



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Alverata, hedendaagse Europese letters met wortels in de middeleeuwen
Unger, G.A.

Citation

Unger, G. A. (2013, September 5). *Alverata, hedendaagse Europese letters met wortels in de middeleeuwen*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/21700>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/21700>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/21700> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Unger, Gerard Anthony

Title: Alverata : hedendaagse Europese letters met wortels in de middeleeuwen

Issue Date: 2013-09-05

Alverata

hedendaagse Europese letters

met wortels in de middeleeuwen

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van Doctor

aan de Universiteit Leiden

op gezag van Rector Magnificus

Prof. mr. C.J.J.M. Stolker,

volgens besluit van het College voor Promoties

te verdedigen op donderdag 5 september 2013

klokke 16:15 uur

door Gerard Unger

geboren te Arnhem in 1942

Promotiecommissie

Promotores

Prof. dr. P.G. Hoftijzer

Prof. dr. A.H. van der Weel

Overige leden

Prof. dr. J.A.A.M. Biemans (Universiteit van Amsterdam)

Dr. E. den Hartog

Prof. F.C. de Ruiter

G. Leonidas (University of Reading, UK)

Prof. dr. W. van Anrooij



Inhoud

Inleiding 7

De Alverata 7

De structuur van het proefschrift, verwantschappen en contrasten 8

Deel 1 – Romaanse kapitalen in inscripties

1 De aanloop 13

2 Terminologie, dateren en transcripties 17

2.1 Terminologie 17

2.2 Dateren 19

2.3 Transcripties 20

3 Tijd, plaats en stijl 21

3.1 Tijd: tweehonderd jaar 21

3.2 Plaats: Europa 25

3.3 Stijl: romaans 27

3.4 Stijl: gotisch 33

4 De romaanse kapitalen 35

4.1 Eigenschappen en varianten 35

4.2 De oorsprong van de hoekige en de ronde varianten 38

4.3 De vorming van de romaanse kapitalen 47

4.4 De plaats van herkomst van de romaanse kapitalen 52

4.5 Het tekenassortiment 53

4.6 De plaatsing van de varianten 56

5 Het album 61

5.1 De sarcofaag van Bernward 63

5.2 De wijdingsinscriptie te Waha 65

5.3 Het grafmonument van Rudolf van Rheinfelden 67

5.4 De tombe van Humbertus 69

5.5 De inscriptie op de gevel van de kerk van Santa Maria de Iguácel 71

5.6 De signatuur van Wiligelmo 73

5.7 Het doopvont te Luik 75

5.8 Het reliëf met twee vrouwen in Toulouse 77

5.9 Het timpaan in Conques 79

5.10 De charta lapidaria in de abdijkerk van Sant'Antimo 81

5.11 De graftombe van Gundrada 83

5.12 Een inscriptie aan de basiliek van Santa Maria Maggiore 85

5.13 De tekst aan de westzijde van de kerk te Aulnay 87

5.14 Het Alverata-fragment 89

5.15 Het timpaan aan de zuidzijde van de kerk te Saint-Paul-de-Varax 91

5.16 Een kapiteel in de Onze Lieve Vrouwekerk 93

5.17 De bronzen deuren in het hoofdportaal van de kathedraal te Monreale 95

- 6 Het maken van letters **97**
- 6.1 Materialen **97**
- 6.2 Direct en indirect **97**
- 6.3 Hakken in steen **99**
- 6.4 De makers **103**
- 6.5 Specialisatie? **108**
- 6.6 Geletterdheid **108**
- 6.7 Exempla **109**
- 6.8 Traditie **111**
- 6.9 Christelijke letters **112**
- 7 Het concept achter de roomse kapitalen in inscripties **115**
- 8 De herlevingen **117**

Deel 2 – Letterontwerpen in de twintigste en eenentwintigste eeuw

- 9 Duizend jaar overbrugd **125**
- 10 De twintigste en eenentwintigste eeuw **131**
- 10.1 De techniek **131**
- 10.2 Het moderne classicisme **139**
- 10.3 De modernisten **147**
- 10.4 Verschillen en overeenkomsten **149**
- 10.5 De pure vorm **157**
- 10.6 Typografisch pragmatisme **161**
- 10.7 Het letterontwerpen en het lettergebruik van 1945–2000 **165**
- 10.8 Het begin van de eenentwintigste eeuw **177**
- 10.9 De uitdijende en veranderende letterfamilie **187**
- 10.10 Persoonlijkheden **193**
- 10.11 Classificatie **203**
- 10.12 Echo's uit de middeleeuwen **205**
- 10.13 Mijn eigen standpunt **208**
- 11 Het eenentwintigste-eeuwse concept **214**

Deel 3 – De Alverata

- 12 De combinatie van beide concepten en het ontwerpproces **218**
- 13 De conclusie **235**
- De letterproef **236**
- 14 Bibliografie **263**
- 15 Samenvatting **273**
- 16 Summary **278**
- 17 Conclusion **283**

Curriculum vitae **285**

Dank **286**

Colofon **287**

A

Inleiding

De Alverata

Het onderwerp van dit proefschrift is de *Alverata*, een door mij ontworpen eenentwintigste-eeuws lettertype dat is geïnspireerd op de vormen van de romaanse kapitalen, zoals die in elfde- en twaalfde-eeuwse inscripties voorkomen (voor ‘romaans’ zie paragraaf 3.3). Tijdens de romaanse periode zijn lettervormen met veel vindingrijkheid en een verbluffende variatie toegepast, gehakt in steen, geschilderd op muren, gedreven in metaal en op andere manieren uitgevoerd. De romaanse kapitalen zijn zo gevarieerd dat het soms lastig is er lijn in te zien. Toch is er een reeks lettervormen te onderscheiden die samen een helder model vormen, dat ruim tweehonderd jaar lang in een groot deel van Europa is toegepast, van Noorwegen tot Sicilië en van Ierland tot Oost-Europa. De romaanse kapitalen zijn zelfs in Novgorod terecht gekomen. De romaanse letters zijn als Europese letters te zien, net als die van de *Alverata*, waarmee alle talen en dialecten in Europa zijn weer te geven (en die ook buiten Europa zijn toe te passen).

De kernvraag in dit proefschrift is: *hoe is een middeleeuws concept voor lettervormen te combineren met een hedendaags typografisch concept, hoe is met deze combinatie een eenentwintigste-eeuws lettertype te ontwerpen?* Met concept wordt hier bedoeld: de samenvattende beschrijving van een reeks uitgesproken en met elkaar verbonden kenmerken, de collectieve eigenschappen van een verzameling gelijkgestemde lettervormen en de overige tekens die een lettertype omvat. Was er wel een concept in de middeleeuwen, had men toen een vooropgezet plan voor het vormen en verwerken van letters? Zoals zal blijken gingen de middeleeuwse makers van letters bewust te werk en zijn de eigenschappen van de romaanse kapitalen helder en bondig te beschrijven (zie hoofdstuk 7) en is er sprake van een concept.

Deze vragen komen voort uit mijn fascinatie voor de romaanse kapitalen in inscripties, voor hun rijkdom aan vormen en de enorme afwisseling waarmee deze zijn toegepast, en uit de wens om deze lettervormen te verbinden met de hedendaagse typografische praktijk. De romaanse kapitalen bevatten elementen uit verschillende culturen (bijvoorbeeld uit het Middellandse Zeegebied en Ierland) en heden ten dage worden schriften uit diverse culturen gecombineerd (bijvoorbeeld het Devanagari of het Arabische en het Latijnse schrift). Deze overeenkomst helpt bij het verbinden van de beide concepten, net als de kosmopolitische achtergrond van de makers. De middeleeuwers die de bouwplaatsen bevolkten kwamen uit alle windstreken en het werk van de hedendaagse letterontwerpers wordt steeds internationaler. Tot in de jaren tachtig van de vorige eeuw was er nog een duidelijk Nederlandse aanpak van het letterontwerpen te onderscheiden (Middendorp 2004), zoals er ook een echt Franse smaak was, een Engelse, een Zwitserse en zo meer. Intussen zijn nationale kenmerken grotendeels opgegaan in een internationale stroming, en wordt het letterontwerpen steeds universeler door de verbindingen van het Latijnse schrift met andere schriften.

Terugkerend naar de vraag of er wel een concept was bij de vorming en de toepassing van de romaanse kapitalen: naar zal blijken lijdt het geen twijfel dat de middeleeuwse vaklieden, zoals de kopiisten in de scriptoria en de makers van inscripties op de bouw-

plaatsen, de lettervormen bewust gehanteerd hebben. Zij zijn uitgegaan van wijd verbreide en zich gestaag ontwikkelende gewoontes en inzichten, en hebben die willens en wetens toegepast.

De structuur van het proefschrift, verwantschappen en contrasten

In grote trekken bestaat dit proefschrift uit: (1) een deel dat is gericht op de formulering van het concept achter de romaanse kapitalen in inscripties, (2) een part dat uitmondt in de formulering van het concept voor een hedendaags letterontwerp en (3) de samenvoeging van de beide concepten met een toelichting op het ontwerp. Het eerste deel van dit proefschrift en de volgende twee delen verschillen nogal: het eerste is voor mij een uitwedstrijd en de andere twee zijn samen een thuiswedstrijd. Bij de uitwedstrijd spelen onder meer de middeleeuwse geschiedenis en de epigrafie een rol, beide vakken die raken aan het letterontwerpen, maar daarvan niet dagelijks deel uitmaken. De thuiswedstrijd is voor mij bekend terrein, en de geschiedenis daarvan gaat vanaf de vroege jaren zestig samen met mijn eigen ervaring.

Tussen het deel over de elfde en twaalfde eeuw en de delen die respectievelijk de twintigste en eenentwintigste eeuw en de *Alverata* betreffen, bestaan zowel verwantschappen als contrasten. Het deel over het letterontwerpen in de twintigste en de eenentwintigste eeuw bevat een paragraaf getiteld *Verschillen en overeenkomsten*, over de jaren vijftig en de vroege jaren zestig van de vorige eeuw. Buiten die periode zijn er ook tegenstellingen en gelijkenissen – dit proefschrift is ervan doortrokken.

Van het romaanse concept is de samenwerking tussen diverse tekens uit verschillende culturen een belangrijk bestanddeel, en overeenkomstig hiermee werken in het hedendaagse concept verschillende schriften samen om vele talen weer te geven. De vele variaties op de romaanse kapitalen zijn te vergelijken met de diversiteit binnen de huidige grote letterfamilies. Naast deze parallellen zijn er ook verschillen. Zo waren de romaanse letters in inscripties variaties op zo'n veertig grondvormen (**79 a, b, c, d**), alleen kapitalen, die in relatief grote maten (*display*) werden toegepast, met als taal voornamelijk het Latijn. De *Alverata* heeft hiertegenover een grote tekenvoorraad, kapitalen, onderkast, cijfers, leestekens, enzovoort, die voor vele talen en in veel technieken is toe te passen (onder meer op papier en schermen), en die zowel in kleine als in heel grote corpora is te gebruiken.¹ Voor de romaanse kapitalen in inscripties is er één concept te formuleren, terwijl het huidige letterontwerpen zoveel mogelijkheden biedt dat verschillende concepten mogelijk zijn en een keuze onvermijdelijk is.

Over de wijzen waarop letters in de twintigste en eenentwintigste eeuw zijn gemaakt en over de makers uit deze tijd is veel bekend. Het snijden van stalen stempels met de hand, het maken van matrijzen en het gieten van letters is grotendeels beschreven (zoals Wilkes 1990; Carter 2002) en van de gebruikte materialen is veel bewaard gebleven. Ook de machinale productie van loden letters, het fotografisch en digitaal vervaardigen van lettertypes is goed gedocumenteerd (bijvoorbeeld Zijlstra 1997). Over twintigste- en eenentwintigste-eeuwse letterontwerpers is volop informatie voorhanden, in biografieën, artikelen, interviews en meer, wat hun beroep betreft en dikwijls ook over hun persoonlijke levens.

1. Zie paragraaf 2.1 betreffende terminologie.

In scherp contrast hiermee is over de makers van inscripties uit de elfde en de twaalfde eeuw maar weinig bekend. Er zijn heel wat namen bewaard gebleven, maar van slechts een enkeling is er iets van het beroepsmatige leven in kaart gebracht, niets persoonlijks. Of bijvoorbeeld de middeleeuwse makers zelf, voorafgaand aan het hakken, de letters op een steen aanbrachten en hoe zij dat deden, of zij geletterd waren of afhankelijk waren van geletterde geestelijken – er is veel te speculeren en weinig hard te maken.

De ontplooiing van mijn interesse voor de romaanse kapitalen in inscripties is het onderwerp van hoofdstuk 1, *De aanloop*. In hoofdstuk 2 zijn terminologie, datering en de aanpak van de transcripties bondig beschreven en in hoofdstuk 3 tijd, plaats en stijl: onder welke omstandigheden werden de romaanse kapitalen gevormd en verwerkt, wat viel er voor in Europa tussen – ruim genomen – 950 en 1250, hoe is Europa in deze periode staatkundig en taalkundig gevormd, wat was het romaans en hoe verhield deze stroming in de kunst en de architectuur zich tot de gotiek?

In hoofdstuk 4 staan de romaanse kapitalen zelf centraal, met hun kenmerken en variaties en hun voorgeschiedenis. De evolutie van de romaanse lettervormen in inscripties, in de loop van de elfde en de twaalfde eeuw, is in kaart gebracht tot en met hun verandering in de gotische kapitalen. De bakermat van de romaanse kapitalen is verkend, evenals het romaanse tekenassortiment, en voor de grillige plaatsing en verwisseling van de varianten in de inscripties zijn verklaringen bijeengebracht.

De verspreiding, de ontwikkeling en de toepassing van de romaanse kapitalen zijn geïllustreerd in een album (hoofdstuk 5), met een keuze uit de vele inscripties die in Europa nog te vinden zijn. Deze voorbeelden zijn chronologisch gerangschikt, zo regelmatig mogelijk verspreid over de romaanse periode en door Europa, en voorzien van toelichtingen.

De middeleeuwse makers van letters komen naar voren in hoofdstuk 6 – voor zover over hen gegevens beschikbaar zijn. Hoe zetten zij inscripties op en voerden zij die uit, had het hakken van letters invloed op de vormen ervan? Wie waren de opdrachtgevers en de uitvoerders, was letterhakken een specialisme, hoe geletterd waren de makers en was hun geletterdheid van belang? Ook de rollen van exempla en van de traditie onder de makers zijn onderzocht. Omdat de romaanse kapitalen in inscripties nagenoeg altijd in christelijke teksten en op christelijke bouwwerken staan, is het de vraag of het christelijke letters zijn.

Wat er in de voorgaande hoofdstukken aan concrete gegevens bijeen is gebracht, vormt de basis voor het concept achter de romaanse kapitalen in inscripties, geformuleerd in hoofdstuk 7. Het gaat hierbij om de grondvormen van de letters en hun belangrijkste trekken, om de diversiteit in de toepassingen, stilistische veranderingen en het internationale karakter.

Hoe is het afgelopen met de romaanse kapitalen? Aan het einde van de twaalfde eeuw was het niet gedaan met deze lettervormen; ze zijn verscheidene malen hergebruikt en inspireerden tussen 1200 en 2013 kunstenaars, steenhouwers, letterontwerpers en anderen. Met de beschrijving van de belangrijkste herlevingen in hoofdstuk 8 eindigt het eerste deel.

In hoofdstuk 9, het eerste van deel 2, worden verbanden en tegenstellingen tussen de delen 1 en 2 beschreven. Hoofdstuk 10, over het letterontwerpen in de twintigste en de

eenentwintigste eeuw, begint met de technische veranderingen vanaf het einde van de negentiende eeuw tot heden, van de ontwikkeling van de zet- en gietmachines tot en met het digitaal zetten en ontwerpen, het internet en het lezen van schermen. Dan volgen de belangrijkste ontwikkelingen in het grafisch ontwerpen, de typografie en het letterontwerpen tot nu toe. De recente geschiedenis van het letterontwerpen komt aan bod voor zover die van invloed was op mijn praktijk en verband houdt met het ontwerp van de *Alverata*. Van deze geschiedenis maken mijn eerdere letterontwerpen deel uit; deze hebben internationaal aandacht gekregen – en krijgen die nog – en hebben jongere collega's in binnen- en buitenland beïnvloed. Ook veel van mijn vroegere en huidige collega's kregen internationale bekendheid en erkenning, zoals Jan van Krimpen, Gerrit Noordzij, Erik van Blokland en Just van Rossum. En sinds het ontstaan van het vak grafisch ontwerpen verwierven veel Nederlanders daarin een internationale reputatie, zoals Piet Zwart, Willem Sandberg, Otto Treumann, Wim Crouwel en Rudi Vanderlans (Emigre). Daarom komt regelmatig het grafisch ontwerpen en het letterontwerpen van eigen bodem ten tonele, met voorbeelden van mijn eigen werk.

Hoofdstuk 10 vervolgt met enkele onderwerpen die enigszins op zichzelf staan, maar verband houden met het voorgaande en nodig zijn ter onderbouwing van mijn standpunt: de uitdijende en veranderende letterfamilie, enkele uitgesproken persoonlijkheden in het letterontwerpen, de classificatie van lettertypes van Maximilien Vox, en – nog eens – echo's uit de middeleeuwen, recente herlevingen. Het slot van hoofdstuk 10 is de formulering van mijn persoonlijke standpunt.

Aan het begin van de eenentwintigste eeuw functioneren letters onder heel andere en veel diverser omstandigheden dan zo'n duizend jaar geleden. Uit de vele mogelijkheden en voorwaarden voor het ontwerpen van nieuwe lettertypes heb ik een keuze gemaakt, met als resultaat de formulering van het eenentwintigste-eeuwse concept in hoofdstuk 11.

Hoofdstuk 12, waarmee het derde deel begint, is de beschrijving van het ontwerpproces: hoe en waarom is het middeleeuwse concept verbonden met het hedendaagse, hoe functioneren elementen uit de elfde en de twaalfde eeuw in eigentijdse lettervormen? Dan volgt tot slot van deel 3 de conclusie (hoofdstuk 13) met de letterproef als wezenlijk onderdeel hiervan.

