

# Bauhaus og den typografiske modernisme

Af Robin Kinross

## Bauhaus-typografi

»... som »Bauhaus-typografi« betegnes et skriftbillede med sans serif og store taltegn samt vandrette og lodrette »bjælker« (der medvirker til at fremhæve og organisere informationen, men somme tider også er dekoration)«. <sup>1</sup> Ud fra denne beskrivelse, der er taget fra en ny bog om grafisk formgivning, kunne man tro, at »Bauhaus-typografi« faktisk er en anerkendt betegnelse. Det hører med til definitionen, at ordene udelukkende er sat med minuskler, at rødt er anvendt som sekundærfarve til sort, og at der er benyttet cirkler, firkanter og pile foruden de nævnte »bjælker«.

Det fremgår af det arbejde, der blev udført ved og for Bauhaus, at Bauhaus-typografi først fremstod som et færdigt produkt i 1923. Hovedmanden bag det var László Moholy-Nagy, der blev ansat ved skolen samme forår. Indtil da finder man hovedsagelig grafiske arbejder udført af kunstnere som Oskar Schlemmer og Johannes Itten i disses personlige stil. Når der blev anvendt sats, var det tilsyneladende typografen, der tog sig af formgivningen. Men i tryksager fra 1923 og 1924, fx Bauhaus-verlags brevpair [Fl. 78] og i brochuren for Bauhaus-bücher [Fl. 147-48], der begge tilskrives Moholy-Nagy, finder man nogle af de typiske komponenter. <sup>2</sup> På brevpapiret er de primære former, cirkel, firkant og trekant, kombineret på en sådan måde, at de danner skolens symbol (»logo« ville man kalde det i dag). Bortset fra det »elementære« præg antyder dette symbol også en pileform, der kan udlægges som målrettethed, fart, bevægelse, måske fremskridt. Det skal tilføjes, at ordene her er sat udelukkende med majuskler i halvfed sans serif.

*Katalog der Muster* [Fl. 203-04], som blev trykt i november 1925 og tilrettelagt af Herbert Bayer, er en af de første tryksager produceret efter flytningen til Dessau. Det er en brochure på fire A4-sider, og indeni har der ligget løse blade med en beskrivelse af Bauhaus-skolens produkter. Her ser man en mere raffineret syntese af de typiske elementer. I tidligere eksempler er næsten alt på siden presset eller klemt ind i rektangulære former, men her har man fornemmelsen af større frihed og mere luft. Omslaget og siderne inde i brochuren har en klar akse, hvorfra elementerne er arrangeret mod højre. Men i detaljer som den faste skriftbredde i ordene »Vertrieb durch die Bauhaus GmbH« på omslaget finder man stadig rester af »blok-mentaliteten«. <sup>3</sup> Denne vilje til

1. Richard Hollis: *Graphic Design: A Concise History*. London, Thames & Hudson, 1994, s. 19.

2. [Fl. 78] angiver, at det omtalte eksempel er givet på side 78 af det af Gerd Fleischmann redigerede værk *Bauhaus: Drucksachen, Typografie, Reklame*. Düsseldorf, Marzona, 1984. Den bog, hvori nærværende essay oprindeligt blev offentliggjort, er rigt illustreret med eksempler og gode reproduktioner. Se Ute Brüning (red.): *Das A und O des Bauhauses*. Udstillingskatalog, Bauhaus-Archiv, Leipzig, 1995.

3. Princippet for bloksats var en udøber af en langvarig faglig tradition inden for trykkerhåndværket. Moholy-Nagy advarede imod den i 1923: »Die Buchstabentypen dürfen nie in eine vorbestimmte Form, z.B. Quadrat gezwängt werden« (bogstaverne må aldrig tvinges ind i en forudbestemt form, fx kvadratet). Moholy-Nagys programskrift »Die neue Typographie« blev udgivet i forbindelse med Bauhaus-udstillingen i Weimar og er reproduceret og genoptrykt i Fleischmann: *Bauhaus: Drucksachen, Typografie und Reklame*, s. 15. En så indgroet tradition kunne ikke udryddes fra den ene dag til den anden.

orden bliver tydeligere på siderne indeni, hvor de fem afdelinger visuelt side-stilles med de fem betingelser på den modsatte side. Denne visuelle modstilling er meningsløs, for så vidt betingelserne gælder for alle afdelingerne. Man ser også her et eksempel på de store taltegn. De er så store, at de kan læses på flere meters afstand, og tanken ledes uvilkårligt hen på en forholdsordre i forbindelse med ildebrand eller lignende. I dette tilfælde er »funktionen« over-drevet - den er blevet dekoration.

