twee composities, 1926.

Een curieuze variant van de 'typografische Mondriaan' in *G* vormden de 'Typo- plastiques' en 'Dactyloplastiques' van Pietro Saga die rond 1926 in *De Stijl* verschenen. Het waren speelse abstract-geometrische composities, opgebouwd uit schrijfmachineletters; door verschillende letters in een blok over elkaar heen te tikken ontstonden lichte en donkere vlakken. Achter het pseudoniem verborg zich Steffi Kiesler, echtgenote van de Weense architect Frederick Kiesler, die zijn experimentele architectuur voor theater en tentoonstellingsbouw terzelfder tijd in *De Stijl* publiceerde.⁵⁶

Ook Piet Zwart liet zich tot abstracte typografische composities verleiden, die de invloed van Lissitzky en Mondriaan verraden en die wellicht niet toevallig ontstonden in 1926, toen hij voor het verbouwen van een restaurant regelmatig in Parijs vertoefde en bij Mondriaan op bezoek ging, waarover hij naar huis schreef: 'Na het eten ben ik bij Piet Mondriaan geweest, die ik thuis trof. We zijn altijd als uitgelaten kinderen blij als we elkaar zien. Zijn atelier midden in Montparnasse is iets heel prachtigs. Alle dimensie is er om zo te zeggen uit, het viel me uit de mond: " Jongen, het lijkt me altijd of ik bij

onze lieve Heer binnen gelaten word als ik bij jou kom.” We hebben er hartelijk om gelachen... We praatten over filosofie en over kunst. Over de delicate smaak van een eigengerolde sigaret boven die van een gekochte. We praatten over de bestrevingen van anderen en over ons eigen werk. Je weet nauwelijks wat je precies besprak, maar je gaat altijd iets rijker weg dan je kwam.’57

Een reeks abstracte composities uit typografisch materiaal ontwierp ook Karel Teige in 1928 voor dichtbundels van Konstantin Biebl. Teige fungeerde als redacteur bij de Praagse uitgeverij Odeon en kon dar zijn eigen visie op typografie in praktijk brengen. Hij schreef een ‘Typografisch Manifest’ dat alom de aandacht trok en herdrukt werd. Ook hem fascineerde de relatie tussen techniek en kunst, zoals bleek uit zijn zesde stelling: ‘Wenselijk is *zeer nauwe samenwerking van de ontwerpende graficus met vaklieden in de zetterij*, net zoals de samenwerking tussen de ontwerpende architect en de bouw-ingenieur noodzakelijk is en die tussen de planner en de uitvoerende; noodzakelijk zijn zowel specialisering en werkverdeling als allernauwst contact.’58

Het onderwerp typografie kreeg meer en meer aandacht. Hans Richter kondigde, in wat het laatste nummer van zijn blad *G* zou worden (5/6, 1926), zelfs een dubbelnummer over typografie aan, waarin hij werk van ‘Doesburg, Schwitters, Lissitzky, Picabia, Richter, Zwaart’ zou opnemen. Piet Zwart kon in het najaar van 1926 aan zijn vriendin Nel Cleynert schrijven: ‘Je weet natuurlijk dat typografie de drukmethode is, waarbij je slechts gebruik kunt maken van het materiaal dat de drukker heeft; je moet dus componeren met een vast en beperkt aantal middelen; ik meen, en daarin is geen zweem van pedanterie, maar het is een zuiver objectief oordeel, dat ik daarin met een russische vriend van me [Lissitzky] de meest typerende dingen gemaakt heb van wat met het typografische middel te bereiken is. Het nummer van *G*. zal daarover handelen. Omdat ik niet wil dat het een té persoonlijk karakter zal hebben, heb ik voorgesteld er ook een paar dingen van Lissitzky bij op te nemen. Ik moet er nog een typo-compositie voor ontwerpen en een stukje schrijven waarin ik de eendagsschepping als een kenmerkende en noodzakelijke eis van onze tijd zal behandelen.’59 Helaas, het nummer kwam nooit tot stand, evenmin als een boek over typografie in de door Hans Richter geplande ‘*G*-Bibliothek’.



Alfabetten van Herbert Bayer en Josef Albers, 1926.

In december 1926 kon het Bauhaus, nu verhuisd naar Dessau, over een eigen drukkerij en reclameafdeling beschikken onder leiding van voormalig student Herbert Bayer en met Moholy en Joost Schmidt als leraren. Zowel praktisch als theoretisch kwam de typografie nu op de voorgrond en vooral het klei-

ne drukwerk voor eigen gebruik was een dankbaar onderwerp tot experimenteren voor leraren en studenten. Zo ontwikkelde zich geleidelijk een typografische stijl, die streefde naar de eenvoud, helderheid en systematiek waarvoor Tschichold had gepleit. Het Bauhaustijdschrift, elders gedrukt, maar in eigen huis ontworpen, laat die geleidelijke evolutie zien.⁶⁰ Waartegen Moholy in 1923 streng had gewaarschuwd, het experimenteren met geometrische lettervormen, stak nu bij de naar het constructivisme neigende Bauhäusler opnieuw de kop op. Ruitjespapier en passer kwam en weer tevoorschijn.

Herbert Bayer zweefde één 'Weltschrift' voor ogen dat internationale communicatie zou bevorderen. De letter zou geen onderscheid kennen tussen onderkast en kapitalen, voor alle media geschikt zijn en, om snel te kunnen aanleren en herkennen, gebaseerd zijn op de grondvormen vierkant en cirkel.⁶¹ Karel Teige, die als gastdocent aan het Bauhaus optrad, tekende enkele van Bayers letters opnieuw en gebruikte ze voor een boekomslag, maar tot algemener toepassing kwam het alfabet voorlopig nog niet.⁶²

Josef Albers wilde de 'economie van de lettervorm' ter discussie stellen en stelde een sjabloonletter voor, later uitgewerkt tot het *kombinationsschrift "3"*. Elke lettervorm kon samengesteld worden uit drie geometrische basiselementen: vierkant, driehoek en kwartcirkel. Terwijl Bayer het aantal letters tot een minimum beperkte, gaf het systeem van Albers de mogelijkheid tot het construeren van talrijke lettervormen en variaties. Zelf zag hij het alfabet vooral als een gemakkelijk hulpmiddel bij het beletteren van hout, metaal, porselein en glas, voor neonreclame en als stempelletter.⁶³