Deel 1

*Romaanse kapitalen
in inscripties*





1 Inscriptie in de kloosteromgang te Moissac uit 1100 met de tekst:

ANNO AB I[N]CARNA
TIONE AETERNI
PRINCIPIS MILLESIMO
CENTESIMO FACTU[M]
EST CLAUSTRU[M] ISTUD
TEMPORE
DOMINI
ANSQUITILII
ABBATIS
AMEN
VVV / MDM / RRR / FFF

Deze groepen van drie letters
kunnen betekenen:

Vir Vitae Venerabilis
Moysiacum Domum Melioravit
Restuit, Restauravit, Rexit
Fauste, Fortunate, Felecliter
([Ansquetil], *Man of venerable life
Improved the house of Moissac
He built it, restored it and ruled it
Fortunately, prosperously, fruitfully*)
(Forsyth 2008, p 178)

FOTO: ZODIAQUE

2 De tombe van Humbertus opgegraven in 1988.
De tombe zelf is van kort na 1086.

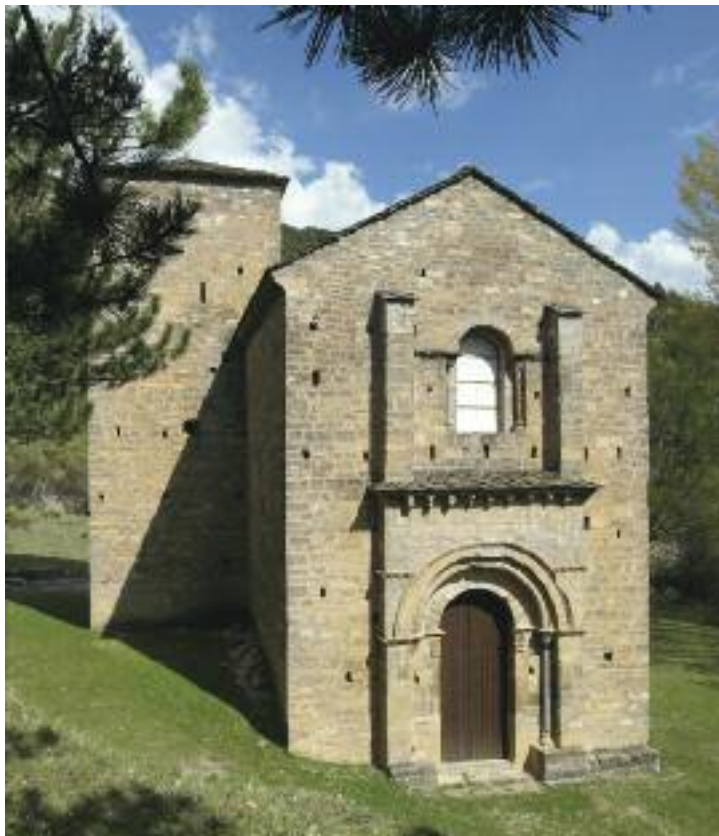
FOTO: GEMEENTE MAASTRICHT



1 De aanloop

In 1976 zag ik in Moissac, ten noordwesten van Toulouse, voor het eerst de inscriptie met de datum van de bouw van het klooster (1100) en de naam van de bouwheer, abt Ansquetil (1). De ons bekende C is afgewisseld met een hoekige variant, lijkend op een E zonder de middelste dwarsbalk. Beurtelings zijn de gebruikelijke D, E en M en de ronde, unciale vormen daarvan toegepast. De O's zijn puntig boven en onder, en van de M zijn de binnenste diagonalen kort. Kleine kapitalen zijn met grote gecombineerd en letters zijn samengevoegd en verweven.

Deze lettervormen, de romaanse kapitalen, en hun wonderlijke samenspel intrigeerden mij, maar kregen voorlopig weinig aandacht; die ging toen vooral uit naar het opbouwen van mijn freelance praktijk als ontwerper en naar de grote veranderingen in de grafische industrie. Maar de letters uit Moissac bleven in mijn herinnering en waren op enkele dia's altijd binnen handbereik. Jaren later trof ik een afbeelding van deze inscriptie aan in een deel van de prachtige reeks boeken van Zodiaque, *Floraison de la sculpture romane* (1973), en nog andere inscripties, zoals de tekst op de gevel van een kleine kerk, de Santa Maria de Iguácel uit 1094, op een afgelegen plek in de Spaanse Pyreneeën (Aragon). Tijdens een bezoek in 2003 aan de Sint-Servaasbasiliek in Maastricht werd mij door een klein luik in de vloer de tombe van Humbertus getoond, uit 1086, met prachtige grote letters in de rand uitgehakt (2). Het deel uit de reeks van Zodiaque en de inscriptie te Maastricht brachten de romaanse kapitalen terug in mijn aandacht en waren de aanleiding tot een gerichte studie ervan. In het voorjaar van 2011 was Moissac opnieuw reisdoel en heb ik ook de kerk van Santa Maria de Iguácel in werkelijkheid aanschouwd (3, 57 a, b, c, d).



3 De kerk van Santa Maria de Iguácel.
Deze inscriptie kan rond 1094 gemaakt zijn
(zie paragraaf 5.5).

FOTO: DE AUTEUR

Er was nog een reden waarom het mij enige tijd heeft gekost de romaanse kapitalen te leren waarderen. Algemeen wordt aangenomen dat de Romeinen ons de juiste vormen voor de kapitalen hebben nagelaten en dat de mooiste exemplaren te zien zijn in de inscriptie onderaan de zuil van Trajanus. Tijdens mijn studie aan de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool (later de Gerrit Rietveld Academie) (1963-1967) werd dit voor vanzelfsprekend aangenomen, en uit de middeleeuwen toonde men alleen de Karolingische minuskel, als voorloper van de humanistische minuskel, die weer model stond voor drukletters. Bij het vak kunstgeschiedenis werd het romaans summier behandeld zonder dat er één enkele lettervorm uit die tijd in beeld kwam. Dit was en is niet uitzonderlijk in het kunstonderwijs en evenmin daarbuiten.² In de typografische literatuur hebben maar enkele auteurs de romaanse kapitalen getoond en besproken, zoals Stanley Morison in *Politics and Script* (1972) en Nicolette Gray in *A History of Lettering* (1986). Als de elfde- en twaalfde-eeuwse lettervormen al bekend zijn bij letterontwerpers, typografen en grafisch ontwerpers, dan staan deze nog steeds in de schaduw van de Romeinse *capitalis quadrata*. Ook de romaanse kapitalen verdienen echter duidelijk hun eigen plaats in de geschiedenis van het Latijnse schrift.

de la brique disposée en arête de poisson alternant avec de la pierraille irrégulière, dénote une certaine antériorité de cette partie par rapport au corps de l'église. En outre la présence, sur le côté qui regarde vers le bras Nord du transept, de vestiges d'un décor à lésènes rapprochées, pousse le même Checchi à estimer qu'à l'origine c'était un mur extérieur ; dans la crypte actuelle on pourrait donc retrouver une partie de l'édifice antérieur à l'an mille qui fut

a

NOTES SUR

QUELQUES ÉGLISES ROMANES DU PIÉMONT ET SUR QUELQUES AUTRES DU VAL D'AOSTE b

Sandro Chierici
Chercheur attaché à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université
catholique du Sacré-Cœur de Milan

Dmitri Citi
Assistant à l'Université de Gênes

Traduit de l'italien par Dom Norbert Vaillant c

4 a Garamond, Monotype, 1922.

4 b Vendôme, Fonderie Olive, ontwerp van François Ganeau met begeleiding van Roger Excoffon, 1952.

4 c Mistral, Fonderie Olive, ontwerp van Roger Excoffon, 1952.

2. In *Lettering in Architecture* (1975) schreef Alan Bartram: 'After the decline of Rome, the architectural tradition of lettering was lost. [...] Great developments were under way in numerous scriptoria throughout Europe; but, architecturally speaking, lettering was dead.' [...] 'It was to be a thousand years before these architectural lettering skills were revived.' (pp 17, 18).

In de kunsthistorische literatuur krijgen inscripties zelden aandacht. In publicaties over de middeleeuwse architectuur en sculptuur zijn soms delen van inscripties te zien, terwijl in de tekst daarover niets wordt vermeld. Alleen in de meer dan honderd delen van *Zodiaque (Introductions à la nuit des temps)* worden naast romaanse gebouwen en beeldhouwwerken belangrijke inscripties volledig getoond, meestal met een transcriptie en een nadere toelichting. Deze reeks was voor mijn onderzoek van grote waarde omdat hij bijna het hele romaanse Europa bestrijkt en ook omdat het fraai verzorgde boeken zijn, goed gebonden en gaaf gedrukt op aangenaam papier, met tekst gezet in de Monotype *Garamond* (Engeland, 1922) en de door mij bewonderde Franse lettertypes *Vendôme* (François Ganeau en Roger Excoffon, 1952) en *Mistral* (Roger Excoffon, 1952) (4 a, b, c). In 2008 is door het Louvre een gids gepubliceerd over de teksten op de sculpturen in dit museum: *La sculpture à la lettre*, met daarin ook enkele romaanse inscripties. In deze publicatie krijgen de teksten en de sculpturen kunsthistorisch evenveel aandacht, maar over de vormen van de letters staat er weinig in.

Inscripties zijn nagenoeg het exclusieve terrein van de epigrafie, een ondersteunende wetenschap bij de studie van de geschiedenis, met interesse voor de inhoud, vorm en functie van inscripties en met een omvangrijke specialistische literatuur. Daarin springt de Duitse reeks *Die Deutschen Inschriften* eruit (inmiddels meer dan tachtig delen) met voortreffelijke illustraties, grondige beschrijvingen en een degelijke vormgeving. Ook de Franse tegenhanger van deze reeks, *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, leverde veel waardevolle informatie, maar heeft het duidelijk moeten redden met een kleiner budget dan de Duitse reeks – illustraties zijn soms zo vaag dat bezoeken aan de originele inscripties noodzakelijk waren. Wat Engeland betreft is de informatie verstrooid, maar worden inscripties vermeld op de website *The Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland*. Ook de Duitse inscripties hebben hun website: *Deutsche Inschriften Online*.³

Van de middeleeuwse inscripties in Europa is al met al een groot deel beschreven, afgebeeld en gepubliceerd. De romaanse inscripties in Nederland zijn vrijwel allemaal bekend, maar nog niet systematisch beschreven. De bestaande documentatie van de Europese middeleeuwse inscripties is nergens compleet te vinden. Het Epigraphisches Forschungs- und Dokumentationszentrum van de Ludwig-Maximilians-Universität te München heeft nog de meest omvangrijke collectie literatuur, waarvan ik dankbaar gebruik heb gemaakt. Deze collectie is grotendeels bijeengebracht door prof. dr. Walter Koch, wiens *Inschriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit* uit 2007 voor mij veel heeft verhelderd.

Onbekende inscripties heb ik niet ontdekt. In ieder geval heb ik zo veel mogelijk objecten in werkelijkheid bekeken, mij realiserend dat het niet mogelijk was ze allemaal voor deze studie langs te gaan, en dat de nu bekende middeleeuwse inscripties maar een deel vormen van wat er ooit is geweest. Ongedecoreerde kapitelen, grafstenen en deksels van sarcofagen, zuilen en muurvlakken zijn waarschijnlijk beschilderd geweest (Martindale 1972, p 79), ook met teksten. Hetzelfde geldt voor opengeslagen boeken, rollen of linten, opgehouden door beeldhouwde profeten, apostelen, engelen en anderen. In Engeland waren na 1066 tot het einde van de elfde eeuw de kapitelen meest eenvoudige kussenkapitelen, die beschilderd waren vanwege een tekort aan bekwame beeldhouwers

3. Overzichten van de epigrafische literatuur zijn te vinden bij Koch (Koch 2007) en Favreau (Favreau 1997).

(Zarnecki 1984, p 147). Talloze geschilderde teksten zijn verdwenen (Stratford 2008, p 136; Saul 2009, pp 337, 339), waardoor het zicht op de romaanse inscripties is vertekend.

De gespecialiseerde literatuur van de epigrafie was voor mijn onderzoek van belang, evenals die van de paleografie, maar ik heb mij niet daartoe beperkt. Lettervormen staan niet op zichzelf maar dragen de sporen van hun makers en van de omgeving en de tijd waarin ze zijn gemaakt, net als alle andere menselijke producten en activiteiten. De maatschappelijke en culturele context telt, wat geldt voor zowel de middeleeuwen als het heden.

Volgens de *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit* door Rudolf M. Kloos, uit 1980, had ik van alle inscripties die ik zelf heb gezien een veelheid aan gegevens moeten noteren, onder andere de grootte van de letters en de maten van onderdelen. Ooit ging ik op weg met een meetlint en andere attributen, maar wanneer een inscriptie op een kapiteel zich op zo'n vijf meter hoogte in een kerk bevindt of in een museum achter glas, dan is meten onmogelijk. Alleen in de Sint-Servaasbasiliek te Maastricht lukte het mij een trapleer te lenen om het timpaan boven de ingang van dichtbij te fotograferen. Daar staat tegenover dat bijvoorbeeld degenen die de foto's maakten voor de Zodiaque-reeks vaak op ladders of stellages stonden, met lampen voor een goede belichting, zodat de foto's details van lettervormen tonen die vanaf de grond of van veraf moeilijk zijn op te nemen of te zien.

Voor mijn onderzoek waren de exacte maten van de middeleeuwse letters van ondergeschikt belang. Als letterontwerper hecht ik belang aan maatvoering, maar het ging mij vooral om de vormen van de letters en om de vele variaties daarop. De complete voor-geschiedenis van de romaanse kapitalen en een volledig overzicht van de lettervormen met een inventarisatie van alle details, waren evenmin doelen van mijn onderzoek. Het ging mij bovenal om het concept erachter.

Schijnbaar had ik voor mijn studie tevreden kunnen zijn met goede afbeeldingen van inscripties. Maar in werkelijkheid hebben de letters diepte, met groeven die in doorsnee driehoekig zijn of een vlakke bodem hebben en soms ingeschilderd of met metaal gevuld waren. Inscripties zijn verweerd of gesleten, er kan een stuk afgebroken zijn en verdwenen, letters zijn weggehakt en vervangen. Kleuren van steen of metaal en oppervlakte-structuren spelen door het tekstbeeld heen. Zulke effecten hebben mijn indrukken van de middeleeuwse letters geïntensiveerd en hebben de inspirerende werking ervan versterkt – reden om zo veel mogelijk romaanse inscripties in werkelijkheid en ter plekke te gaan zien.

2 Terminologie, dateren en transcripties

2.1 Terminologie

De term ‘romaanse kapitalen’ was in Nederland niet gangbaar, maar wordt in dit proefschrift consequent gebruikt. In *Deutsche Inschriften Online* staat de ‘Romanische Majuskel’ als categorie vermeld en wordt die ‘Mischmajuskel’ genoemd, met een korte omschrijving maar met weinig informatie over details en zonder vermelding van een tijdvak. In de epigrafie spelen zowel hoofdletters of kapitalen als kleine letters of minuskels een rol, in het Duits *Majuskel* en *Minuskel*, maar tussen 1000 en 1200 zijn er heel weinig inscripties gemaakt met kleine letters (zie noot 5). Alle inscripties in dit proefschrift zijn uitgevoerd met kapitalen, wat daarom de meest gebruikte term is.

Het gaat bij inscripties niet alleen om harde en duurzame materialen als steen en metaal, maar ook om vergankelijker materialen als textiel of leer. Strikt genomen is een inscriptie een tekst die is uitgehakt of uitgesneden, gekrast, gestempeld (in klei gedrukt, 70), gegraveerd of geëtst. Maar ook teksten in bijvoorbeeld muurschilderingen of in geweven stoffen worden inscripties genoemd.

In *Deutsche Inschriften, Terminologie zur Schriftbeschreibung* (1999), een collectief werkstuk van Duitse epigrafen, zijn veel vaktermen te vinden waarvoor geen Nederlandse equivalenten bestaan. Een ‘Enklave’ is bijvoorbeeld een grote kapitaal met een kleine kapitaal erin en ‘über- und untergestellte Buchstaben’ zijn kleine kapitalen die boven of onder grote kapitalen zijn geplaatst. De Engelse term voor al deze combinaties is ‘nesting’ en ‘nestelen’ lijkt hiervoor een goed Nederlands woord, maar gebruikelijk is dat niet. Wanneer bijvoorbeeld een M en een A verbonden zijn, wordt de term ‘nexus litterarum’ gebruikt, waarvoor in het Nederlands ‘samenvoeging’ of ‘versmelting’ van letters dienst kan doen. Dat epigrafen het aanhangsel aan de Q ‘cauda’ (staart) noemen, daarmee kan een typograaf het eens zijn, maar het schuine rechter deel van de R zo betitelen kan er niet mee door, dat is voor typografen een been en geen staart. De Duitse epigrafen noemen schreven bij voorkeur ‘Sporen’, hoewel ‘Serifen’ ook is toegestaan. Hier zal ik steeds de term schreven gebruiken.

Eerder is verschil gemaakt tussen de grondvormen en de details van de romaanse kapitalen in inscripties. De grondvorm van een A bestaat bijvoorbeeld uit twee diagonalen en een dwarsbalk. Details kunnen zijn: het wijder worden van verticale delen naar de uiteinden toe, vaak uitlopend in kleine driehoekige schreven, en een gering verschil tussen dikke en dunne delen. In de romaanse periode werd onder andere ook een A met een geknikte dwarsbalk gebruikt; is dat ook een grondvorm, of is die geknikte dwarsbalk een detail? In dit proefschrift wordt deze A beschouwd als een variant op de grondvorm van de A. De vaak gebruikte hoekige C is zo anders van vorm dan de ronde C dat die als een grondvorm wordt beschouwd. De belangrijkste grondvormen worden genoemd in de hoofdstukken 4 en 7, en belangrijke details worden getoond in illustratie 23.

De terminologie betreffende de groottes en de functies van letters is beperkt, zowel in de typografie als de paleografie en epigrafie. Voor de typografie zijn er lettertypes speciaal ontworpen voor gebruik in kleine corpsen, tot en met 12 punten (corps 12): tekstletters die vaak onopvallend hun werk doen. Hiernaast zijn er lettertypes die opvallen, meest in grotere corpsen toegepast worden en niet geschikt zijn voor veel tekst in kleine corpsen. Dergelijke lettertypes heten in het Nederlands koppenletters, terwijl vaak de Engelse term



5 Deel van een reliëf in de kloostergang van Santo Domingo de Silos uit het tweede kwart van de twaalfde eeuw.

FOTO: DE AUTEUR

display types voorkomt. Grote corpsen van tekstletters zijn ook te gebruiken voor korte teksten in grote corpsen, en dan is er sprake van *display sizes*. In dit proefschrift gaat het in deel 2 en 3 voornamelijk om tekstletters, types die het lezers makkelijk maken veel tekst in kleine corpsen geruime tijd achtereen op te nemen.