Dette er et eksempel på fænomenet Bauhaus-typografi. Blandt de store spørgsmål, som en historiker må stille sig, er følgende: Hvor kom den fra? Hvordan udviklede den sig? I hvilket omfang fik den udbredelse uden for Bauhaus-kredsen? Er »Bauhaus-typografi« det samme som »typografisk modernisme«? I benægtende fald, hvem og hvad har i så fald medvirket til at skabe den typografiske modernisme? Og hvordan har disse andre bidrag påvirket udviklingen af Bauhaus-typografien? Selve spørgsmålenes formulering angiver, at det er kompliceret og vanskeligt at danne sig et klart billede.

Dertil kommer en yderligere betragtning. Diskussionen om Bauhaus-skolens typografi - dette essay er ingen undtagelse - tager udgangspunkt i skolens tryksager og lærernes grafiske arbejde. I visse tilfælde også i elevernes arbejde, efter at de har forladt skolen. Man beskæftiger sig med andre ord med skolens ansigt udadtil, den facade, som den ønskede, at offentligheden skulle se. Og selv det grafiske arbejde, der blev udført af lærerne inden for rammerne af deres (måske ikke særlig høje) løn, synes også undertiden at være udtryk for ønsket om at demonstrere en færdighed snarere end at opfylde et behov. Hvad der foregik i klasseværelset, er et andet spørgsmål, som er vanskeligere at besvare. Undervisning og tilegnelsen af viden får ikke altid synlige resultater.

### **Bauhaus-typografiens oprindelse**

Beskrivelsen af kilder og påvirkninger kan ofte lyde som en sygehistorie. Man hører om stilarter (symptomer), der overføres gennem personlig kontakt (et håndtryk?) eller måske ved visuel kommunikation (X ser Y's arbejde). De to berømte hovedkilder til Bauhaus-typografien er den russiske konstruktivisme og den hollandske De Stijl-bevægelse. I 1923 havde de begge sat sig igennem i den internationale kunstneriske avantgarde. En personlig virkning på Bauhaus fik de i kraft af Moholy-Nagys kontakt med Lissitskij (fra 1921) og Theo van Doesburgs besøg i Weimar (1922). Dermed er dog ikke alt sagt.

Det er så indlysende, at det ofte slet ikke omtales, men selve de materialer, der bruges til trykning, spillede en vis rolle. Rødt har været bogtrykkerkunstens anden farve i hvert fald siden Gutenberg, som fulgte traditionen fra håndskrifternes tid med at »rubricere« (af latin »rubrum«, rød). Denne praksis fik ny mening i sammenhæng med forestillingen om en socialistisk revolution. Trykkerne havde været bekendt med »bjælker« siden begyndelsen af det 19. århundrede. Nu kunne man se dem med friske øjne og konstruktivistiske briller som elementære former. En stor del af energien i Bauhaus og den typografiske modernisme udsprang af den proces, der består i at anskue gamle eller allerede forhåndenværende materialer fra nye synsvinkler.

Propagandaen for sans serif-skrifter har samme karakter. Noget, som havde sin oprindelse og udvikling i det 19. århundrede, blev nu i 1920'erne opfattet som »tidens skrift« eller fremtidens skriftbillede. Man kan spore opfattelsen af sans serif som bærer af kulturel betydning helt tilbage til de nyklassicistiske kunstnere og arkitekter, der genopdagede den omkring 1800.<sup>4</sup> På det tidspunkt var der tale om et kompleks af betydninger - det var antikkens kultur, der blev genopdaget, men den skulle bruges i moderniseringens tjeneste. Relevante senere eksempler er dens anvendelse i 1900-tallets avantgardistiske litterære og kunstneriske udgivelser. Her angiver brugen af sans serif tydeligt en moderne opfattelse, forenkling og renhed. Denne ånd kommer tydeligt frem i Stefan Georges anvendelse af sans serif til sine bøger og ligeledes i tidsskriftet *Ring* (1908-09), der blev udgivet i Düsseldorf og redigeret af den hollandske arkitekt J.L.M. Lauweriks. Tendensen fortsætter med *Wendingen* (1918-31), udgivet i Amsterdam af arkitekten H.Th. Wijdeveld (med Lauweriks som medredaktør).

Enhedsalfabetet eller brugen af kun små bogstaver, som Bauhaus gik ind for i 1925, har en lignende oprindelse.<sup>5</sup> Blandt forløberne er de retskrivningsrefomer, som blev foreslået af Jacob Grimm i det 19. århundrede, samt - endnu en gang - Stefan Georges værker. Grimm ville afskaffe de store begyndelsesbogstaver i navneordene og indføre en mere rationel anvendelse af de to alfabetter. Men Bauhaus-skolen ønskede kun ét alfabet. Som vi har set i tryksager fra 1923 og andre modernistiske udgivelser fra samme periode, var der til at begynde med tale om en typografi med kun store bogstaver. Tanken om enhed og den større vægt og myndighed, som ord sat med lutter store bogstaver kan have, blev tillagt større betydning end de små bogstavers kvaliteter. Så sent som i 1928 er der kun benyttet majuskler på titelbladet af Jan Tschicholds *Die neue Typographie*.