In de paleografie zijn grote letters *display type*. Volgens de *Online Glossaries* bij de *Catalogue of Illuminated Manuscripts* van de British Library is *display*: 'Decorative script, generally incorporating higher grade letter forms and sometimes employing a variety of colours. Display script is often used, along with an enlarged initial, to emphasize major textual openings.' (www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/GlossA.asp, voor het laatst geraadpleegd op 16 juni 2013). Lezers van manuscripten werden een tekst binnengeleid met een combinatie van diverse schriften, aflopend in grootte: *the hierarchy of scripts* (Bischoff 1993, p 71). Hierdoor is niet altijd helder waar *display* eindigt. In dit proefschrift wordt 'grote letters' gebruikt, refererend aan afbeeldingen waar dit toepasselijk is. In inscripties zijn meestal alle letters groot.

Degenen die in de elfde en de twaalfde eeuw de letters in inscripties maakten hadden diverse betitelingen (Binding 1985; Dietl 2009, pp 49, 50). In dit proefschrift komen voor: *operarii lapis* (16 a, b), *scritor* (57 b), *scultor* (58) en *artifex* (44 c, 75). De *operarii* op het kapiteel te Maastricht zijn bewerkers van steen, steenhouwers (Engels: *masons*), en het heeft er veel van weg dat een van hen letters hakkend werd vereeuwigd. De *scritor* in Iguacel, Azenar, was de schrijver van de letters, en het is de vraag of hij die ook heeft gehakt. Dezelfde tekst noemt de maker van de muurschilderingen in de kerk, Calindo Garces, die waarschijnlijk zijn werk zelf uitvoerde – dat Azenar dit ook deed is aannemelijk. De *scultor* was Wiligelmo, een vermaard beeldhouwer die zijn letters zelf hakte (Dietl 2009, pp 215). De *artifex* (kunstenaar) was Berengerus, de maker van de Willigisdeuren te Mainz. Als Berengerus bronsgieter was, heeft hij dan ook letters gemodelleerd? Het is niet bekend hoe inscripties werden opgezet, wie de teksten op steen of ander materiaal schetsten, en wie de letters realiseerden (zie de paragrafen 6.3 tot en met 6.6). Als verzamelbegrip voor de makers van de romaanse kapitalen is 'kunstenaar' te beperkt, omdat er ook handwerkslieden onder vielen; een beeldhouwer is een kunstenaar maar een steenhouwer eigenlijk niet. In dit proefschrift wordt het meest 'makers van inscripties' gebruikt, of 'makers'. Af en toe is er sprake 'kunstenaars', omdat beeldhouwers toch tot die categorie behoren, en ook 'handwerkslieden', omdat beroepen als ivoorsnijder of glazenier daaronder vallen.

2.2 Dateren

Een inscriptie is met redelijke zekerheid in de tijd te plaatsen wanneer een tekst een datum of een naam bevat of wanneer er een gebeurtenis in wordt beschreven. Ontbreken dergelijke aanwijzingen, dan is dateren lastig. Zijn de architectuur of het beeldhouwwerk waar een inscriptie bij hoort van een datum voorzien, dan kunnen de letters zich daar naar voegen. Maar onzekerheden blijven bestaan en verschuivingen zijn mogelijk. De beroemde reliëfs in de galerij van het klooster Santo Domingo de Silos (Noord-Spanje) werden aanvankelijk beschouwd als laat-elfde-eeuwse sculpturen, maar worden tegenwoordig, op basis van nader onderzoek, in het tweede kwart van de twaalfde eeuw ondergebracht (Petzold 1995, p 23; Gaborit 2010, pp 148, 149). De letters zijn met de sculpturen mee verhuisd in de tijd (5).

Een inscriptie in Pisa (26 a) memoreert een gebeurtenis uit 1063 waardoor de bouw van

de dom mogelijk werd. Korte tijd hierna werden de funderingen voor de dom gelegd, maar pas vanaf 1089 werd er serieus aan gebouwd, terwijl de gevel, waarin deze inscriptie is opgenomen, een lange bouwgeschiedenis heeft, van voor 1136 tot in de dertiende en veertiende eeuw (Moretti 1996, p 35). Het gebouw werd in 1118 ingewijd en dat zou het jaar kunnen zijn waarin de inscriptie is gemaakt. Omdat er aan de westelijke gevel zo lang is doorgewerkt, is verondersteld dat de inscriptie veel later is aangebracht, en ook dat de inscriptie later is uitgevoerd (Kendall 1998, p 254). Maar de kenmerken van de letters, waarin geen spoor van de gotiek is te vinden, maken de plaatsing in de vroege twaalfde eeuw waarschijnlijk. De datering wordt vermeld als: eerste helft van de twaalfde eeuw (Banti 1996, p 26).

Zijn er geen aanwijzingen in de tekst of in de context te vinden en steunt een datering puur op de lettervormen, zoals bij het Keulse fragment waarin de non Alverata wordt genoemd (66), dan is het vaststellen van een precies tijdstip lastig door de abstractie van de letters en de algemeenheid van hun details. De vormen en de details van de romaanse kapitalen zijn gedurende de elfde en de twaalfde eeuw zo traag veranderd dat er meestal alleen ruime tijdvakken aan te koppelen zijn.

2.3 Transcripties

Van nagenoeg alle inscripties die in dit proefschrift getoond worden is een transcriptie of vertaling voorhanden. Vele daarvan zijn te vinden in *Die Deutschen Inschriften*, in *Corpus des Inscriptions de la France médiévale* of in *The Allegory of the Church* (Kendall 1998). Voor de transcripties is voor een eenvoudige opzet gekozen, gebaseerd op de aanwijzingen van Favreau (Favreau 1979, p 186). Een alternatief was de zorgvuldige maar complexe wijze van transcriberen in *Die Deutschen Inschriften*. Om de transcripties goed te onderscheiden van de overige tekst, zijn deze weergegeven met kleinkapitalen, waarbij alle weggelaten letters tussen teksthaken zijn geplaatst. Overal waar een V als u wordt uitgesproken is deze letter in de transcripties als U weergegeven, en waar die als v wordt uitgesproken als V. Er is geen onderscheid gemaakt tussen de gebruikelijke E en de unciale versie daarvan, noch tussen andere letters en hun varianten. De transcripties of delen daarvan dienen als hulp bij het lokaliseren van de lettervormen in de illustraties. Het gaat in dit proefschrift immers om die lettervormen.



6 Romaanse brug (niet gedateerd) bij Roda de Isábena in Noord-Spanje. FOTO: DE AUTEUR

3 Tijd, plaats en stijl

3.1 Tijd: tweehonderd jaar

Over het begin en einde van de romaanse periode bestaan uiteenlopende opvattingen, maar aanvang en afloop zijn hoe dan ook onscherp. Volgens een opvatting die ik onderschrijf, begint deze periode rond het midden van de tiende eeuw en loopt die af tegen het einde van de twaalfde eeuw.⁴ De tijd waarin de romaanse kapitalen in inscripties bloeiden, tussen 1000 en 1200, valt hiermee grotendeels samen. Lettervormen die duidelijk als romaanse kapitalen zijn te onderscheiden, verschenen in de tweede helft van de tiende eeuw in manuscripten en inscripties, maar veel van de romaanse lettervormen waren al eerder te zien, soms veel eerder. Hierdoor is er ook voor de romaanse kapitalen geen nauwkeurige begindatum vast te stellen. In de tweede helft van de twaalfde eeuw kregen de letters zó geleidelijk gotische trekken dat een duidelijke einddatum evenmin te geven is.

De Karolingische minuskel, de kleine letters of tekstletters die vanaf het einde van de achtste eeuw tot ver in de twaalfde eeuw in gebruik waren, werden voornamelijk in manuscripten toegepast, en sporadisch in inscripties.⁵

In de eeuwen voorafgaand aan de romaanse periode werd Europa van alle kanten belaagd. Vanuit het zuiden kwamen de Saracenen, die vanaf 711 een groot deel van het Spaanse schiereiland veroverden. Pas in 1491 eindigde, met de overgave van Granada, de aanwezigheid van Arabieren in Spanje. De Noormannen, die Europa vanuit het noorden en westen binnenvielen, werden rustiger na een verbond in 911 met de Franse koning Karel de Eenvoudige en hun vestiging in Noordwest-Frankrijk – hoewel zij, na Normandiërs te zijn geworden, in de elfde eeuw nog Sicilië, Zuid-Italië en Engeland veroverden. De Magyaarse strooptochten die Europa vanuit het oosten onveilig maakten, waren voorbij nadat in 955 de Duitse vorst Otto I met zijn leger de Hongaren bij de Lech versloeg.

Het prestige van Otto I en zijn keizerschap van 962–973 droegen bij aan de toenemende stabiliteit en veiligheid in een groot deel van Europa gedurende de tweede helft van de tiende eeuw. Het reizen over grote afstanden nam toe en de handel en de steden herleefden. Hoewel kloosters en kerken veelvuldig doelwit geweest waren van alle indringers en plundersaars, was de christelijke kerk als organisatie overeind gebleven en kon die snel expanderen, waardoor in de tweede helft van de tiende eeuw een vermaarde bouw golf op gang kwam, die rond 1000 in omvang toenam (Gaborit 2010, p 89) en tot in de dertiende eeuw doorwerkte. Niet alleen werden er veel religieuze bouwwerken opgetrokken, maar ook wereldlijke, zoals kastelen, bruggen (6) en markthallen (Le Goff 2006, p 91).

4. Deze afbakening van de romaanse periode is ontleend aan *The Dictionary of Art*, deel 26, p 568, Londen, 1996. In zijn *Atlas van het romaans* (1965) laat J. J. Timmers de periode beginnen in 950, terwijl Andreas Petzold in *Romanesque Art* (1995, p 7) stelt, net als vele andere specialisten: ‘... the term “Romanesque” is used to describe both the art and architecture of Western Europe from 1050 to 1200.’ Voor de periode tussen 950 en 1050 wordt dikwijls de term ‘vroeg-romaans’ of ‘eerste romaans’ gehanteerd. In Engeland wordt deze periode ‘Saxon’ genoemd en het volgende tijdvak ‘Norman’. In Duitsland heten de architectuur en de kunst van voor 1050 ‘Ottoons’.

5. Er zijn kleine inscripties met de Karolingische minuskel, zoals in het deksel van een loden doosje uit 1054 te Essen voor het bewaren van relikwieën (Hermann 2011, pp 33–35).



7 a Romaanse kapitalen in een reliëf in de kloostergang van Santo Domingo de Silos.
Tweede kwart van de twaalfde eeuw.

FOTO: DE AUTEUR



7 b Romaanse kapitalen aan het Portal del Perdón van de San Isidoro te León.
Voor 1149 (Gonzales 1972, p 91). FOTO: ZODIAQUE



8 Inscriptie uit het Akataleptos klooster. Vóór 1250. Archeologisch Museum van Istanbul.
Deel van een fresco over het leven van Franciscus van Assisi, die in 1226 is gestorven.

FOTO: DE AUTEUR

Deze bouw golf betrof deels het herstel van gebouwen die in de voorgaande eeuw vernield waren en was ook een reactie op de groei van de Europese bevolking, waarvoor meer en grotere kerken nodig waren. Ook de hang naar aanzien en macht leidde tot vernieuwing of vergroting, en de inkomsten van de kerk gingen omhoog door massa's pelgrims te ontvangen in imposante behuizingen voor heiligen en relikwieën. De toename van de bevolking ging samen met een vooruitgang en uitbreiding van de landbouw en een verbetering van de voeding, terwijl de toegenomen activiteit in de bouw leidde tot de ontwikkeling van technieken en werktuigen voor transport. De economie groeide onder meer door de winning van bouwmaterialen als hout, steen en ijzer, de uitbreiding van het werkvolk en de financiering van de bouw (Le Goff 2006, pp 91-97).

Doordat de romaanse kapitalen in inscripties veelal met architectuur en sculptuur samengingen is hun opkomst en verbreiding goeddeels aan deze bouw golf te danken. Behalve op bouw- en beeldhouwwerken werden de romaanse lettervormen ook aangebracht op allerlei objecten die de nieuwe gebouwen sierden, zoals gebrandschilderde ramen, altaren, doopvonten of reliekschrijnen, graftomben, bisschopszetels en preekstoelen.

De kloosterorde van de cluniacensers droeg eveneens veel bij aan de verspreiding van de romaanse kapitalen, vanuit Cluny in Bourgondië. Gesticht in 909 en gericht op een betere naleving van de Benedictijner regels en een intenser geestelijk leven, groeide de orde van Cluny uit tot een internationale organisatie onder direct gezag van de paus. Hét symbool van de cluniacensers was de reusachtige derde abdijkerk, gebouwd tussen 1088 en 1130, en grotendeels afgebroken in de nasleep van de Franse Revolutie. De cluniacensers hadden een aanzienlijk aandeel in de bouw golf, en de romaanse kapitalen profiteerden ongetwijfeld van hun voorliefde voor een weelderige uitdossing van hun abdijen en kerken. De cluniacensers werkten ook mee aan het succes van de bedevaartroutes naar Santiago de Compostella (Stalley 1999, p 156), waardoor de romaanse kapitalen in inscripties Noord-Spanje bereikten (Krüger 2008, p 91), waar zij bijvoorbeeld te vinden zijn in Santo Domingo de Silos en in León (5, 7 a, b).

De romaanse kapitalen volgden als stille getuigen vele gebeurtenissen en ontwikkelingen, zoals de definitieve scheiding tussen de westelijke en de oostelijke christenen, tussen Rome en Constantinopel in 1054, of de Normandische veroveringen van Engeland in 1066 en later die van Zuid-Italië en Sicilië. De eerste kruistocht begon in 1096, waarbij in 1099 Jeruzalem werd ingenomen (verloren in 1187), de tweede kruistocht in 1147 en de derde in 1187. In 1173 begon bijvoorbeeld de bouw van de romaanse toren in Pisa en in 1194 brandde de romaanse kathedraal van Chartres af. Aan het begin van de dertiende eeuw bereikten late romaanse lettervormen Constantinopel in het kielzog van de vierde kruistocht, begonnen in 1202 (8).⁶ Deze gebeurtenis kan dienen als het symbolische einde van de ruim tweehonderd jaar waarin de romaanse kapitalen in inscripties zijn opgetreden.

6. De romaanse kapitalen kwamen met de kruisvaarders tot ver voorbij Constantinopel en bereikten het Heilige Land en Jeruzalem, onder andere te zien op zegels van Godfried van Bouillon en van de Tempeliers (Prawer 1969, pp 203, 243, 478, 482, 492). In de tentoonstelling *Knights of the Holy Land* (Rozenberg 1999) te Jeruzalem waren afbeeldingen te zien van grafmonumenten met romaanse kapitalen (afbeelding in de catalogus, p 295) en een enkel fragment van een graftombe (afgebeeld op het omslag van de catalogus).



9 Late romaanse kapitalen in de Nidaros kathedraal te Trondheim. Eind twaalfde eeuw.

UIT: SYRETT 2002



10 Tekst op de bronzen deuren van Bonanno Pisano te Monreale, uit 1186.

FOTO: DE AUTEUR



11 Romaanse kapitalen op de bronzen deuren te Novgorod, gemaakt tussen 1152 en 1156. Het Cyrillisch erboven is van later datum.

UIT: MENDE 1983

3.2 Plaats: Europa

In de middeleeuwen was Europa, wat de romaanse kapitalen betreft, het terrein van het westelijke christendom. Enkele grote Europese landen ontstonden in deze periode. Door de verdeling in drieën van het Karolingische rijk in 843 werd het westelijke deel de basis voor het huidige Frankrijk en het oostelijke deel het begin van Duitsland. Het langgerekte middenstuk, Lotharingen, omvatte delen die later zelfstandige kleine landen zijn geworden, zoals Nederland of een invloedrijk gebied als Noord-Italië (Fernie 2010, p 298). Engeland was vanaf 1066 een centraal geregeerd koninkrijk.

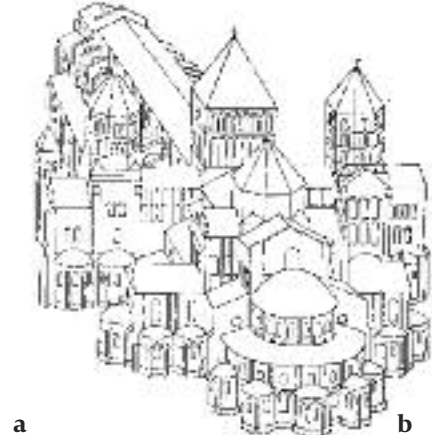
Tijdens de elfde en de twaalfde eeuw waren de Europese talen al te horen en te lezen. Het vulgair Latijn en de talen van de voormalige volksverhuizers evolueerden langzaam tot het Italiaans, Frans, Engels, Duits en andere talen. Het oudste vastgelegde Frans is van 842 in de *Serments de Strasbourg*, een overeenkomst tussen Karel de Kale en Lodewijk de Duitser. De *Eneasroman* van Hendrik van Veldeke, uit het laatste kwart van de twaalfde eeuw, werd overgeleverd in het Middelhoogduits en het oudste geschreven Nederlands dateert uit het derde kwart van de elfde eeuw.⁷ De taal in inscripties was hoofdzakelijk het Latijn en pas in de dertiende eeuw verschenen daarnaast de volkstalen, toen de romaanse lettervormen al door gotische vervangen waren. De enige sporen van de volkstalen in de romaanse inscripties zijn plaats- en eigennamen (Favreau 1997, pp 104, 105).⁸

Europa werd gestaag uitgebreid in het noorden, oosten en zuiden door kerstening en kolonisatie. Mieszko I, de stichter van Polen, werd in 966 gedoopt en Vâik, de vorst van Hongarije, in 1001 als Stefanus. Ook in Denemarken, Noorwegen en Zweden kreeg in deze periode het christendom voet aan de grond (Le Goff 2006, p 98). De Duitsers breidden hun gebied naar het oosten uit, bijvoorbeeld met Brandenburg, door Otto I veroverd in 949 en uitgebreid door Albert de Beer na 1134. Noord-Fransen koloniseerden vanaf 1209 het zuiden van hun land met de kruistocht tegen de Albigenzen en ook in Noord-Spanje kwamen de Fransen terecht als huurlingen in de Reconquista en om op de Arabieren veroverde steden te herbevolken. Bij de veroveringen van Zuid-Italië en Sicilië verdreven de Normandiërs de Byzantijnen en de Arabieren.

Door dergelijke ontwikkelingen kwamen de romaanse kapitalen samen met het Latijn terecht in bijvoorbeeld Trondheim in Noorwegen, waar de Nidaros-kathedraal vanaf 1070 in aanbouw was en werd voltooid rond 1300; een van de inscripties werd aangebracht tegen het einde van de twaalfde eeuw (**9**) (Syrett 2002, pp 148–151). In de kathedraal van Monreale op Sicilië werden in 1186 de bronzen deuren van Bonanno Pisano met teksten in romaanse kapitalen geplaatst (**10**) en die zijn ook in het veraf gelegen Novgorod op bronzen deuren te zien, in de Sint-Sofiakerk (**11**). Deze deuren werden tussen 1152 en 1156 gegoten in Maagdenburg voor de dom van de Poolse stad Płock, maar belandden uiteindelijk in Novgorod – waarom en hoe is niet bekend (Mende 1983, p 74).

7. Inmiddels wordt aangenomen dat het Oudnederlands uit de zesde eeuw stamt, wat is afgeleid uit glossen bij een versie van de Lex Salica uit de achtste eeuw. Zie: www.leidenuniv.nl/nieuwsarchief2/1206.html (voor het laatst geraadpleegd op 11/06/12).

8. Stratford vermeldt een inscriptie te Cluny uit 1190 die al in het Frans is gesteld (Stratford 2008).



a

b

c

12 a Het portaal met archivoltten aan de zuidzijde van de kerk te Aulnay, gemaakt rond 1130. FOTO: ZODIAQUE

12 b De kooromgang met straalkapellen (voorgond) van de grote kerk te Cluny, voltooid rond 1118 en grotendeels afgebroken na de Franse Revolutie. UIT: CONANT 1973

12 c Dwerggalerij onder de daklijst van de absis aan de kathedraal te Mainz, gebouwd rond 1100. FOTO: DE AUTEUR

13 a De San Marco te Venetië, gewijd in 1094.

FOTO: DE AUTEUR



13 b De dom van Pisa, gewijd in 1118, (het baptisterium is voltooid in 1265 en de toren in 1271).

FOTO: DE AUTEUR

3.3 Stijl: romaans

Belangrijke elementen in de romaanse architectuur zijn de rondboog en het tongewelf. Maar romaanse gebouwen tellen meer kenmerkende elementen die veel voorkomen, zoals archivolt, de kooromgang met straalkapellen of de dwerggalerij (**12 a, b, c**). Afgezien van zulke veel toegepaste onderdelen – waarvan sommige ook in de gotische architectuur werden toegepast – zijn romaanse gebouwen zeer divers. De basiliek van San Marco in Venetië, de Dom van Pisa en de Sint-Servaasbasiliek in Maastricht lijken meer verschillen dan verwantschappen te hebben (**13 a, b, c**).

Het is verondersteld dat ook bij de romaanse kapitalen de verscheidenheid groter is dan de overeenstemming. Ze zouden nauwelijks vaste vormen gehad hebben en een langgerekte verandering tonen van Karolingisch naar gotisch (Koch 2007, p 149), of het waren experimenten met als resultaat de gotische kapitalen (Gray 1986, pp 88, 107). Maar vanaf kort voor 1000 kwamen er, net als bij de gebouwen, gemeenschappelijke kenmerken naar voren, die ruim tweehonderd jaar lang het beeld van de romaanse kapitalen in inscripties bepaalden. Deze collectieve eigenschappen, zoals het geringe verschil tussen dik en dun, de kleine, driehoekige schreven, de assimilatie van lettervormen uit drie verschillende bronnen, of de voortdurend wisselende combinaties van varianten in teksten (kenmerken die verderop uitgebreid beschreven worden), zijn aspecten van het concept achter de romaanse kapitalen.

De meeste romaanse bouwwerken hebben gemeen dat van buiten is te zien hoe ze van binnen zijn ingedeeld: met een geometrische helderheid en overzichtelijkheid en met markante silhouetten en helder afgetekende delen als torens, dwarsbeuken en absissen



13 c Aan de Sint Servaas te Maastricht werd lang gebouwd, bijvoorbeeld onder provoost Humbertus vanaf 1051. De westbouw werd rond 1180 voltooid en de absis met torens, hier in beeld, rond 1186.

FOTO: DE AUTEUR



14 De kerk te Saint-Jouin, gebouwd tussen 1095 en 1130 (Labande-Mailfert 1957, p 182).

FOTO: ZODIAQUE



15 Het gelaat van Christus uit Ringelheim. Waarschijnlijk kort voor 1000 gemaakt (Busch 1963, p 277).

UIT: BUSCH 1963



16 a, b Kapiteel met steenhouwers uit de Sint-Servaasbasiliek te Maastricht. Gemaakt tussen 1138 en 1151.

FOTO: DE AUTEUR

(Fernie 2010, p 295). Een voorbeeld is de Kerk te Saint-Jouin (**14**), ten noordwesten van Poitiers, voltooid in 1130 (Labande-Mailfert 1957, p 182). Romaanse gebouwen zijn meestal robuuste constructies met intieme interieurs. Alle onderdelen van een gebouw zijn afzonderlijk te beschouwen en voegen zich tegelijk in het geheel. Dit geldt voor grote delen, zoals kapellen en voor kleine, zoals consoles (Fernie 1996, p 568). Een vergelijkbare helderheid en overzichtelijkheid tonen de romaanse inscripties, zoals te Moissac (**1**). Hoezeer de letters ook versleuteld werden, de combinaties zijn te ontcijferen. Deze inscriptie is complex maar helder, vormt een sterk geheel en is zeer markant.

Het romaans was een internationale stroming, was niet gebonden aan nationaliteiten, maar kende wel regionale kenmerken, zoals bij de kerken met koepels in Zuidwest-Frankrijk, onder andere in Périgueux. Ook de romaanse kapitalen werden internationaal toegepast, met enkele regionale kenmerken, zoals in Noord-Spanje (**57 a, b, c, d**).

Romaanse sculptuur toont vereenvoudiging, schematisering en vertekening waarbij vaak aan realisme en preciese anatomie is voorbijgegaan. De vereenvoudiging leidde dikwijls tot een subtiele en krachtige expressie, zoals in het gezicht van Christus uit Ringelheim van kort voor 1000 (**15**), gesneden uit lindenhout. Delen van dieren of mensen werden vaak vertekend en ongewoon geproportioneerd. Zo zijn op een kapiteel in de Sint-Servaasbasiliek (**16 a, b**) de hoofden en de gereedschappen van de steenhouwers onevenredig groot. Dit kapiteel is gemaakt tussen 1138 en 1151 (Den Hartog 2002, p 18) en vermeldt het beroep van de werklieden: OPERARII LAPIS. Romaanse sculpturen zijn meestal nauw met de architectuur verbonden en vormen een aanvulling erop of een voortzetting ervan. De architectuur is ermee gearticuleerd.

Met hun abstractie sluiten de lettervormen goed aan bij zowel de eigenschappen van de architectuur als die van de beeldhouwkunst. Net als bij de sculpturen zijn delen van letters af en toe buiten proportie en is bijvoorbeeld de bovenste helft van de S veel groter dan de onderste (**17**) of heeft de R een grote boog en een heel kort been (**62 b**).



17 S (I G) uit het reliëf in het Musée des Augustins te Toulouse (zie **59**), ± 1120.

FOTO: DE AUTEUR

18 Kolommen in het schip van de kathedraal te Durham, in 1133 voltooid (Stalley 1999, pp 216, 217).

UIT: STALLEY 1999

19 Sculptuur aan het westelijke portaal van de abdij Saint-Pierre te Moissac, gemaakt tussen 1125 en 1130 (Salvini 1969, pp 323, 324).

FOTO: DE AUTEUR



Voor de romaanse architectuur en kunst werden Romeinse voorbeelden gevolgd. Gebouwen als de Porta Nigra en de Aula Palatina in Trier of de triomfboog in Orange waren inspiratiebronnen, evenals voorstellingen op Romeinse sarcofagen (Oakeshott 1959). Ook de Byzantijnse cultuur had invloed, wat onder andere te zien is aan de koepels en de mozaïeken van de basiliek van San Marco te Venetië. Gevolgen van de moslim-cultuur zijn bijvoorbeeld de rood-witte schakering van de dwarsbogen hoog in de basiliek Sainte-Madeleine te Vézelay (Petzold 1995, p 150) en de diepe inkervingen in de zware kolommen van de kathedraal te Durham in Noord-Engeland (Zarnecki 1984, p 147) **(18)**.

Romaanse architectuur en kunst bevatten ook elementen van inheemse culturen, zoals van de Lombarden, de Galliërs (Kelten), de Franken en de Noormannen. Sculpturen tonen vlechtwerk, vreemde en woeste koppen, allerlei dieren en bijzondere wezens, zoals vissen met konijnenkoppen **(19)**. Christelijke voorstellingen en symbolen werden vaak gemengd met elementen uit andere culturen en religies, ook met heidense.

Een soortgelijk cultureel mengsel tonen de romaanse kapitalen, waarbij Keltische of Iers-Angelsaksische vormen gecombineerd zijn met de verre nazaten van Romeinse klassieke kapitalen en met uncialen, die in het Middellandse Zeegebied ontstonden. De invloed van Byzantium op de romaanse lettervormen was gering. De deuren van het Sint-Michaelsheiligdom in Monte Sant'Angelo, in Zuid-Italië, tonen smalle letters met ronde boven- en onderkanten van de E, een bijzondere vorm van de M, ver naar binnen gebogen uiteinden van de S, en andere typisch Byzantijnse kenmerken **(20)**. Deze deuren werden in 1076 in Byzantium gemaakt (Leisinger 1956, p 6).



20 Detail van de tekst op de deuren van Monte Sant'Angelo, in 1076 te Byzantium gemaakt.

UIT: MENDE 1983

21 Een heel vroege gotische E, detail van een tekst
in de kerk van Veta in Östergötland, Zweden. Voor 1150

UIT: BORELIUS 1953



22 a Aardewerk uit Faenza met gotische kapitalen.
Veertiende eeuw.

FOTO: DE AUTEUR



22 b Gotische kapitalen, Nierstein, 1360.

UIT: DEUTSCHE INSCRIFTEN

3.4 Stijl: gotisch

In 1125 schreef Bernard van Clairvaux zijn *Apologia*, waarin hij zich tegen de overdaad van de cluniacensers keerde en onder meer de rijke en vaak bizarre decoratie van religieuze gebouwen aan de kaak stelde. Zo moest de romaanse beeldhouwkunst met exotische dieren of monsterlijke koppen het ontgelden (Rudolph 1990, p 282-283), omdat die de aandacht van de ware christelijke intenties zouden afleiden. De cisterciënsers, de orde waartoe Bernard behoorde (gesticht in 1098), lieten hun gebouwen onopgesmukt. Bij hen zijn er boven de ingangen tot hun kerken geen timpanen te vinden met inscripties er omheen. Cisterciënser inscripties zijn er wel, zoals grafschriften.

Suger, de abt van het klooster van Saint-Denis, bij Parijs, liet zich aan de tirade van Bernard weinig gelegen liggen. Zijn benoeming tot abt in 1122 gaf hem de kans zijn kerk ambitieus te laten verbouwen, waardoor in 1144 het eerste gotische bouwwerk gewijd kon worden. In de tweede helft van de twaalfde eeuw werd de gotische stijl snel verbreid, terwijl er nog lange tijd romaanse bouwwerken werden opgetrokken, zoals in Basel waar na een brand in 1185 met nieuwbouw werd begonnen en de kerk tussen 1220 en 1230 werd voltooid (Schwinn Schürmann 2006, p 9).

De opleving en de groei van de steden, die in de tiende eeuw was begonnen, leidde in de loop van de twaalfde eeuw tot toenemende welvaart, met vrijheden en rechten voor de stadsbewoners. De kerk ging in deze ontwikkeling mee, wat is te zien aan de gotische kathedralen die in Noord-Frankrijk in diverse steden zijn opgetrokken: vanaf 1153 in Senlis, 1155 in Laon, 1163 in Parijs, 1194 in Chartres, 1195 in Bourges, 1211 in Reims, 1220 in Amiens en vanaf 1225 in Beauvais (Barral i Altet 2003). Romaanse bouwwerken bevinden zich vaak op het land, op afgelegen plaatsen, terwijl het gotisch een stadsstijl is.

De romaanse kapitalen werden vanaf het midden van de twaalfde eeuw steeds meer als gotische kapitalen uitgedost, bijvoorbeeld met de sluiting van de ronde E met een verticale lijn (**21**). Terwijl bij de romaanse kapitalen in inscripties het aantal varianten eindeloos lijkt en de decoratie vaak sober is, tellen de gotische kapitalen minder varianten maar zijn die veel decoratiever (**22 a, b**). Dergelijke veranderingen begonnen vroeg in manuscripten en werden snel zichtbaar in bijvoorbeeld de edelsmeedkunst of in muurschilderingen, en drongen later door in inscripties. De overgang van de romaanse kapitalen naar de gotische duurde ruim een halve eeuw, hoofdzakelijk de tweede helft van de twaalfde eeuw en het begin van de dertiende. In de architectuur en de beeldhouwkunst strekte de verandering van het romaans in het gotisch zich uit over een langere periode, de tweede helft van de twaalfde en de eerste helft van de dertiende eeuw. Hierbij is niet altijd duidelijk of een object romaans genoemd moet worden of gotisch, of een mengsel (Sauerländer 2008).

23 Hoofdkenmerken van de romaanse kapitalen.



24 a, b, c, d, e, f Vier reliëfs in de Pieterskerk te Utrecht, kort na 1148 gemaakt.

FOTO'S: RIJKSDIENST VOOR ARCHEOLOGIE, CULTUURLANDSCHAP EN MONUMENTEN



a



b



c



d



e

4 De romaanse kapitalen

4.1 Eigenschappen en varianten

Wat vanaf kort voor 1000 tot even na 1200 de kapitalen in inscripties tot romaanse kapitalen maakte, is een vijftal aspecten: (1) de vermenging van tekens uit drie schriften, (2) de aanpassing van deze tekens aan elkaar met een homogene reeks letters als resultaat: een duidelijk en bestendig model met grondvormen en details die veruit de meeste romaanse kapitalen gemeen hebben, tweehonderd jaar lang, (3) een eindeloze variatie op basis van dit model, onder andere met de wisselende en grillige positionering van de drie soorten letters, (4) een trage verandering in stijl gedurende ruim tweehonderd jaar, en (5) de verwerking van deze lettervormen door makers uit diverse delen van Europa en de verspreiding ervan over het hele toenmalige Europa. Deze aspecten vormen samen grotendeels het concept achter de romaanse kapitalen in inscripties (zie hoofdstuk 7).

De drie schriften waaruit de romaanse kapitalen voortkwamen, zijn: de middeleeuwse afstammelingen van de Romeinse *capitalis quadrata*, een reeks uncialen en insulaire of Keltische lettervormen. De details die de romaanse kapitalen gemeen hebben, zijn: een gering verschil tussen dikke en dunne delen, geleidelijke overgangen van dik naar dun, naar de einden toe uitlopende rechte delen en kleine, driehoekige schreven (**23**). De variatie betreft niet alleen het voortdurend van plaats verwisselen van de drie soorten letters, maar ook de verstrengeling van letters, de vorming van ligaturen, het nestelen van kleine kapitalen in en naast grote, de vaak arbitraire versmalling en verbreding van letters en spaties, en het spiegelen van letters. De langzame stijlverandering is die van romaans in gotisch.

De teksten rondom vier reliëfs in de Pieterskerk te Utrecht (**24 a, b, c, d, e, f**), waarschijnlijk van kort na 1148 (Den Hartog 1996, p 137), tonen voorbeeldig de kenmerken van de romaanse kapitalen: hier zijn de rechte verticale en diagonale delen die naar de uiteinden toe wijder worden en de horizontale delen die vaak wigvormig zijn, alle uitlopend in kleine driehoekige schreven. Bogen gaan geleidelijk over van dik naar dun en het verschil tussen dik en dun is meest gering. Dit zijn robuuste, levendige en voor een letterontwerper aantrekkelijke lettervormen. Sommige letters, zoals de ronde M en de R, zijn licht geornamenteerd met een kleine krul en bol. Vlak bij elkaar zijn van de M (*MULIERUM MENS*) en de T (*DEVOTA PUTAT*) drie varianten te zien. De middelste M en T zijn de ons bekende vormen. De linker M lijkt op een O met een grote krul eraan en is een variant van de rechter M die is afgeleid van een unciaal. De linker en rechter T zijn mogelijk ontstaan uit een zwierig geschreven unciale T, uit de half-unciale t (**29**) of uit een kleine letter t die even groot is gemaakt als de kapitalen (Bischoff 1993, pp 67, 85, 113; Koch 2007, p 228). Er zijn twee A's, de een met een geknikte en de andere met een rechte dwarsbalk, en in de



overige teksten rond de reliëfs zijn nog andere vormen van de A te zien. De diagonalen van de ons bekende M zijn kort en het been van de R golft elegant. Er is variatie in de breedte, bijvoorbeeld met een brede L en een smalle M en N – tenminste breder en smaller dan die in een hedendaags letterontwerp zouden zijn – terwijl andere letters naar de huidige maatstaven van normale breedte zijn, zoals de E, P en V.

Verbrede en versmalde letters werden door elkaar gebruikt. Soms zijn alle letters op een hele regel versmald en dicht opeen gezet vanwege gebrek aan ruimte, en soms zijn enkele letters of een paar woorden smal tussen brede letters terwijl er genoeg ruimte is (55). Letterontwerpers wegen nu de breedtes van hun letters en de tussenruimtes zorgvuldig af en zorgen voor gelijkmatigheid, maar de middeleeuwen lijken zich daarom weinig bekommerd te hebben. Het is niet aannemelijk dat onwetendheid of slordigheid hiervan de oorzaak waren; de afwisseling in de breedtes van de letters en in de tussenruimtes lijkt deel geweest te zijn van hun opvattingen voor de inrichting van teksten, net als de grillige verdeling van de alternatieve lettervormen. De middeleeuwen kenden niet de consequente precisie van hedendaagse typografen. Desondanks hebben zij over het algemeen vakwerk geleverd: goede, beheerste lettervormen, die gaaf zijn gehakt. Zij wisten wat ze deden; de breedtes van de letters en de ruimtes ertussen waren voor hen flexibel, variatie was wezenlijk en werd bewust toegepast, zoals zal blijken.

Strakke regels voor de toepassing van lettervormen en voor de spatiëring waren er niet in de elfde en de twaalfde eeuw, tenminste, er zijn geen regels overgeleverd. De zeer ritmische en gedisciplineerde gotische minuskel (*textualis* of *textura*) ontstond tegen het einde van de twaalfde eeuw als handschrift en verscheen rond 1350 in inscripties (Debiais 2008, p 129). Romaanse inscripties laten ook ritme zien, maar met afwisseling in de breedtes van de letters en in de ruimtes ertussen.