4. Se James Mosley: »The Nymph and the Grot: The Revival of the Sanserif Letter«, *Typographica* (ny serie), nr. 12, 1965, s. 2-19. Dette essay er siden hen blev redigeret, udvidet og udgivet i en bog med samme titel (Friends of the St. Bride Printing Library, 1999).  
5. Jeg har gennemgået denne udvikling i grove træk i »Large and Small Letters: Authority and Democracy«, *Octavo*, nr. 5, 1988 (genoptrykt i Robin Kinross: *Unjustified Texts*. London, Hyphen Press, 2002).

6. »Typographisch ist es freilich von erstaunlich geringer Qualität ...« Sådán lyder Jan Tschicholds kommentar til en DIN-udgivelse citeret fra hans *Die neue Typographie*. Berlin, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, 1928, s. 116, fodnote.
7. »Bauhaus und Typographie«, *Anhaltische Rundschau*, 14. september 1925 (Engelsk oversættelse i H.M. Wingler: *Bauhaus*. MIT Press, 1969, s. 114-15).
8. Artiklerne af Albers og Bayer er henholdsvis »Zur Ökonomie der Schriftform« og »Versuch einer neuen Schrift«, *Offset*, nr. 7, 1926, s. 395-7, 398-404. (Genoptrykt i Fleischmann (red.): *Bauhaus: Drucksachen, Typografie, Reklame*, s. 23-24, 25-27).
9. Joost Schmidt: *Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919-32*. Düsseldorf, Marzona, 1984.

Hovedkilden til de nye tanker om små bogstaver og eksperimenter med fonetiske alfabeter er Walter Porstmans bog *Sprache und Schrift* (1920). Dette værk brænder af rationalisme - sproglige og ortografiske reformer kan spare tid, materialer og penge. Porstmans arbejde taget afsæt i bestræbelserne på at skabe større effektivitet og industriel standardisering i erhvervslivet. Han blev en hovedskikkelse inden for Deutscher Normenausschuss, især i forbindelse med udarbejdelsen af de DIN-papirformater, der blev endnu en grundlæggende del af den typografiske modernisme.

Man behøver ikke at se længe på *Sprache und Schrift* eller nogen anden DIN-publikation for at være klar over, at disse idéer ikke rummede nogen æstetisk dimension i udgangspunktet.<sup>6</sup> Dette element blev tilføjet af kunstnere og formgivere ved Bauhaus-skolen og andre steder. Idéen til enhedsalfabetet nævnes ikke i Moholy-Nagys programskrift »Die neue Typographie«, der blev offentliggjort i kataloget til udstillingen i Weimar i 1923. Men i en artikel fra 1925, »Bauhaus und Typographie«, omtaler han den forhistorie, der er beskrevet herover (og anfører også Adolf Loos' opfattelse), inden han sammenfatter Porstmans argument, »dass unsere schrift durch die kleinschreibung nichts verliere, aber leicht lesbar, leichter lernbar, wesentlich wirtschaftlicher würde, dass es unnötig sei, für einen laut ... die doppelte menge zeichen zu benutzen, wenn die hälfte dasselbe erreicht« (at skriften ikke mister noget ved brugen af små bogstaver, men bliver nem at læse, nemmere at lære og væsentlig mere økonomisk, og at det er unødvendigt at bruge det dobbelte antal tegn for en lyd, når man kan opnå det samme med det halve).<sup>7</sup>

Hvis Moholy-Nagy kan betragtes som den, der indførte denne idé til Dessau, var det hans elever Herbert Bayer, Joost Schmidt og Josef Albers, der overtog den og legede med den. De blev alle tre ansat som lærere ved Bauhaus i 1925. I juli 1926 kunne man i et særnummer af fagbladet *Offset* se en udgave af både Bayers »universalalfabet« og Albers' »Schablonenschrift«.<sup>8</sup> Schmidts arbejde fra undervisningen i 1925 og 1926, der bygger på de samme udelukkende geometriske former, er nu blevet udgivet i bogform.<sup>9</sup>