25 Het timpaan aan de zuidzijde van de dom van Gurk in Zuid-Oostenrijk, gemaakt tussen 1140 en 1150. UIT: HARTWAGNER 1969

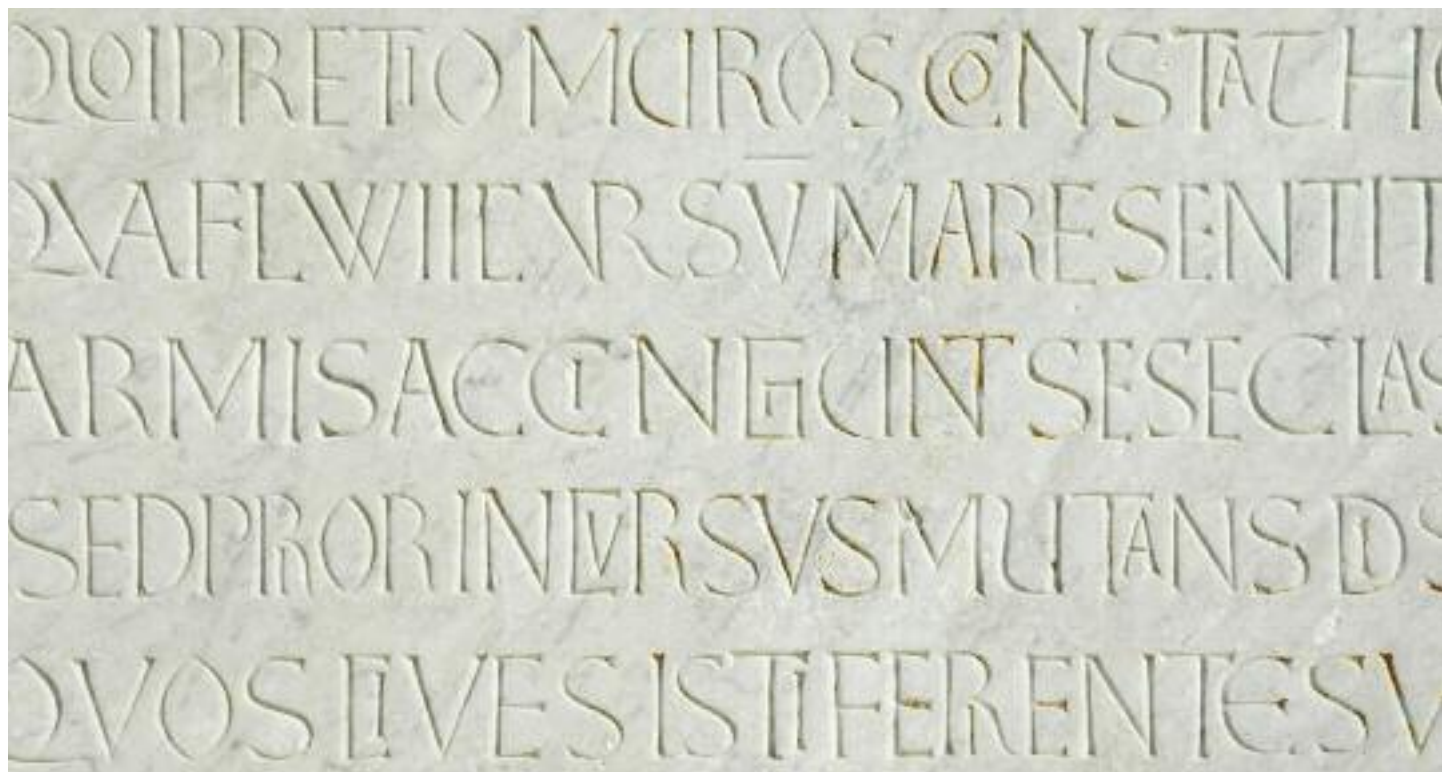
In MULIERUM (24 e) is de tweede U gespiegeld. Spiegelen was voor de middeleeuwse lettermakers een van de vele mogelijkheden om diversiteit te creëren of om een praktisch probleem op te lossen, zoals te Gurk in het zuiden van Oostenrijk (25). Rond het timpaan aan de zuidzijde van de Gurker dom moest het randschrift kennelijk doorlopen, zoals op een munt. Het horizontale deel van de tekst werd daarom gespiegeld (Hartwagner 1969, bijschrift 26). In de tekst op de kerk van Santa Maria de Iguacel (57 b) is de A ondersteboven als V toegepast, zoals in de bovenste regel (SCRITOR HARUM). In Noord-Spanje en in het aangrenzende deel van Frankrijk is dit meer gedaan. Dergelijke vrijheden passen bij beeldhouwers die fabeldieren en andere wonderlijke wezens op hun repertoire hadden.

Een inscriptie in de westelijke gevel van de dom van Pisa heeft veel weg van een letterproef voor de romaanse periode (26 a, b). Ronde en hoekige versies van de C, E, G, H, M, N, T en U wisselen elkaar af. De n is een minuskel die de grootte van een kapitaal heeft gekregen. Zowel de ronde als de hoekige G zijn spiralen, van de M zijn ook hier de diagonalen kort, de O's zijn boven en onder puntig, de R heeft een fraai golvend been, slechts een enkele S helt niet naar links en van de U zijn er verscheidene versies. Kleine kapitalen nestelen in grote, letters zijn samengevoegd en versmald en verbreed, zowel over hele regels als incidenteel. Alle varianten zijn onregelmatig door de tekst verstrooid. In 1063 zeilden de Pisanen naar Palermo, toen door de Saracenen bezet, maakten in de haven zes schepen met schatten buit, brachten een leger aan land, verwoestten de stad en het omringende land, en maakten duizenden slachtoffers. Met de opbrengst van deze tocht werd de kathedraal gebouwd. Dit is in het kort de inhoud van deze inscriptie, uit de eerste helft van de twaalfde eeuw (Banti 1996, p 26). Deze inscriptie toont een rijkdom aan lettervormen, alternatieven en afwisseling, en is helder gebleven. De vormen van de letters zijn scherp, sierlijk en zonder opsmuk, nergens is het samenspel van de letters ondoorzichtig. Waar komt een dergelijk grafisch vertoon vandaan?



26 a Inscriptie aan de westgevel van de dom van Pisa, eerste kwart van de twaalfde eeuw.

Detail: zie pagina 38. FOTO: DE AUTEUR



26 b Detail van de inscriptie aan de westgevel van de dom van Pisa, eerste kwart van de twaalfde eeuw.

FOTO: DE AUTEUR

4.2 De oorsprong van de hoekige en de ronde varianten

De romaanse kapitalen in inscripties kregen kort voor 1000 hun beslag, maar veel van die lettervormen en hun details ontstonden eerder. Een pagina van de *Codex Aureus* (27), waarschijnlijk gemaakt in Canterbury in het midden van de achtste eeuw, toont veel kenmerken die in romaanse inscripties zijn terug te vinden. Verticale delen worden naar de uiteinden wijder, horizontale delen zijn wigvormig, zoals bij de E, en het verschil tussen dik en dun is gering. Sommige A's hebben dwarsbalken bovenop en geknikte dwarsbalken in het midden, er is een spiraalvormige G, van elke M zijn de diagonalen kort en iedere R heeft een golvend been. De meeste exemplaren van de S hellen naar links, van enkele zijn de uiteinden opgerold en brede en smalle versies wisselen elkaar af. Hoekige C's zijn er en ruitvormige O's, die in inscripties zeldzaam zijn. Het is mogelijk dat de O's die boven en onder spits zijn, zoals in de Pisaanse inscriptie, hiervan werden afgeleid. De vormen die op de kleine letters h en q lijken, zijn uncialen en er is een ronde unciale E. De N heeft een korte en laag liggende diagonaal, terwijl de rechter verticaal daarvan vaak kort is. De *Royal Bible* (28), waarschijnlijk ook te Canterbury gemaakt, ruim driekwart eeuw na de *Codex Aureus*, tussen 820 en 850, toont eveneens unciale lettervormen, de hoekige C en S, de spiraalvormige G, de naar links hellende S, gemengd met de nazaten van de klassieke Romeinse kapitalen.⁹

9. Veel eerder zijn nakomelingen van de Romeinse kapitalen al gemengd met uncialen, zoals op de epitaaf van Zita uit 391, een vroegchristelijke inscriptie (Morison 1972, p 90). Het is de vraag of hiervan invloed is uitgegaan naar de romaanse combinatie van lettervormen.

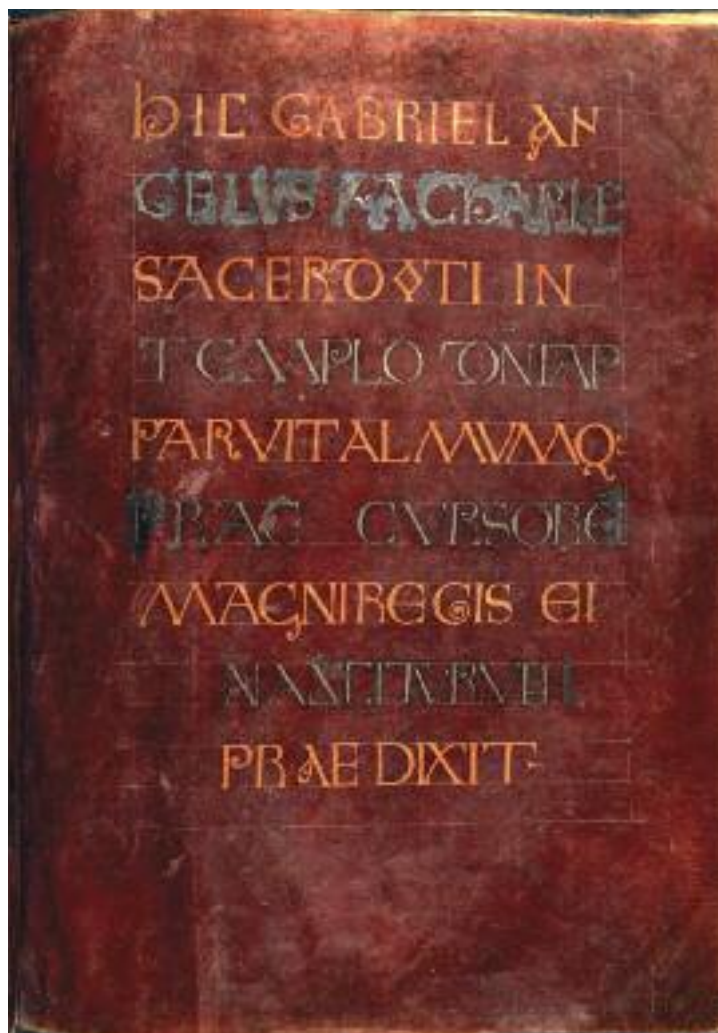


Boven: 27 Openingspagina uit de *Codex Aureus*, MS. A. 135, f. 11 recto, uit het midden van de achtste eeuw.

FOTO: KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK STOCKHOLM

Onder: 28 Pagina uit de *Royal Bible*, gemaakt tussen 820 en 850, Royal ms 1.E.vi f. 44.

FOTO: BRITISH LIBRARY

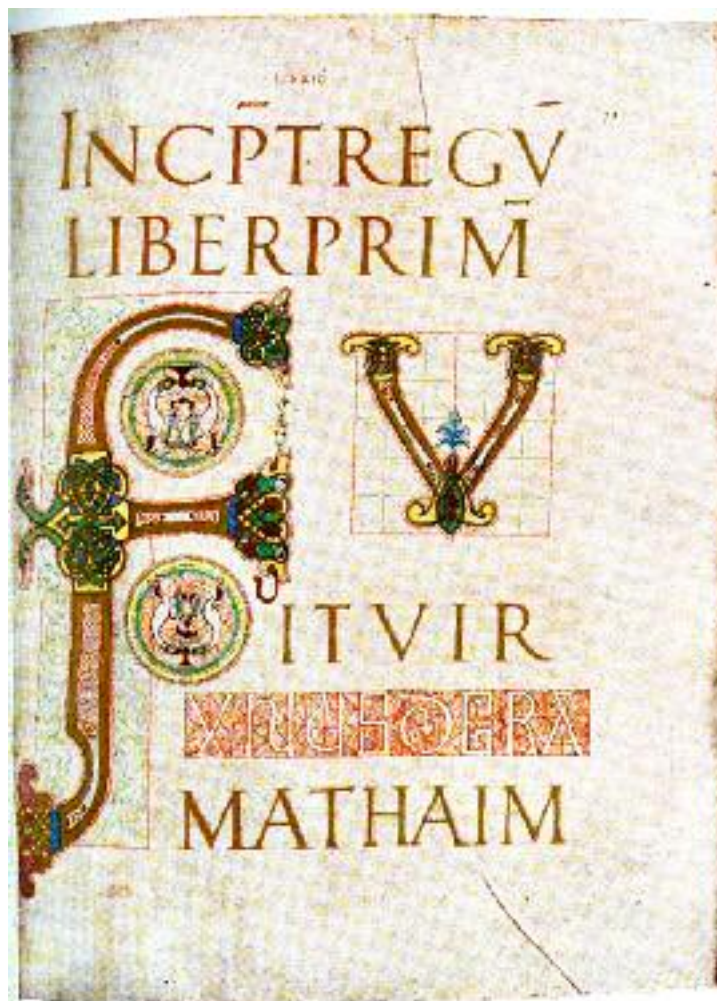


De hoekige versies van ronde letters behoren tot de *insular art*, de vermenging van voornamelijk Iers-Keltische elementen met Angelsaksische vormen en motieven, en waren al tussen 715 en 720 in de *Lindisfarne Gospels* geboekstaafd (52). Deze hoekige letters zijn beïnvloed door het Ogham en de runen, beide schriften met lineaire en hoekige tekens (Gray 1986, p 61), en mogelijk door Griekse lettervormen via de handel en door kerkelijke contacten (Gray 1986, p 49).¹⁰

De uncialen ontstonden in de vierde eeuw in het Middellandse Zeegebied, waarschijnlijk in Noord-Afrika en naar voorbeeld van de Griekse uncialen (Ullman 1997, p 68). In 597 werden deze lettervormen naar Engeland gebracht door Augustinus, een Romeinse monnik aan het hoofd van een groep zendelingen, door paus Gregorius I gestuurd om de Engelsen het ware geloof te brengen.¹¹ Waarschijnlijk bracht Augustinus ook nakomelingen van de Romeinse kapitalen mee, terwijl vroegere vormen daarvan in een groot deel

Ų Ń ņ ŧ

29 Mogelijke afstammelingen van de insulaire half-unciaal. De grote n en de T kunnen van oorsprong ook kleine letters zijn.



30 Pagina uit de *Tweede Bijbel van Karel de Kale*, 99r, gemaakt tussen 871 en 877. UIT: VAN MOÉ 1949

van Europa nog te zien waren, als overblijfselen van de Romeinse overheersing. De uncialen, de hoekige, insulaire lettervormen en de nazaten van de Romeinse kapitalen werden gecombineerd en door missionarissen naar het Europese vasteland gebracht. De eersten hiermee waren Iers-Schotse monniken in gezelschap van Columbanus, in de eerste helft van de zevende eeuw. Door hen werden tijdens hun tochten door Europa kloosters als Luxeuil en Bobbio gesticht.

Angelsaksische missionarissen zoals Bonifacius en Willibrord namen tegen het einde van de zevende en in de achtste eeuw ook de combinatie van de drie soorten letters mee, die onder andere vanuit Echternach, door Willibrord gesticht in 698, wijd zijn verbreid. Ook enkele van de geleerden aan het hof van Karel de Grote, zoals Alcuinus van York (ca. 735–804) hadden de combinatie van letters in hun geestelijke bagage. De uncialen kwamen waarschijnlijk ook ten noorden van de Alpen terecht via geestelijken die reisden tussen Rome en noordelijk Europa.

Enkele vormen van de romaanse kapitalen stammen mogelijk af van de insulaire half-unciaal, zoals de D die lijkt op een O met een horizontaal deel linksboven, de N met een laag liggende en naar horizontaal neigende diagonaal, de N die lijkt op een kleine n en de T met een gebogen vertikaal. Zoals eerder beschreven kan deze T kan ook uit een zwierig geschreven unciaal zijn ontstaan of uit de kleine letter t, en kan ook de grote n eerst een minuskel geweest zijn (Bischoff 1993, pp 74, 85, 113) (29).

Een bijzonder voorbeeld van het samengaan van de insulaire lettervormen en voor ons gebruikelijke kapitalen toont de *Tweede Bijbel van Karel de Kale* (30), gemaakt tussen 871 en 877 te Saint-Amand-en-Pévèle, ten zuidoosten van Lille, bij Valenciennes. De tekst op de beginpagina van Koningen I luidt: FUIT VIR UNUS DE RAMATHAIM. De grote F en V zijn insulair, evenals UNUS DE RA. De insulaire en de gebruikelijke lettervormen zijn hier niet vermengd zoals in de romaanse periode en RAMATHAIM gaat na RA plotseling over van de insulaire of Frankische vormen op de ons bekende lettervormen.

De hoekige varianten van ronde letters en de unciale vormen waren, vanaf het moment dat ze het Europese vasteland bereikten, nooit gelijkmatig verspreid noch voortdurend in gebruik. In de negende eeuw verschenen de hoekige C en G in Karolingische inscripties, vooral in de tweede helft (Koch 2007, p 108; Debiais, p 113), om in de tiende en de elfde eeuw veelvuldig toegepast te worden. Een enkele keer kwam ook de ruitvormige O voor, evenals een S die er uitziet als een gespiegelde Z (72 b). Vanaf het begin van de twaalfde eeuw verloren de hoekige varianten van ronde letters terrein, om in de tweede helft daarvan zeldzaam te worden (Debiais 2008, p 119). De unciale vormen drongen trager door in inscripties dan de hoekige varianten (Koch 2007, p 108), werden gedurende de hele romaanse periode toegepast en gingen tenslotte over in de gotische kapitalen.

10. In Griekse inscripties komt een sigma voor met dezelfde vorm als de hoekige C, zoals op de steen met het reglement voor de bibliotheek van Pantainos, ± 100, in het Oude Agora Museum te Athene. In dit geval gaat het om een gelijksoortige vorm, gelijktijdig ontstaan op verschillende plaatsen zonder dat er een verband is.

11. Voordat de uncialen Engeland bereikten, hadden de half-uncialen Ierland al bereikt (Bischoff 1993, p 83), terwijl die later dan de uncialen ontstonden. Ook de uncialen bereikten Ierland mogelijk eerder, in 431 met de komst van bisschop Palladius (Brown 2011, p 47).

Hh

31 a Een romaanse H en een gotische.



31 b Enkele letters van een laat-romaanse inscriptie uit de San Giovanni in Laterano te Rome. Eind twaalfde of begin dertiende eeuw.