## Bauhaus-typografiens baggrund

I oktober 1925 på den tid, da Bauhaus-skolen åbnede i Dessau, blev den første antologi af ny typografi udgivet. Titlen var *Elementare Typographie*, et særnummer af tidsskriftet *Typographische Mitteilungen*. Redaktøren var den dengang treogtyveårige typograf Jan Tschichold, som var uddannet i den traditionelle bogtrykkerikultur i Leipzig, men havde fattet interesse for modernismen

efter at have set Weimarudstillingen i 1923.<sup>10</sup> Tschichold blev en utrættelig, produktiv og klarhjernet fortaler for typografisk modernisme,

Formgivningen af *Elementare Typographie* røber en tydelig indflydelse fra Bauhaus-typografien, og skolen er fyldestgørende repræsenteret med de reproducerede arbejder og en artikel af Moholy-Nagy. Ikke desto mindre er der tale om en tankegang og praksis, der adskiller sig fra Bauhaus. *Typographische Mitteilungen* var et fagblad, som blev udgivet af Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker. Det repræsenterede et forsøg på at gøre den kunstneriske avantgardes idéer tilgængelige for fagets praktiske udøvere. *Elementare Typographie* skabte da også en livlig debat blandt skrivende bogtrykkere både i de følgende numre af *Typographische Mitteilungen* og andre steder.<sup>11</sup>

Det mest opsigtsvækkende bidrag til *Elementare Typographie* var Tschicholds tipunkts manifest med samme titel. Det er en sammenfatning af de grundlæggende idéer inden for den typografiske modernisme, men tilføjet en praktisk dimension. Når Tschichold går ind for minuskler og retskrivningsreformer, henviser han således til Porstmanns bog – og anfører endog prisen og trykkeriets adresse. De samme oplysninger angives i forbindelse med DIN-papirformaterne, som han skulle blive en yderst energisk fortaler for. Denne kombination af teori og umiddelbart praktisk vejledning blev et særkende for Tschichold i de mange artikler og bøger, han skrev i årene derefter. Hovedværket var som bekendt *Die neue Typographie*, der blev udgivet af Bildungsverband i juni 1928 og i høj grad uddybede begrebet elementær typografi. Som det fremgår af undertitlen – »ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende« (en håndbog for tidssvarende skabende) – er det på én gang en historie, en antologi og en oversigt og samtidig en umiddelbart anvendelig håndbog. Flertallet af dens læsere var bogtrykkere.

Hvis man ønsker at vide noget om Bauhaus-skolens indflydelse på trykkeribranchen, kan man se på det særnummer af *Offset* (juli 1926) – »das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger« – der som allerede nævnt præsenterede Albers' og Bayers artikler om nye alfabeter samt Moholy-Nagys essay om tidssvarende typografi. Men selv om artiklerne i *Offset* fremlægger idéer, der i høj grad kan stå alene, fremstår nummeret i sin helhed som en reklame for Bauhaus, ikke som et antal forskellige bidrag. Man får en gennemgang af skolens program, en udtalelse af Walter Gropius og en beskrivelse af dens øvrige aktiviteter (af Gunta Stölzl og Oskar Schlemmer). Afsnittet om Bauhaus er tilrettelagt med den særlige Bauhaus-typografi som et separat supplement mellem bladets almindelige sider og påkalder sig opmærksomhed på samme

10. »Er reiste zum Besuch dieser Ausstellung nach Weimar und kam aufgewühlt zurück« (han rejste til Weimar for at se denne udstilling og vendte omtumlet tilbage). Sådan skriver Tschichold om sig selv i bogen *Leben und Wirken des Typographen Jan Tschichold*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1977, s. 17.

11. Se Friedrich Friedls »Echo und Reaktionen auf das Sonderheft 'Elementare Typographie'« i faksimileudgaven af Jan Tschichold: *Elementare Typographie*. Mainz, Verlag H. Schmidt, 1986, s. 8-12.

12. Det er korrekt, at *Elementare Typographie* også var et specielt udformet supplement til *Typographische Mitteilungen*, men forskellene er ikke så iøjnefaldende som i tillædet med *Offset*. Og i *Typographische Mitteilungen* begyndte man snart at indarbejde disse idéer i tidsskriftets egen nye typografi.

13. Se eksempelvis projektarbejdet i en vedlagt sektion af *Graphische Berufsschule* nr. 3/4, 1930/1.

14. Mine bemærkninger bekræftes af Christopher Burkes grundige forskning, der nu er offentliggjort i hans *Paul Renner: The Art of Typography*. London, Hyphen Press, 1998.