FOTO: DE AUTEUR



32 Inscriptie op een grafsteen voor Zosime, dochter van Herakleon. Eerste eeuw voor Chr., Epigrafisch Museum te Athene.

FOTO: G. LEONIDAS



33 Votiefplaat van Lucio Attio Macro al Genio van het Romeinse zevende legioen, uit 127. Etnografisch Museum van Leon.

FOTO: DE AUTEUR

Van de unciaalachtigen werden in romaanse inscripties de A, D, E, H, M, Q en U (**79 b, c**) in verschillende gedaantes gebruikt, en soms zijn er de n en t die even groot zijn als de kapitalen. Gedurende de tweede helft van de twaalfde eeuw werden de nazaten van de Romeinse kapitalen meer en meer aan de ronde, unciale vormen aangepast. Verticale delen werden zwaarder en bogen zwollen, terwijl de rechte delen boven en onder steeds sterker uitliepen. De ontwikkeling liep van lineaire lettervormen met een gematigd verschil tussen dik en dun naar letters als vlakken met veel contrast en met toenemende ornamentering. Op deze wijze veranderden de romaanse kapitalen in gotische (**31 a, b**), waarbij de C, E en F en soms de S aan de rechterkant werden afgesloten met een verticale verbinding (**21, 22 a, b**), en andere, zoals de M, met een horizontale lijn.

Enkele romaanse lettervormen tonen overeenkomsten met andere, soms oudere vormen dan de uncialen en de hoekige insulaire letters, terwijl hun preciese oorsprong niet is te achterhalen. De A's met geknikte dwarsbalken zijn te zien in Griekse inscripties uit de tweede helft van de eerste eeuw voor Christus, bijvoorbeeld op de stele van Zosime in het Epigrafisch Museum te Athene (**32**), in Romeinse mozaïeken en in vroegchristelijke inscripties (Morison 1972, p 87-91; Gray 1986, p 32). De M met korte diagonalen is eveneens Grieks en kwam rond tweehonderd voor Christus al voor (Morison 1972, p 10). Het is mogelijk dat deze Griekse lettervormen via de Romeinen in middeleeuwse inscripties terecht zijn gekomen, maar ze kunnen ook opnieuw zijn ontstaan. Een ronde of opgerolde G kwam in de tweede eeuw voor in Romeinse inscripties (**33**).

De A met vlakke bovenkant kwam al vroeg voor in Romeinse provinciale inscripties en van de R met het golvende been is de oorsprong onduidelijk; na eerder in de *Codex Aureus*, te zijn verschenen, midden in de achtste eeuw (**27**), kwam deze kort na 800 voor in Karolingische manuscripten, zoals in het *Evangelium van Lorsch*. De naar links hellende S is veel in vroegchristelijke inscripties te vinden (**34**). Combinaties van kleine en grote



34 Detail van een inscriptie voor Auspicius uit Trier, tweede helft van de vijfde eeuw. Van de S hellen meerdere exemplaren naar links, de G is opgerold en A's hebben geen dwarsbalk.

DOM- UND DIÖZESANMUSEUM TRIER, FOTO: DE AUTEUR



35 De tekst op het grafmonument voor Marcus Caelius uit het jaar 9.
Rheinisches LandesMuseum te Bonn.

UIT: DEGERING 1964



36 Deel van de inscriptie op de tombe van Theodlehelde te Jouarre, uit 680,
met een vroege versie van de R met golvend been, A's met vlakke bovenkanten
en krullende dwarsbalken. De M heeft korte diagonalen. FOTO: DE AUTEUR



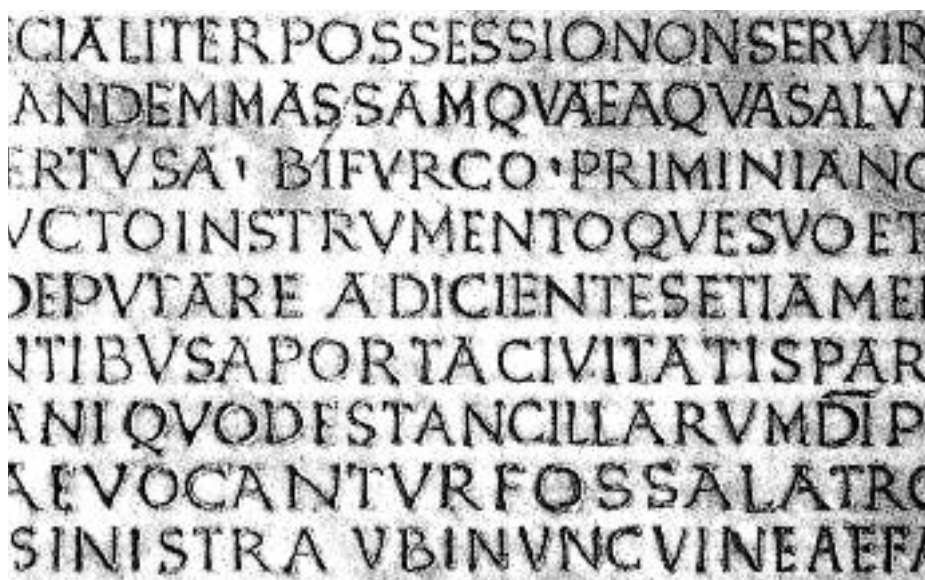
37 Deel van een kapiteel uit de kerk te San Pedro de la Nave, vlak bij Zamora, eind
zevende eeuw. De M heeft korte diagonalen en enkele exemplaren van de S hellen naar
links. Terwijl deze lettervormen op latere romaanse lijken, is er ook gelijkenis met
eerdere vroegchristelijke vormen. Het beeld eronder toont Daniël in de leeuwenkuil.

UIT: SALVINI 1969

kapitalen werden ook al door de Romeinen toegepast, bijvoorbeeld in het grafmonument voor Marcus Caelius uit het jaar 9, te zien in het Rheinisches LandesMuseum te Bonn (35). De Romeinen verstrengelden ook letters en lieten delen van letters, zoals verticalen, samenvallen. Tot en met de romaanse periode, en ook nog daarna, zijn dergelijke combinaties voortdurend in gebruik gebleven. De Romeinen waren meestal zuinig met dergelijke toepassingen, terwijl die in de elfde en de twaalfde eeuw in overvloed werden toegepast, in navolging van de praktijk in handschriften.

Uit de zevende eeuw zijn er weinig inscripties bewaard gebleven en een verband tussen bijvoorbeeld de bijzondere Merovingische inscriptie te Jouarre (ten zuidoosten van Parijs, uit 680), op de tombe van Theodlehelde (36), en de romaanse kapitalen is moeilijk aan te tonen. Visigotische inscripties, zoals in San Pedro de la Nave (in westelijk Spanje en van rond 700), tonen frappante overeenkomsten met de romaanse kapitalen (37), maar zijn ook lastig ermee in verband te brengen door de grote afstand en de geïsoleerde ligging. Deze Spaanse inscripties tonen overeenkomsten met de vroegchristelijke lettervormen, die evenmin direct zijn te relateren aan de romaanse kapitalen. Aan dergelijke voorlopers ontbreekt meestal de variatie die zo kenmerkend is voor de romaanse kapitalen.

Romeinse inscripties uit de zevende eeuw, zoals een tekst van Gregorius de Grote (paus van 590 tot 604), tonen trekken die met de romaanse kapitalen overeenkomen (38) en er wel mee in verband zijn te brengen. Rome werd door geestelijken druk bereisd voor kerkelijke zaken en door talloze anderen ter bedevaart. Op zulke tochten werden onderweg ook vele kerken en kloosters bezocht (De Boer 2011). Het is mogelijk dat herinneringen aan de Romeinse inscripties en transcripties of schetsen ervan werden meegenomen, maar daarover is alleen te speculeren.



38 Deel van een *praeceptum* van Gregorius de Grote uit 604 in het lapidarium van de San Paolo fuori le mura te Rome. Deze lettervormen wijken sterk af van de *capitalis quadrata* met bijvoorbeeld de brede B en S. Van de M reiken de diagonalen niet tot aan de basislijn en een enkele S helt naar links. UIT: SILVAGNI 1935

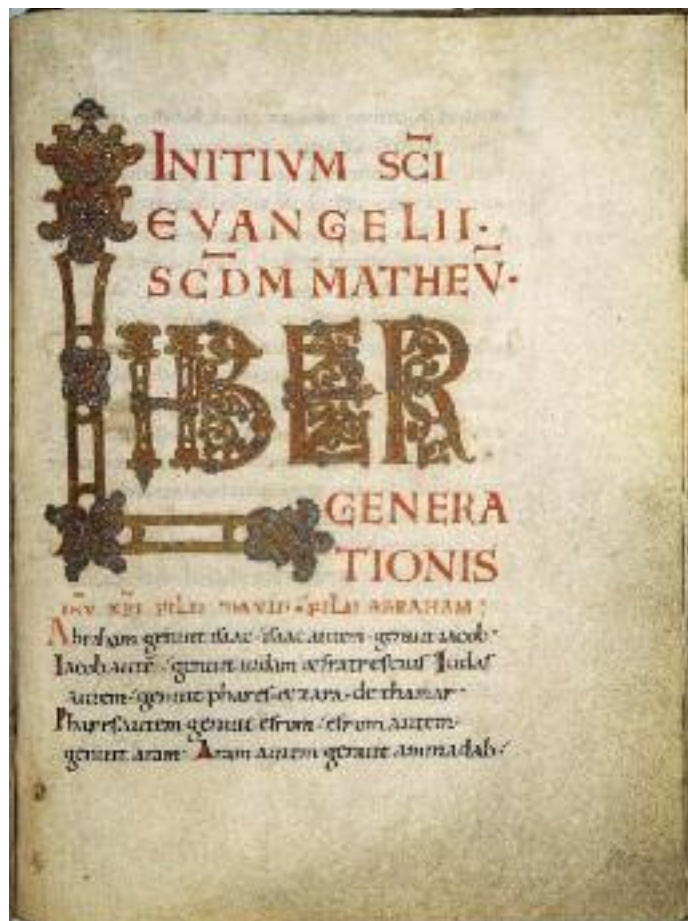


Boven: **39** Pagina uit de *Lebuinus Codex*, f 110 recto, gemaakt tussen 820 en 850.

FOTO: MUSEUM CATHARIJNECONVENT, UTRECHT

Onder: **40** Pagina uit de *Ansfridus Codex*, f 120, gemaakt tussen 950 en 1000.

FOTO: MUSEUM CATHARIJNECONVENT, UTRECHT



4.3 De vorming van de romaanse kapitalen

Een voorgeschiedenis voor de romaanse kapitalen kan niet alleen op inscripties gebaseerd worden. Manuscripten speelden daarin een duidelijke rol, zoals de *Ansfridus Codex* (950–1000) laat zien (40). In eerdere manuscripten, zoals de *Codex Aureus* (820–850) (27) of de *Lindisfarne Gospels* (715–720), tonen de kapitalen enkele kenmerken van de gehakte letters, zoals een gering verschil tussen dik en dun, en vooral de kleine driehoekige schreven. Regelmatig was er sprake van een wisselwerking tussen de bouwplaatsen en de scriptoria (Higgitt 1990, 1999) en namen de schrijvende monniken en de makers van inscripties mogelijk nota van elkaars werk (zie paragraaf 6.4).

In de Karolingische periode werd de *capitalis quadrata* van Romeinse inscripties gekopieerd en toegepast in manuscripten, zoals de *Lebuinus Codex* toont (39), gemaakt in Noordoost-Frankrijk tussen 825 en 850. De grote I en N zijn insulair en de letters van PRINCIPIO ERAT VERBU[M] zijn – met de initialen linksonder – navolgingen van de Romeinse keizerlijke kapitalen en ondersteunden de herschepping van het Romeinse rijk ten noorden van de Alpen door Karel de Grote. De uncialen zijn in die tijd onderdeel geworden van wat de *hierarchy of scripts* is genoemd (Bischoff 1993, p 71). Na IN PRINCIPIO ERAT VERBU[M] volgen er vier regels met uncialen, waarna de tekst doorgaat in de Karolingische minuskel – een stapeling van schriften die veel is toegepast.

Ruim honderd jaar later werden in de *Ansfridus Codex* (40), gemaakt in Sankt Gallen tussen 950 en 1000, de navolgingen van de Romeinse kapitalen en de uncialen vermengd. De insulaire elementen zijn er nog steeds in het grote LIBER. In de grote en rode kapitalen (INITIUM tot en met GENERATIONIS) komen de rechte en de ronde E voor, is de G min of meer opgerold, zijn de diagonalen van de M kort en heeft de R een golvend been. Na GENERATIONIS volgt een regel met kleinere kapitalen, waarin DAVID met een unciale D begint en eindigt met de ons bekende vorm van de D. Deze rode kapitalen zijn de voorboden van de romaanse kapitalen in inscripties. Zij tonen nog een karakteristiek van de romaanse kapitalen: de tendens naar gelijke breedte. Vergeleken met de navolgingen van de *capitalis quadrata* in de *Lebuinus Codex* verschillen de Ansfridus-kapitalen minder in breedte; de E en de S zijn breder gemaakt terwijl de A, N en R wat smaller zijn geworden.¹²

Vergelijking van de voorbeelden uit de *Codex Aureus* (uit het midden van de achtste eeuw, 27) en de *Lebuinus Codex* (gemaakt tussen 825 en 850, 39) maakt het aannemelijk dat de Karolingische herleving van de klassieke Romeinse kapitalen de ontwikkeling van de romaanse kapitalen doorkruiste en vertraagde (Koch 2007, p 118). Hoewel verscheidene lettervormen die de *Codex Aureus* laat zien, zoals de hoekige C, ook in het Karolingische tijdperk werden gebruikt, zowel in manuscripten als in inscripties, was het verlangen naar de Romeinse keizertijd die toch te machtig. En terwijl in de *Royal Bible* (gemaakt tussen 820 en 850, 28) de vermenging van de uncialen, de insulaire en de voor ons gebruikelijke lettervormen in de eerste helft van de negende eeuw al werd toegepast, heeft het nog ruim anderhalve eeuw geduurd voordat dit mengsel veelvuldig in inscripties was te

12. Dit verschijnsel is vaker voorgekomen, bijvoorbeeld in de Karolingische periode. Zo toont het *Godescalc-Evangelistar*, gemaakt te Aken tussen 781 en 783, kapitalen die naar gelijke breedte neigen (f4) naast letters met klassieker verhoudingen. In de negentiende eeuw neigden zowel de kapitalen als de onderkast van de Didot-Bodoni-achtigen naar gelijke breedte en in het laatste kwart van de twintigste eeuw is dit weer te zien in het 'vroeg-eeëntwintigste-eeuwse-model' (zie paragraaf 10.8).



41 Deel van een Romeinse inscriptie in de zuidelijke buitenmuur van de dom van Pisa, waarschijnlijk uit de tweede eeuw (Banti, p 53).

FOTO: DE AUTEUR



42 Vergulde koperen plaat behorend bij een groot kruis met de tekst:
ISTAM CRUCEM (I)DA ABBATISSA FIERI IVSSIT (Abdis Ida heeft dit kruis laten maken).
Gemaakt rond 971.

FOTO: DOMSCHATZKAMMER ESSEN

zien. Waarschijnlijk was hieraan ook de ontredde van Europa door de invallen van de Saracenen, de Noormannen en de Magyaren debet. Aan de bouw golf, die rond 1000 op gang kwam, was mede te danken was dat de rijke romaanse letterwereld in inscripties tot bloei kwam.

De keizerlijke Romeinse kapitalen waren in de elfde en de twaalfde eeuw in een groot deel van Europa nog te zien en werden ook gewaardeerd, maar niet nagevolgd. In de buitenmuur van de Pisaanse dom zijn delen van antieke inscripties opvallend aanwezig (41) zonder een spoor van invloed. In de architectuur werden dikwijls Romeinse elementen toegepast, zowel uit het oude als het christelijke Rome. De dom van Pisa is een klassieke christelijke basiliek met dubbele zijbeuken, eigenlijk een combinatie van drie basilieken, waarvan de twee kleinere het transept vormen, met een koepel op de kruising. In het schip staan rijen antieke zuilen opgesteld (Conant 1973, pp 232, 233).

Een vergulde koperen plaat in Essen, van rond 970 (Hermann 2011, pp 10, 11) (42), toont brede en sobere kapitalen met A's die van boven vlak zijn, de unciale E, de naar links hellende S, de M met korte diagonalen, de R met golvend been en tweemaal een mooie, brede B die in het midden open is. Deze plaat was onderdeel van een groot gouden kruis en de tekst noemt een abdis Ida (Fillitz 1993, pp 392–393). Hoewel de proporties van de letters herinneren aan Karolingische kapitalen, liggen deze vormen dicht bij de romaanse kapitalen. Eigenlijk zijn het Ottoonse lettervormen (Otto III stierf in 1002). De Ottoonse kunst was de Noord-Europese tegenhanger van het Zuid-Europese vroege of eerste romaans, en wordt tot de romaanse periode gerekend.

Tussen ruwweg 1000 en 1200 werden de romaanse kapitalen gelijdelijk meer geornamenteerd en dikwijls versmald. Deze veranderingen werden in de tweede helft van de twaalfde eeuw vaak gemengd met de sterke zwellingen van de dikke delen van de letters, die kenmerkend zijn voor de gotische kapitalen.

Een voorbeeld van licht geornamenteerde, late en smalle romaanse kapitalen is te zien in het werk van de beeldhouwer Benedetto Antelami (43), aan het baptisterium te Parma (1196–1216; Calzona 2008, pp 52, 55, 62), waarvan hij ook de architect is (Fossi 2008, pp 44, 45). Opvallend hierin is de hoekige C in INFANCIA, een laat exemplaar. Twee voorbeelden



43 Sculptuur en letters van Benedetto Antelami aan het baptisterium te Parma. Gemaakt tussen 1196 en 1216. FOTO: DE AUTEUR



a



b

Boven: **44 a, b** Details van het *Marktportal* aan de noordzijde van de dom te Mainz, kort voor 1009 gemaakt.

Rechterpagina: **44 c** Detail van het Adalbert Privilege, gemaakt rond 1135.

FOTO'S: DE AUTEUR

Onder: **45** Deel van een venster uit Arnstein an der Lahn met de naam en het zelfportret van Gerlachus, gemaakt rond 1150.