15. Universal-alfabetet blev senere tilpasset og markedsført i forskellige versioner beregnet til fotosats og digital sats. Et eksempel er skriftsnittet Bauhaus, der blev formgivet i 1970'erne til det amerikanske firma ITC.

måde, som en komposition af Arnold Schönberg ville gøre sig bemærket midt i en koncert af Johan Strauss.<sup>12</sup>

I sommeren 1926 flyttede Jan Tschichold til München, hvor han havde fået en lærerstilling ved Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker under Paul Renners ledelse. Han underviste også elever på lavere trin på den eksisterende Graphische Berufsschule i München. Lærergerningen blev endnu et middel til at udbrede kendskabet til den nye typografi i trykkeribranchen i almindelighed. Man kan finde eksempler herpå i de eleverarbejder, der blev offentliggjort i skolens fagblad, *Graphische Berufsschule*.<sup>13</sup> Selv om det tydeligt ses, at eleverne er blevet undervist af bestemte formgivere – Tschichold og Georg Trump – har de samtidig lært en reflekterende, behersket metode, som var bredt anvendelig i det daglige arbejde. Man ser her i realiteten de første tilløb til den nye typografis alment tilgængelige sprog, som svarede til den klassiske typografis flere hundrede år gamle udtryk.

Et væsentligt bidrag til den typografiske modernisme, skriftsnittet Futura, blev i disse år skabt af Paul Renner.<sup>14</sup> Det fremgår af nogle satsprøver fra 1925, at de første versioner rummede et antal excentriske bogstaver lidt i samme stil som Albers »Schablonenschrift«, Bayers »Universal« og andre eksperimenter fra samme periode. Geometrien og en måske dogmatisk rationalitet tillagdes større betydning end de vante former. Men da skriftstøberiet Bauer lagde Futura ud på markedet i 1927, var den forenkledede geometri blevet modereret. Selv om typerne ser ud til at være opbygget af cirkler og rette linjer, er deres former faktisk umærkeligt moduleret. Resultatet er en skrift, der til forskel fra de eksperimentelle alfabeter er særdeles anvendelig. End ikke den mest realistiske af dem, Bayers »Universal«, blev produceret som skriftsnit. Den blev bevaret som en teoretisk forhåbning og kun anvendt i tegnede versioner, fx i hovedet til tidsskriftet *Die neue Linie* i 1930'erne.<sup>15</sup> Herbert Bayers senere og mere realistiske Bayer-type blev udviklet til et skriftsnit – og markedsført af Berthold midt i 1930'erne – men fik ingen større udbredelse. Dets faretruende spinkle skråstreger ville også have været et problem for bogtrykkere.

Mønsteret har åbenbart været, at de nye idéer til typeformgivning blev udviklet som temmelig grove undervisningsprojekter omkring 1925, men bestræbelsen på at omsætte disse idéer til en anvendelig og kommerciel form opstod andre steder. Futura er et klart eksempel herpå. Intet tyder på, at Bauhaus har haft nogen særlig indflydelse på formgivningen af denne skrift; de idéer, den bygger på, havde på dette tidspunkt fået temmelig stor udbredelse i avantgardistiske kredse.

Man finder et lignende mønster i forbindelse med princippet for »typo-foto«. Kombinationen af sats og fotografiske billeder var periodens mest banebrydende opdagelse inden for grafisk modernisme og vandt i tiden efter 1945 frem under betegnelsen »grafisk design«.

Hovedkraften bag teorien om »typofoto« var Moholy-Nagy. Beviset er hans Bauhaus-bog *Malerei, Photographie, Film* (bog 8), der blev udgivet i 1925, samt tidsskriftartikler fra samme periode. Hans teoretiske bidrag til Tschicholds *Elementare Typographie* havde kun titlen »Typo-Photo«. Der findes ingen vidnesbyrd om en mere omfattende undervisning i at kombinere tekst og billede på skolen. Man kan finde eksempler på »typofoto« anvendt i praksis af Moholy-Nagy og Herbert Bayer, især efter 1928 da de havde forladt skolen. Men på den tid var princippet blevet overtaget af formgivere som Max Burchartz, Tschichold, Paul Schuitema og Piet Zwart. Man kan måske vove den hypotese, at dette spæde princip for grafisk design skulle udarbejdes i praksis i den kommercielle arena, før man havde forstået det så godt, at der kunne undervises i det på kunsthåndværkerskoler som Bauhaus eller andre steder. Eller måske var det for kommercielt til Bauhaus-skolen - i hvert fald til den undervisning, der begyndte at tage form under Hannes Meyers ledelse?

### Bauhaus og andre grupper

Bestræbelsen på at skabe et moderne grafisk design kom til udtryk i bevægelsen »Ring 'neue Werbegestalter'«, der blev dannet i 1927 og kendt i offentligheden i løbet af 1928. Denne kreds var det nærmeste, man kom på et internationalt forbund af formgivere, der arbejdede som en pressionsgruppe for at udvide kendskabet til bevægelsens principper gennem udstillinger eller udgivelser. I den korte tid, gruppen eksisterede (den blev opløst i 1931), var Kurt Schwitters dens største drivkraft.