FOTO: WESTFÄLISCHES LANDESMUSEUM MÜNSTER



die ook deze ontwikkeling illustreren zijn inscripties in het Marktportal van de dom te Mainz (**44 a, b, c**). De tekst met grote letters waarin aartsbisschop Willigis is genoemd als de opdrachtgever, naast de gieter van de bronzen deuren, Berengerus (**75**), is uit 1009. Het Adalbert Privilege werd rond 1135 in de deuren aangebracht om de rechten van de burgers van Mainz vast te leggen. De letters van de eerste inscriptie, in drie regels over de beide deuren in het brons meegegoten (Bayer 2006, p 86), zijn een mengsel van Karolingische en romaanse elementen. Karolingisch zijn de sterk verschillende breedtes van de letters, herinnerend aan de kapitalen in de *Lebuanus Codex*, en de lange, klassieke schreven. Karel de Grote wordt in deze inscriptie genoemd en Willigis wilde zich waarschijnlijk net als Keizer Karel met het keizerlijke Rome associëren – dit was zowel een Karolingische als een Ottoonse ambitie. Bij het romaanse mengsel horen de A met een dwarsbalk die naar links uitsteekt, de hoekige C, de opgerolde G, de uncialen H en Q, de M waarvan de diagonalen net niet de basislijn raken, de R met een golvend been, een aantal versmolten letters en de combinaties van kleine en grote kapitalen.

De letters van het Adalbert Privilege (**44 c**) zijn door en door romaans, met een groot aantal varianten – van de A zijn er zestien versies – met de hoekige C en opgerolde G, veel unciale vormen, gespiegelde letters, samentrekkingen en genestelde letters. In de twee delen van deze inscriptie zijn de romaanse lettervormen opgelost in een patroon dat herinnert aan de insulaire patronen. Omdat deze inscriptie later in de deuren werd aangebracht, werden deze letters waarschijnlijk gebeiteld.

Een andere belangrijke verandering tonen de letters op een raam dat rond 1150 werd geschilderd voor een kerk in Arnstein an der Lahn (**45**), met een zelfportret van Gerlachus, de maker. Hij schildert de tekst rondom hemzelf, inclusief zijn naam. Diverse romaanse kenmerken zijn ook hier te zien: verschillende A's, de gebruikelijke en de unciale E, de opgerolde G, de L met gebogen horizontaal deel, twee vormen voor de R en een X met golvende diagonalen. Bolletjes versieren de O's aan de binnenzijde en in de horizontaal van de H is een boogje opgenomen. Deze letters zijn zwaarder dan die in het Adalbert Privilege, hebben meer verschil tussen dik en dun en meer ornamentiek. Deze kenmerken werden in manuscripten, op ramen, in wandschilderingen en bijvoorbeeld in email eerder toegepast dan bij in steen gehakte letters.

c



4.4 De plaats van herkomst van de romaanse kapitalen

Lettervormen zoals die uit Utrecht (24 a-f) zijn in heel Europa te vinden, ook in het zuiden. Terwijl veel elementen van de romaanse architectuur in Zuid-Europa zijn ontstaan en naar het noorden gebracht werden, komen de romaanse kapitalen uit Noord-Europa en werden deze zuidwaarts verbreid. Ze werden gevormd in de loop van de tiende eeuw, eerst in manuscripten en daarna in inscripties. De romaanse kapitalen in manuscripten werden in Noord-Franse en Duitse scriptoria gecreëerd. De kapitalen in inscripties komen uit een gebied dat zich uitstrekt van Noordoost-Frankrijk en het oosten van wat nu België is naar het noordoosten, tot de omgeving rond Maagdenburg. Aken en Keulen liggen binnen dit gebied, dat zich vandaar langs de Rijn ook naar het zuiden uitstrekt, naar Mainz



46 Inscriptie in de deuren van Bernward te Hildesheim. De deuren zijn gemaakt tussen 1007 en 1015 en de inscriptie is mogelijk rond 1030 aangebracht (Berges 1983, p 109). Veel van de romaanse kenmerken zijn hier te zien, bijvoorbeeld de A met een ver naar links uitstekende dwarsbalk er bovenop en een geknikte dwarsbalk in het midden, de opgerolde G, nestelende letters en meer.

UIT: BERGES 1983



47 Deel van een latei uit Saint-Genis-des-Fontaines in de oostelijke Pyreneeën, gemaakt rond 1020. FOTO: ZODIAQUE

en Spiers met wijde omgeving. Veel nauwkeuriger is deze plaatsbepaling niet te maken.

In de negende en tiende eeuw ontstond in Noord-Italië de eerste romaanse bouwstijl (Fernie 2010, p 303), die in de loop van de tiende eeuw naar het westen en noorden werd verbreid. De religieuze gebouwen in deze stijl hebben muren van kleine en ruwe stenen, nagenoeg zonder decoratie en met kleine vensters. De ruimtes zijn met steen overwelfd, de schepen met een tongewelf.

Religieuze gebouwen ten noorden van de Alpen werden groter en ruimer opgezet, zoals de Sint-Michael-kerk (1001-1033) te Hildesheim, met een vlakke houten zoldering. Dergelijke gebouwen waren deels gebaseerd op vroegchristelijke kerken uit het Romeinse rijk (Barral i Altet 2002, pp 269-275). De Duitse keizers zetten hiermee hun ambities kracht bij, zowel de drie Otto's als de latere Saliërs, net zoals Karel de Grote dat eerder deed.

Vanuit Lombardije werd de vroegromaanse bouwwijze naar Catalonië verbreid en naar de Provence en Bourgondië, om vervolgens ook in het Rijnland terecht te komen. Vroeg in de elfde eeuw werden decoraties in de muren aangebracht, zoals ornamentbanden, boogfriezen en lisenen (iets uit de muur springende verticale stroken), en gedurende de eerste helft van de elfde eeuw werd het typisch romaanse beeldhouwwerk gecreëerd (Barral i Altet 2002, p 271), zoals de kapitelen met een voorstelling erop (*historiated capitals*). In het Rijnland werd de vroegromaanse bouwwijze vermengd met de Ottoonse aanpak, zoals te Spiers waar de bouw van de kathedraal begon in 1030.

De romaanse sculptuur is nauw verbonden met de architectuur, die hiermee gecompliceerd en geaccentueerd werd. Noordelijk van de Alpen werden zelfstandige sculpturen gemaakt, zoals de bronzen deuren te Hildesheim van rond 1015. Deze deuren dragen een tekst (46), die samen met andere inscripties in Hildesheim, zoals op de sarcofaag van Bernward (bisschop van 993-1022) (53), een belangrijke groep vroegromaanse inscripties vormt.

Een latei uit Saint-Genis-des-Fontaines (in de oostelijke Pyreneeën), gemaakt rond 1020, toont vroegromaanse sculptuur en een inscriptie (47). De letters verschillen in karakter zowel van de noordelijke vroegromaanse letters als van de sculptuur eronder. Christus en de engelen en apostelen zijn schematisch en statisch, terwijl de letters beweeglijk zijn. Ze zijn levendiger dan de letters op de sarcofaag van Bernward (53). In deze Zuid-Franse letters zitten voldoende kenmerken om ze als romaans te bestempelen: de van boven vlakke A, de opgerolde G, de M met korte diagonalen, de Q waarvan de linker boog in de staart overgaat, de R met golvend been en diverse genestelde kleine kapitalen. Het Louvre bezit een inscriptie met vergelijkbare lettervormen, uit Midden-Frankrijk en van het einde van de elfde eeuw (Gaborit 2005, p 48). Dergelijke lettervormen zijn zeldzaam en lijken niet in Noord-Europa te zijn toegepast. In elk geval zijn er maar enkele van zulke inscripties bewaard gebleven.

4.5 Het tekenassortiment

Lang niet alle varianten komen in elke inscriptie voor. Soms zijn er geen hoekige vormen te vinden of zijn er maar weinig unciale vormen. In de Utrechtse reliëfs (24), waarschijnlijk gemaakt in Maastricht of in de omgeving daarvan (Den Hartog 1996, p 137), ontbreken de hoekige versies van ronde letters, maar zijn er veel afleidingen van uncialen. In Maastricht zijn hoekige C's en een zeldzame hoekige S te zien op het timpaan boven de ingang tot de Sint-Servaasbasiliek (48 a, b). Dit beeldhouwwerk werd waarschijnlijk gemaakt in



Boven: **48 a** Het 'Maiestas Domini' timpaan boven de ingang tot de Sint-Servaasbasiliek te Maastricht. Gemaakt tussen 1138 en 1151.

Onder: **48 b** detail met hoekige S. FOTO'S: DE AUTEUR



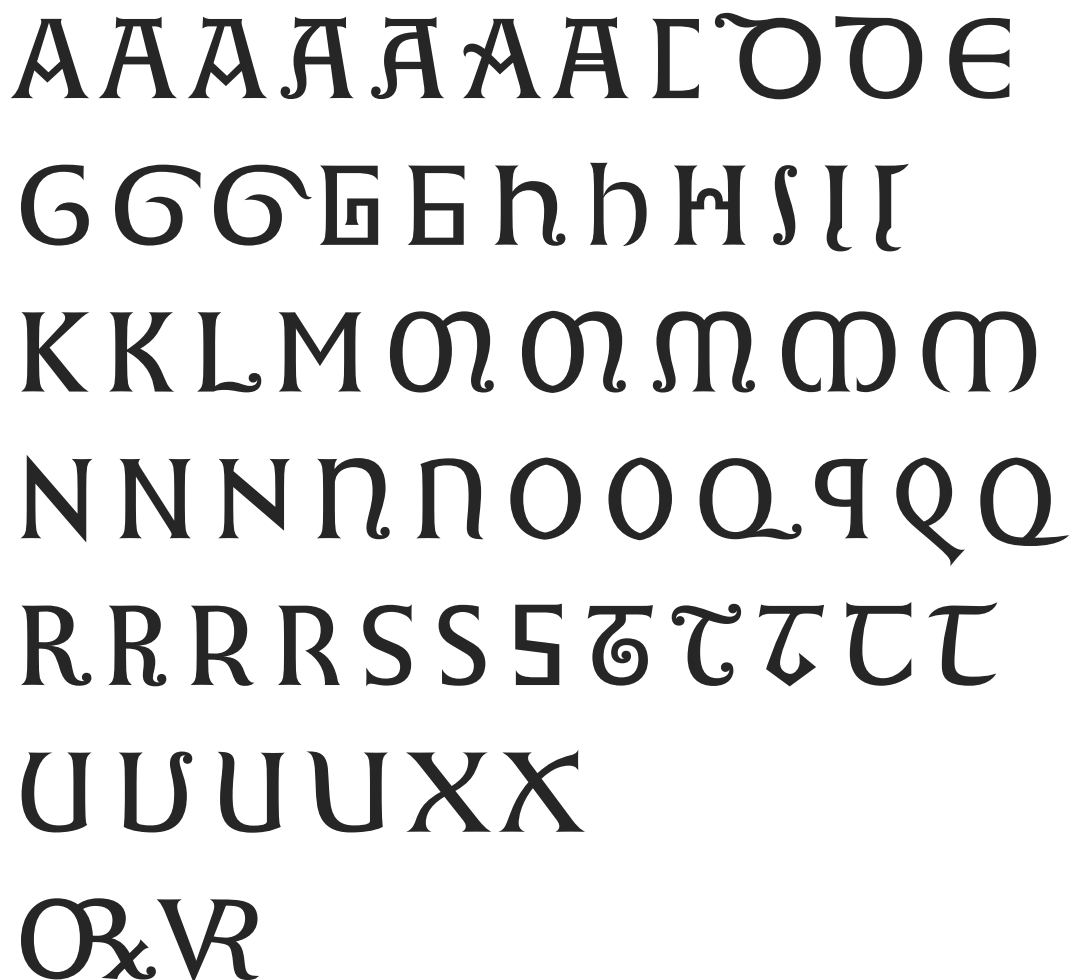
A B C D E F G H I L M N O P Q R S T V W X

49 Een deel van het assortiment: drie regels met de nazaten van de Romeinse *capitalis quadrata* en insulaire vormen, afleidingen van uncialen en een keuze uit de vele variaties. Dit was een van de eerste overzichten die ik maakte, in januari 2008, zonder genestelde kleine kapitalen of verstrengelde letters en met maar twee van de vele ligaturen.

dezelfde tijd als de Utrechtse reliëfs, kort na 1148 (Den Hartog 2002, p 109), toen de hoekige varianten in heel Europa al op de terugtocht waren.

Een overzicht met alle vormen van de romaanse kapitalen is nauwelijks samen te stellen, niet alleen vanwege de vele variaties, maar ook omdat op geen enkele plek in Europa en op geen enkel moment het hele assortiment door de makers van inscripties werd ingezet. Het is niet waarschijnlijk dat de elfde- of twaalfde-eeuwse makers ooit een compleet overzicht voor ogen hadden. Met de samenstelling daarvan kun je nu een eind komen aan de hand van overzichten als *Die Deutschen Inschriften*, maar volledigheid is een illusie doordat veel inscripties verloren zijn gegaan. In de tijd dat de romaanse kapitalen in inscripties werden toegepast had iedere maker of opdrachtgever waarschijnlijk een eigen selectie, die steeds veranderde door bijvoorbeeld verhuizing naar een andere bouwplaats, door overdracht van meester op leerling of door persoonlijke invallen (49).

Alle hoekige varianten van ronde letters, de unciale vormen en de nazaten van de klassieke Romeinse kapitalen werden aan elkaar aangepast wat betreft proporties, zwaarte en detaillering. Op deze wijze werden uiteenlopende vormen geassimileerd tot een collectie met één sfeer en één gezicht, een helder en bestendig model: de romaanse kapitalen.



4.6 De plaatsing van de varianten

Van alle variaties op de romaanse kapitalen, naast onder meer de genestelde letters, de verstrengelingen en de ligaturen, intrigeert het meest de voortdurend wisselende plaatsing van de diverse lettervormen: van de nazaten van de Romeinse kapitalen, de afleidingen van de uncialen en de insulaire letters – zij werden bewust gepositioneerd. De makers van inscripties kregen van hun opdrachtgevers de ruimte om uit het romaanse letterassortiment een vrije keuze te maken – als de opdrachtgevers althans niet zelf kozen – er eigen varianten bij te maken en alle tekens vrijelijk te schikken.

Eerder is gesteld dat variatie in de romaanse inscripties wezenlijk was (paragraaf 4.1) – evenals in de romaanse architectuur en kunst. Deze afwisseling werd gedragen door *varietas* (Carruthers 2009), een begrip dat in het vroege en middeleeuwse christendom een vooraanstaande rol heeft gespeeld. Constantijn de Grote (± 280–337) liet in Rome onder andere zijn triomfboog (voltooid in 315) samenstellen uit delen van eerdere bouwwerken (*spolia*) (Carruthers 2009, pp 20, 21) en liet de klassieke bouwvormen vermengen – een aanpak die wijd werd verbreid en ook in de elfde en twaalfde eeuw toepassing vond. In de romaanse architectuur werd *varietas* onder meer toegepast in afwisselend beeldhouwwerk op kapitalen, zoals te Moissac, om verveling onder de monniken tegen te gaan (zie ook: Forsyth 2008). De eentonigheid van het kloosterleven en neerslachtigheid onder de monniken kon ook bestreden worden met afwisseling in hun lectuur (Carruthers 2009, p 23). Onder anderen de kerkvader Augustinus van Hippo (354–430) verbond *varietas* met *diversitas*. Daarbij gaat het niet om een geheel waarin elementen samengaan,



50 Inscriptie in de voorgevel van de San Martino in Lucca uit 1111.

FOTO: DE AUTEUR

maar om heel verschillende zaken die desondanks samenwerken (Carruthers 2009, p 24) – een treffende beschrijving van de romaanse kapitalen en hun toepassingen.

Varietas speelde ook een rol in de retoriek, door met afwisseling en bijvoorbeeld met humor tussendoor de aandacht van de toehoorders vast te houden (Carruthers 2009, p 15). De wisselende plaatsing van de romaanse kapitalen in inscripties kan ook hiermee verband houden. De rijkdom aan lettervormen en de omgang ermee zijn waarschijnlijk mede te danken aan de wijze waarop men in de elfde en de twaalfde eeuw omging met taal,¹³ aan de denkwijzen en de voorstellingswereld van die tijd. De middeleeuwen leefden met fabels, mystiek, wonderen, relikwieën, met tekenen van God en de heiligen en met magie (Arnold 2009, pp 1-7).

De middeleeuwen hielden van taalspellen (Forsyth 2008, p 176). Het leoninische vers met binnenrijm,¹⁴ is een treffend voorbeeld. In veel romaanse inscripties hebben de teksten deze vorm, zoals in Saint-Paul-de-Varax (**67 a, b**): ABBAS QUEREBAT PAULU[M] FAUNU[S]Q[UE] DOCEB[AT] (Abbas querebat Paulum faunusque docebat, De abt zocht Paulus en een faun gaf hem aanwijzingen). De geheimzinnige stapeling van letters onderaan de inscriptie in Moissac (**1 a**): VVV / MDM / RRR / FFF is waarschijnlijk ook een taalspel, maar voor deze lettercombinaties is nog geen afdoende verklaring gevonden.

Het verstrooien van de diverse lettervormen in teksten en het spelen met de lettervormen is te zien als een verlengstuk van de taalspellen. Soms werd de tekst uiteengetrokken en werden de delen van een tekst met de sculptuur vervlochten (**60**), met gespiegelde en verdubbelde letters, waardoor de tekst raadselachtig werd.¹⁵ Er is verondersteld dat een dergelijke omgang met tekst en letters het gevolg was van ongeletterdheid onder de makers van inscripties, maar het gaat vrijwel zeker om bewust genomen vrijheden (Forsyth 2008, p 166). Hierbij passen ook het samenvoegen en verstrengelen van letters en de combinaties van kleine letters met grote exemplaren. Een inscriptie in Lucca (**50**) uit 1111 toont vervlochten en genestelde letters, die een doorlopende tekst vormen. De tekst in de onderste regel luidt: ADVENIENS QUISQUA[M] SCRIPTURA[M] PERLEGAT ISTA[M] DE QUA CONFIDAT ET SIBI NIL TIMEAT (Wie hier komt zal dit geschrevene grondig lezen, erop vertrouwen en zo niets voor zich vrezen). Terwijl deze tekst aanspoort tot zorgvuldig lezen wordt het de lezers niet makkelijk gemaakt, wat welbewust gedaan moet zijn. Ook zijn hiermee de vele samentrekkingen van letters te verklaren in het Adalbert Privilege (**44 d**), waarin de tekst een web of weefsel is geworden. Hierbij kunnen ook de tekens van de steenhouwers in overweging genomen worden. Dit zijn zelfbedachte tekens, dikwijls afgeleid van letters of erop lijkend, waarschijnlijk bedoeld ter controle van de hoeveel-

13. Bij kennismaking met de wisselende en grillige vermengingen van de unciale, insulaire en overige lettervormen veronderstellen velen dat de uitspraak van het Latijn ermee te maken kan hebben. Ervan afgezien dat niet bekend is hoe Latijn in de elfde en de twaalfde eeuw werd uitgesproken, klopt dit niet. De M aan het begin van MULIERUM (**24 e**) wordt niet anders uitgesproken dan die aan het einde en de drie T's in DEVOTAPUTAT (**24 f**) hebben alledrie dezelfde klank.