Ringens eksisterede uden for og i en vis afstand fra Bauhaus. Ingen af medlemmerne kom fra Bauhaus. Blandt de gæster, der blev inviteret til at udstille på Ringens udstillinger, finder man dog Moholy-Nagy, Bayer og Max Bill. Det fremgår af de maskinskrevne »Mitteilungen«, som Schwitters lod cirkulere blandt medlemmerne, at man flittigt diskuterede og tog stilling til, hvem der skulle være med.<sup>16</sup> I »Mitteilung 19« fra sommeren 1928 skriver Schwitters således om to beslægtede spørgsmål: for det første om man skal invitere Joost Schmidt (som dengang var leder af »die Reklame-Abteilung« ved Bauhaus-skolen) til at blive medlem af Ringen, og for det andet hvordan man skal definere Ringens forhold til Bauhaus. Schwitters anfører visse (unavngivne)

16. De tekster, der blev sendt til Piet Zwart, findes nu i Special Collection på Getty Center for the History of Art and the Humanities i Los Angeles, USA. De øvrige tekster findes også i kataloget *Ring 'neue Werbegestalter': Amsterdamer Ausstellung von 1931*, Landesmuseum Wiesbaden, 1990.

17. Ring 'neue Werbe-staller': Amsterdamer Ausstellung von 1931, Landesmuseum Wiesbaden, 1990, s. 116.

18. I *Das neue Frankfurt* fra april 1928 er der en rapport om Ringens grundlæggelse. Senere er der bidrag om Ringens udstillinger eller medlemmernes værker. I en Mitteilug fra 16. juni 1928 omtaler Schwitters *Das neue Frankfurt* som »unser sagen wir 'amtliches Organ'« (vores officielle organ, som vi kalder det).

19. Kilden til denne oplysning er Isotype-arkivet ved Department of Typography ved University of Reading (England), som gav mig stol til en specialeafhandling i 1979. Betegnelsen »Isotype« er stadig den bedste, selv om den først blev oplundet af Neurath-gruppen i 1930'erne, da denne var flyttet til Holland.

kilder, som har skrevet til ham om disse spørgsmål, og som kaster et interessant lys over Bauhaus-skolens omdømme på det tidspunkt, da Hannes Meyer havde overtaget ledelsen, og skolen var under angreb fra politisk konservative kritikere. Flere medlemmer af Ringen mente, at det var et uheldigt tidspunkt at knytte sig til Bauhaus på. Men der var også tale om en mere generel modstand mod skolen, som kommer til udtryk i følgende citat: »... das Gute am Ring war bisher sein Auskommen ohne Bauhaus ... bei jeder Bindung mit dem Bauhaus hat nur das Bauhaus profitiert ... rate zur Unabhängigkeit in jeder Weise ... jeder, der am Bauhaus ist und modern von innen heraus gestaltet, unser Mitglied sein, aber wir dürfen dem Bauhaus gegenüber keine Verpflichtungen übernehmen« (det gode ved Ringen har hidtil været, at den har klaret sig uden Bauhaus ... ved samarbejde med Bauhaus, har kun Bauhaus haft udbytte af det ... det taler for uafhængighed i alle henseender ... enhver, der skaber moderne formgivning indefra ved Bauhaus, kan blive medlem hos os, men vi vil ikke have nogen forpligtelser i forhold til Bauhaus).<sup>17</sup>

I dette anonyme udsagn hører vi en modstand mod Bauhaus fra den moderne bevægelses indre, en lille gruppe der forsøgte at skabe en selvstændig eksistens upåvirket af det berømte Bauhaus. Efter den diskussion, som her refereres af Schwitters, forekommer spørgsmålet om Bauhaus kun sjældent i »Mitteilungen«. Joost Schmidt blev ikke medlem, og der blev ikke knyttet nogen særlige bånd mellem Ringen og Bauhaus. Det havde ligget i luften, at Ringen kunne samarbejde med Bauhaus-skolens tidsskrift. Men den oprettede i stedet et vist samarbejde med *Das neue Frankfurt*.<sup>18</sup> Dette tidsskrift og den kommunale boligpolitik i Frankfurt (under arkitektonisk ledelse af Ernst May), hvilken var dets hovedemne og eksistensgrundlag, var endnu en stjerne i modernismens stjernebillede i disse år.

Vi kan bygge videre på sammenligningen med et stjernebillede over Centraleuropa, hvis vi inddrager en institution, som først og fremmest beskæftigede sig med principperne for den grafiske fremstilling af information – Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum i Wien.<sup>19</sup> Museet var vokset ud af Wiens »Siedlungsbewegung« og blev oprettet af Otto Neurath i 1925. Dets typiske produkt var et offentligt oversigtskort med sociale oplysninger i grafisk form; symbolerne repræsenterede et vist antal, og hvis de skulle repræsentere et større antal, blev de gentaget, men ikke forstørret. Sidst i 1920'erne udviste dette museums grafiske arbejde, der fik betegnelsen »Isotype«, et betydeligt raffinement i konfigurationen af materialet og i den grafiske og typografiske formgivning. Man arbejdede frem imod et ganske strengt system for arrange-



mentet, deriblandt standardiserede symboler og farver. Det benyttede skriftsnit var Futura i asymmetrisk sats. Der var tale om et holdarbejde, og bortset fra Neurath bestod gruppen af Marie Reidemeister (der »forvandlede« den rå information til visuel form) og kunstneren Gerd Arntz. Ud over oversigtskortene, der blev opstillet i Wien, begyndte museet også at udstille sine produkter i internationalt regi, og at udgive tryksager. Det fik efterhånden et fornem ry i progressive og visuelt bevidste kredse.

Der blev skabt forbindelser mellem Bauhaus og Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum i Wien. Otto Neurath var med til indvielsen af skolen i Dessau i december 1926 og skrev bagefter en sympatisk, men ikke ukritisk kommentar om hele Bauhaus-projektet.<sup>20</sup> Senere, i 1929, var Neurath blandt de medlemmer af Wienerkredsen, der holdt foredrag på skolen; emnet var »Bildstatistik und Gegenwart« (Billedstatistik og samtid).<sup>21</sup>

Social information præsenteret i påfaldende moderne grafiske former af et museum for offentlig oplysning - det kan næppe undre, at der var stor interesse for emnet på en Bauhaus-skole, der blev mere og mere venstreorienteret. Man har også her et eksempel på, at Bauhaus søgte nye impulser udefra. Det er der ikke noget mærkeligt i. Men det skal sammenholdes med en af tankerne i denne artikel, som er, at Bauhaus-typografien fra omkring 1925 var et begrænset fænomen, der måtte hente energi fra udviklingen på andre områder, hvis det selv skulle udvikle sig yderligere.

### Den sene Bauhaus-typografi

Betegnelsen Bauhaus-typografi refererer utvetydigt til skolens typografiske arbejde fra perioden 1923-26. Hvad er der at sige om årene i de sene 1920'ere og indtil skolens lukning i 1933? Skolens brevpapir [Fl. 254, 255], der blev brugt i Berlin i 1933, er umiskendeligt påvirket af Tschichold: en lille skrift, kun én størrelse Grotesk, skolens navn sat med et lidt større snit med seriffer. DIN-reglerne er overholdt til punkt og prikke. En slags bekræftelse på denne tendens fremgår af det dokumentariske materiale, som afslører, at skolens daværende leder Mies van der Rohe og Jan Tschichold gensidigt søgte kontakt med hinanden.<sup>22</sup>

I 1928, da ledelsen blev overdraget fra Gropius til Meyer, var skolens to grafiske 'stjerner', Moholy-Nagy og Bayer, rejst deres vej. Især Bayer beskæftigede sig herefter med en anderledes og mere kommerciel form for design, som vi her kan kalde »Dorland-stilen« efter det reklamebureau, han blev leder af.<sup>23</sup> Den konstruktivistiske stil er opgivet, og der anvendes nu i vidt omfang

20. Otto Neurath: »Das neue Bauhaus in Dessau«, *Der Aufbau*, Bd. 1, nr. 11/12, 1926, s. 209-11.

21. Se notits i *Bauhaus*, Bd. 3, nr. 3, s. 28. I den dupliserede tryksag, der også hed *Bauhaus* («Organ der kommunistischen Studierenden am Bauhaus»), Bd. 1, nr. 2, juni 1930, er der en usigneret kritik af »Der Austromarxismus und Neurath«. Redaktøren af det pågældende nummer var Heinz Walter Allner, som sammen med Lotte Beese kortvarigt var ansat ved Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum i Wien i 1929.

22. Se brevet fra Mies til Paul Renner fra 16. maj 1933, som er citeret i Christoph Stölzl (red.): *Die Zwanziger Jahre in München*. Münchner Stadtmuseum, 1979, s. 205-06. Tschichold (som i marts-april 1933 var blevet sat i beskyttelsesarrest af de nye myndigheder i München) havde nogen tid forinden ytret interesse for en stilling som lærer ved Bauhaus. Mies, som forsøgte at sætte nyt liv i Bauhaus, skrev til Tschicholds tidligere arbejdsgiver, Paul Renner, for at forhøre sig om Tschicholds økonomiske forventninger.

23. Bayer reflekterede selv over denne forandring i artiklen »Typografie und Werbesachgestaltung«, *Bauhaus*, Bd. 2, nr. 1, 1928, s. 10. (En engelsk oversættelse findes i Wingler: *Bauhaus*, s. 135).

24. Denne tekst blev skrevet før jeg havde mulighed for at se reproduktionerne i *Das A und O des Bauhauses*, hvor det, som hidtil havde været forvirrende, pludselig blev tydeligt. Der er to tryksager, en pamflet på 24 sider (billederne 216 og 217) og et foldet blad med et kort på den ene side og tekst og fotografier på den anden (billederne 218-220). Da jeg så disse reproduktioner, indså jeg, at der var to tryksager, hvor jeg kun havde regnet med, at der var én. Det anfægter dog ikke min argumentation.

tegnede illustrationer og fotografier; valget af skriftsnit er traditionelt, og hvis det er muligt, bruges der rigelig farve. Noget af denne stil bliver så at sige ført tilbage til Joost Schmidt, der blev på skolen som leder af den nye Reklame-Abteilung indtil lukningen i Dessau i 1932.

Brochuren for Verkehrsbüro der Stadt Dessau (Dessaus turistbureau) [Fl. 316-18] er fra 1931.<sup>24</sup> Stilen er »senere« end i de pamfletter og prospekter, der blev produceret til selve skolen to-tre år før. Men forskellene kan også bero på, at brochuren ikke blev formgivet til skolen, men til en klient udefra. På dens bagside ser man et tydeligt eksempel på den nye stil. Indtrykket er surreelt, men tjener et vist formål. Sammenstillingerne giver indtryk af byens dobbelte karakter, både det gamle (den klassiske søjle) og det nye (den skinnende maskindel). Kortdiagrammet på forsiden er et stykke informationsgrafik med tydelige mindelser om »Wien« eller »Isotype«. En billedstatistik på indersiden af omslagets bagside har tydeligvis hentet inspiration sammesteds. Rubrikken på første side er et eksempel på den »Schriftmischung« (skriftblanding), som Tschichold netop på denne tid var begyndt at udvikle til udstillings-typografi. Og den kalligrafiske skrift forsøgte Tschichold at forvandle til noget andet og mere end kitsch, som det fremgår af titelbladet på hans *Typographische Gestaltung* fra 1935. Hvis denne brochure er et eksempel på Bauhaus-typografi, minder det ikke om den grafiske stil, vi ellers forbinder med betegnelsen. Det er et mere jordnært udtryk, som i højere grad er en syntese af stilarter og idéer, der var fremkommet i tiden efter Bauhaus-typografien.

## Konklusion

Man kan sige, at Bauhaus-typografi var et fænomen knyttet til tiden omkring 1923-26. Som den blev anvendt til brevpapir, prospekter og bøger, tjente den skolens interesser på en fortræffelig måde, især i perioden i Dessau. Bauhaus-typografi var først og fremmest en mulighed for at formidle et sammenhængende og progressivt billede af skolen ud til omverdenen. Men fra 1925 afslørede udviklingen andre steder dens begrænsninger. Den havde ingen særlig tilknytning til trykkeribranchen, dvs. med den faggruppe, som inden udviklingen af grafisk design havde hovedansvaret for udformningen af langt de fleste tryksager. Skolens arbejde med formgivningen af skrift og skriftsnit savnede den omhu for detaljen og vilje til at ændre resultatet i dialog med fagets håndværkere, som gør det muligt at fremstille skriftsnit. Selv når Bauhaus-typografien er allermest »industriel«, bevarer den et umiskendeligt kunstnerisk præg. Satsbilledets principper blev ikke formuleret skriftligt ved Bauhaus. Det

blev overladt til Jan Tschichold at finde ord for, hvordan den nye typografi virkede i alle enkeltheder.

Da man i 1928 skiftede både ledelse og kurs, var der en mulighed for at tage bestik af situationen. Den nye holdning var imod ren og skær reklame og gik ind for seriøs forskning. Noget tyder på, at udviklingen inden for typografi og formgivning var begyndt at gøre en vis virkning på Bauhaus. Men den tiltagende politiske kritik, der fulgte i kølvandet på Meyers overtagelse af ledelsen, samt den voksende økonomiske og politiske krise i Tyskland som helhed, medvirkede til at destabilisere klimaet på skolen. Blandt de usikre nye initiativer finder man den kommercielt mere realistiske Reklame-Abteilung under Joost Schmidts ledelse. Men denne og lignende nyskabelser havde nærmest karakter af tilløb og forsøg. Hvad vi i dag forbinder med Bauhaus-typografi, er først og fremmest den rørende, utopiske fantasi - forklædt som funktionalisme - fra årene 1923 til 1926.

Oversat af Claus Bech