14. In het leoninische vers (of de leoninische hexameter) rijmt het woord aan het einde ervan met het woord vóór de cesuur middenin het vers (meestal de caesura penthemimeres) (Kindermann 1998, pp 113, 117–120).

15. Ook in Santiago de Compostella is een dergelijke verspreiding van letters te zien naast het beeld van de heilige Jacobus aan de westelijke gevel (Fachada da Praza do Obradoiro).

heid gemaakt werk en voor de honorering daarvan (Du Colombier 1972, p 136) (51).

Patronen van tekst werden meestal gevormd met de romaanse kapitalen zelf. Bij de letters die in steen zijn gehakt hebben ornamenten nauwelijks een rol gespeeld, terwijl in manuscripten en bijvoorbeeld op glas en in email meer ornamenten zijn toegepast. Het is gemakkelijk de ornamenten als betekenisloze decoraties te beschouwen, maar in de middeleeuwen hadden ook die, vaak gerangschikt in patronen, waarschijnlijk betekenissen. De ornamenten konden een beeld vormen van de goddelijke denkwereld, van de eeuwige denkpatronen van de Heer (Raguin 2003, p 59).

Het spelen met taal en letters ging samen met de bloei van de romaanse architectuur en de kunsten in de tweede helft van de elfde en in de twaalfde eeuw, met de inventiviteit en de variatie die daarin werden ontplooid. Deze bloei en veelvormigheid lijken zichzelf aangewakkerd te hebben doordat opdrachtgevers, architecten, kunstenaars en handwerkslieden, die werk zagen van tijdgenoten, gestimuleerd werden tot navolging en tot het uitdenken en ontwikkelen van eigen en verdergaande oplossingen (Schapiro 2006, p 6). Naast variatie is verandering een fundamentele trek van het romaans.

Tijdens de zogenaamde 'lange' twaalfde eeuw (Swanson 1999, pp 4, 5), van ongeveer 1050 tot 1250, verschoof de manier van lezen langzaam van lezen tussen de regels naar lezen wat er precies geschreven stond (Hagen 2000, p 9; Olson 1994, pp 143, 144) – vooral wat de bijbel betreft – en werd naast het middeleeuwse symbolische denken de dialectische denkwijze opgebouwd (Le Goff 2006, pp 463, 464) in de aanloop naar de scholastiek. Voordat deze verschuiving op gang kwam, en ook nog terwijl de scholastiek al ruim verbreid was, werden teksten van diverse betekenissen voorzien. Bijbelteksten werden bijvoorbeeld historisch of woordelijk gelezen en allegorisch, typologisch, tropologisch en anagogisch uitgelegd. Bij de typologie ging het om theologische interpretaties, bij de tropologie om een morele uitleg en op het anagogische plan werden aanleidingen gevonden ter verheffing van de geest met betrekking tot het hiernamaals. De letterlijke betekenis gaf aan wie er waren en wat er was en gebeurde, de typologische wat je moest geloven, de morele wat je moest doen en de anagogische liet zien waar je uiteindelijk terecht-

51 Steenhouwersteken in de San Isidoro te León, waarschijnlijk elfde eeuw. FOTO: DE AUTEUR



52 Deel van een pagina uit de Lindisfarne Gospels, Cotton MS. Nero D.IV, f. 27r, met Griekse letters erin: chi, ro en phi, gemaakt tussen 715 en 720.

CHRISTI FILII DAVID FILII ABRAHAM UIT: BROWN 2011

kwam (Hagen 2000, p 3).¹⁶ Ook aan gebouwen werden met deze wijzen van interpreteren betekenissen gehecht (Barrall i Altet 1998, pp 150, 151). De wisselende verschijning van de bijzondere letters in inscripties kan deels de weerslag zijn van dergelijke interpretaties, van het speuren naar levensregels, moralismen, openbaringen en meer. Het kan een extra laag geweest zijn ter interpretatie tijdens het lezen.

De middeleeuwse collecties van kennis, zoals de veelvuldig gekopieerde *Etymologiae* van Isidoor van Sevilla (560–636), en de bestiaria met bestaande dieren en fabeldieren zoals sirenen, kunnen eveneens licht werpen op het gebruik om lettervormen te vergaren en te variëren en onregelmatig van plaats te laten wisselen. De kennis in dergelijke verzamelingen is dikwijls gefantaseerd. Zo was de bever een symbool voor een kuis en zuiver leven en werd gemeend dat dit dier bij een confrontatie met jagers zijn testikels afbeet en die voor de jagers achterliet – dezen waren daarop uit omdat aan die delen geneeskracht werd toegedicht (Hassig 1995, pp 84–92). Er deden verhalen de ronde over vreemde mensensoorten zoals de Blemmyes, die ver in het zuiden of oosten zouden leven en geen hoofd hadden maar een gezicht op hun borstkas. Een kapiteel in het westelijke deel van de Sint-Servaasbasiliek te Maastricht toont zo’n mensachtig wezen (Den Hartog 2003, pp 56, 58). Voor de middeleeuwers, die zich zulke creaturen voorstelden, net als fantastische eigenschappen van dieren, waren de bijzondere vormen van de letters – de insulaire vormen en de uncialen – en hun wonderlijke verspreiding door teksten waarschijnlijk deel van een wereld vol bevreemdende verschijnselen en geruchten.

In de periode van het romaans zijn literatuur, geschiedschrijving en monumentale sculptuur naast elkaar gevormd, met vertellingen als de *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, een literatuurvorm als de *chansons de geste*, en romaanse kunst (Nichols 1983, pp xi–xiii), zoals de verhalende tympanen (61) en de gehistorieerde kapitelen (68). De romaanse diversiteit in lettervormen en de gevarieerde toepassing hiervan rijmen met deze context. De vertelling over Karel de Grote en Roland berust deels op feiten en is grotendeels gefantaseerd. Voor de middeleeuwers liepen werkelijkheid en verbeelding dikwijls dooreen, zoals ook in het *Nibelungenlied*, waarin personen uit bestaande steden als Xanten en Worms fantastische eigenschappen hadden, zoals Siegfried met zijn onkwetsbaarheid dankzij drakenbloed en zijn onzichtbaarheid door een bijzondere mantel. Het streven om zoveel mogelijk kennis en overgeleverde verhalen bijeen te brengen, waar of niet, kan mede de voedingsbodem gevormd hebben voor het verzamelen en bewaren van de insulaire lettervormen en de uncialen naast de gebruikelijke lettervormen. De verstrengeling van werkelijkheid en fictie kan het dooreenlopen van al die tekens in inscripties en manuscripten gestimuleerd hebben.

Mogelijk diende het bewaren en herhalen van de insulaire lettervormen ook om de herinnering levend te houden aan heiligen als Columbanus en Willibrord, vanwege hun zendingswerk en als stichters van kloosters als Luxeuil en Echternach. Romaanse oplossingen voor het ineenschuiven van tekst of voor het stapelen van letters hebben ook insulaire voorbeelden, net als de hoekige varianten van ronde letters. Bundelingen van letters zoals in Moissac (1b) of voorop de kerk van Santa Maria de Iguacel (57), zijn al te zien in de *Lindisfarne Gospels* (715–720) (Koch 2007, p 93; Brown 2011, p 17) (52) en de vergelijkbare

16. Zie onder meer: Hagen 2000, en: http://de.wikipedia.org/wiki/Vierfacher_Schriftsinn (voor het laatst geraadpleegd op 14/09/12).

romaanse composties van letters kunnen een band gevormd hebben met de oude en eerbiedwaardige boeken van de vroege zendelingen, net zoals de hoekige varianten van ronde letters daaraan herinneringen kunnen zijn.

Het kan zijn dat de onregelmatige positionering van de alternatieve lettervormen als geheugensteun functioneerde of diende om de lezers beter te doen opletten, zodat de teksten beter onthouden werden. Het is merkwaardig dat de vergelijkbare plaatsing van alternatieve tekens in een hedendaagse tekst (zie de letterproef van de *Alverata*) lezers oplettend maakt. Tests met de *Alverata* hebben lezers doen zeggen: ‘Wij merken dat er afwisseling is in de lettervormen, maar weten niet waar en hoe. Het maakt in elk geval dat je aandacht zich verscherpt’. Iets dergelijks kan in de romaanse periode ook een rol gespeeld hebben.

Ten slotte is er het plezier van de middeleeuwse makers van inscripties in hun werk. Ongetwijfeld moedigde de verscheidenheid aan lettervormen hen aan die in eigen schakeringen toe te passen en persoonlijke varianten erbij te maken. Het gaat om hetzelfde plezier en dezelfde inventiviteit die zijn af te lezen aan het beeldhouwwerk op kapitelen of op consoles en die een belangrijke kracht vormden achter de bloei van de romaanse kunst.

Van al deze achtergronden schraagde in elk geval de *varietas* de wisselende plaatsing van de alternatieve romaanse letters in inscripties, evenals de variaties op alle lettervormen. De overige verklaringen speelden waarschijnlijk in wisselende samenstelling een rol, zonder dat precies is vast te stellen welke veel of weinig invloed hadden.

Het aantal alternatieve lettervormen in inscripties nam af gedurende de tweede helft van de twaalfde eeuw, evenals de complexiteit van de lettercombinaties. De gotische kapitalen boden nog steeds keuzemogelijkheden, maar veel minder (**22 a, b**). Het onderwijs verhuisde van de kloosters naar de steden, met de groei en het toenemende belang daarvan (Le Goff 2006, pp 463–465). Tegelijk groeide de interesse voor meer realistische afbeeldingen van de werkelijkheid (Duby 2002, pp 346–348; Whitton 2001, p 136), ten koste van de romaanse vereenvoudiging, schematisering en vertekening. Dit is onder meer te zien aan kunstwerken als de Bamberger Reiter, vermoedelijk vóór 1237 gemaakt, de beelden van Uta en Ekkehard te Naumburg, waarschijnlijk van kort na 1249, of de Adam uit de Notre-Dame te Parijs, gemaakt vóór 1260 en nu in Le Musée de Cluny te Parijs. Het lijkt erop dat de verandering van lezen tussen de regels naar lezen wat er precies geschreven stond een parallel had in de kunsten met kijken naar wat er werkelijk te zien was. Of door dergelijke ontwikkelingen de belangstelling voor de romaanse collectie lettervormen afnam is de vraag. Het is heel goed mogelijk dat aan het begin van de dertiende eeuw de romaanse kapitalen hun tijd gehad hadden en uit de mode raakten, dat de makers van inscripties en hun opdrachtgevers de gotische kapitalen prefereerden als de vormen waarop zij nieuwe inzichten konden loslaten.

5 Het album

Uit de vele bewaard gebleven elfde- en twaalfde-eeuwse inscripties zijn zeventien exemplaren gekozen die zowel de collectieve kenmerken tonen van de romaanse kapitalen, als de rijke variatie daarop. Er is zoveel variatie dat het zicht op de gemeenschappelijke aspecten soms bemoeilijkt wordt. Het is juist dat de romaanse kapitalen in inscripties een trage verandering tonen van Karolingisch tot gotisch (Koch 2007, p 149). Maar dat deze letters geen vaste vormen zouden hebben en in uiterlijk alleen verschoven van ‘niet meer Karolingisch’ naar ‘nog niet gotisch’ (Koch 2007, p 149), of dat het experimenten betrof met de gotische kapitalen als eindpunt (Gray 1986, pp 88, 107), daarmee kan ik het niet eens zijn. De romaanse kapitalen werden onder andere voorzien van steeds meer verschil tussen dik en dun, werden steeds sterker geornamenteerd, en de rondingen van de unciale vormen kregen de overhand. Zo zijn de gotische kapitalen tevoorschijn gekomen (**8, 22 a, b**). De gemeenschappelijke romaanse kenmerken (zie het begin van paragraaf 4.1 en hoofdstuk 7) werden in romaanse inscripties zichtbaar rond 1000 en werden rond 1200 nog steeds toegepast. En wat de experimenten betreft, dat kunnen de persoonlijke sporen van de makers of van hun opdrachtgevers zijn.

In veel inscripties zijn de makers dicht bij de collectieve kenmerken gebleven en is het heldere model voor de romaanse kapitalen in inscripties te vinden, zoals bij de in metaal uitgevoerde letters uit Essen, uit 971 (**42**), de kapitalen op de tombe van Bernward te Hildesheim, uit 1022 (**53**), de letters van Wiligermo in Modena, uit 1099 (**58**), de tekst op het reliëf te Toulouse, uit 1120 (**60**), de letters op het tympaan te Conques, uit 1125–1130 (**61**), de inscriptie aan de basiliek van Santa Maria Maggiore te Rome, uit 1145–1153 (**64**), of de kapitalen op de epitaaf van abt Hugo te Cluny, uit 1199 (**78**). Deze voorbeelden tonen de bestendigheid van de grondvormen en de details van de romaanse kapitalen in inscripties gedurende tweehonderd jaar, en ook de verspreiding ervan over een groot deel van Europa.

Twee van deze voorbeelden tonen duidelijk persoonlijke variaties: van de inscriptie aan de basiliek van Santa Maria Maggiore maakt de karakteristieke en persoonlijke S duidelijk dat het niet om twee delen van verschillende makers gaat, maar om één werkstuk van één maker, en de plotselinge verwijdingen aan de letters in Saint-Paul-de-Varax (**67**) kunnen niets anders zijn dan persoonlijke eigenaardigheden. Ook de inscriptie te Waha, uit 1050 (**54**), en het Alverata-fragment te Keulen (**66**), uit het midden van de twaalfde eeuw, tonen individuele trekken. De gevorkte uiteinden te Waha zijn elders en vroeger of later niet voorgekomen, voor zover bekend is, en zijn vrijwel zeker een blijk van de maker of de opdrachtgever. Het Alverata-fragment is zeldzaam met een sterker verschil tussen de dikke en dunne delen van de letters dan in de meeste inscripties voorkomt, maar in manuscripten en in wandschilderingen is zo’n verschil veel vaker te zien. Het zou hierbij eerder kunnen gaan om een aanwijzing van de opdrachtgever dan om een inval van de maker van de inscriptie.

Het volgende overzicht laat zien dat zowel de elfde- en twaalfde-eeuwse grondvormen en details als de variaties daarop belangrijke componenten zijn van het concept achter de romaanse kapitalen in inscripties (zie hoofdstuk 7). De meeste inscripties in dit album zijn in steen gehakt en de beheerste lettervormen hierin staan dicht bij mijn opvatting over het ontwerpen van letters en zijn inspirerende voorbeelden voor het eenentwintigste-eeuwse lettertype.

5.1 De sarcofaag van Bernward (53)

Dit monument voor bisschop Bernward te Hildesheim, waarschijnlijk kort na zijn dood in 1022 gemaakt, toont volwassen romaanse kapitalen. Bernward was raadsman van keizer Otto II en keizerin Theophanu, leraar van Otto III en hij gaf de opdracht voor de schitterende bronzen deuren te Hildesheim uit 1015. De letters op de sarcofaag zijn nog niet zo gevarieerd als die in latere inscripties, maar de meeste kenmerken van de romaanse kapitalen zijn aanwezig. De A's zijn bovenaan vlak, enkele exemplaren van de C zijn hoekig en er is een opgerolde G. De M heeft korte diagonalen en van de O zijn er smalle, gepunte versies. De Q heeft een korte staart en het been van de R is enkel gebogen. De letters hebben weinig verschil tussen dik en dun, de uiteinden van de rechte delen lopen uit en de schreven zijn klein en driehoekig.

+ SCIO ENIM QUOD REDEMPTOR MEUS VIVIT ET IN NOVISSIMO DIE DE TERRA SURRECTURUS
SUM ET RURSUM CIRCUMDABOR PELLE MEA ET IN CARNE MEA VIDEBO DE[EU]M
SALVATOREM MEUM QUEM VISURUS SUM EGO IPSE ET OCULI MEI CONSPECTURI SUNT ET
NON ALIUS REPOSITA EST HEC SPES MEA IN SINU MEO

UIT: BERGES 1983

✠ ANNO DOMINI INCARNATIONIS COLT
IDC TON III DDAT VESTHOC ORATO
RIV XII RL IV AVENERABILDETWINO
EOIDENSI EPOTI MINORE SCEIN
OVIDVÆ RINZATS & VIC TRIOSIS
SIME CRVTS & SEDIGENITRICIS
MARIAE SCOLAPLORV PERIPAVLI
ANDREÆ SCOL MARTRV STE
PHANI VITALS BRIGT VIRGI
NIS ET OMNIVM SCORVM

5.2 De wijdingsinscriptie te Waha (54)

De kerk van de heilige Stephanus (Saint-Étienne) te Waha, in het oosten van België, werd in 1050 gewijd, volgens deze inscriptie. Kenmerkend hierin zijn de grote en scherpe schreven, die vaak gevorkt zijn en een eigenaardigheid kunnen zijn van de maker van de inscriptie of van de opdrachtgever. Hoekige versies van ronde letters ontbreken hier. Er is de T met een gebogen onderzijde en er zijn veel unciale vormen, zoals de M rechtsboven. In de derde regel van boven staat links een K met gebogen diagonalen, in XII K[A]L[ENDIS]. De A's hebben lange dwarsbalken aan hun bovenkant die ver naar links uitsteken en de meeste hebben geknikte middelste dwarsbalken. De G is opgerold en verscheidene exemplaren van de S hellen naar links. In de derde en de vierde regel van onderaf staat, ongeveer in het midden, de afkorting voor ... RUM [SANCTORUM]. In 1844 of 1852 is deze steen gevonden in de vloer van de kerk (Kurth 1900, p 1). Dit kan de beschadiging rechtsonder verklaren en kan ook de oorzaak zijn van het verdwijnen van de L van LEODECENSI aan de linkerkant boven het midden. Rechts op de vierde regel van boven werd duidelijk moedwillig een M verwijderd, waardoor er HONORE staat in plaats van HONOREM, wat beide kon in middeleeuws Latijn. Dit is geen toevallige beschadiging. Ook rechts, boven het midden, werd VICTORIOSIS gecorrigeerd.

Naast de gevorkte schreven zijn bijvoorbeeld de lange, naar links uitstekende balken bovenop de A's waarschijnlijk ook persoonlijke eigenaardigheden van de opdrachtgever of van de maker.

+ ANNO DOMINICAE INCARNATIONIS ML I[N] DITIONE III DEDICATU[M] EST HOC ORATORIUM XII
K[A]L[ENDIS] IUL[IS] A VENERABILI DIETWINO [L]EODICENSI EP[ISCO]PO I[N] HONORE[M] S[AN]C[TA]E ET
INDIVIDUAE TRINITATIS ET VICTORIOSISSIMAE CRUCIS ET S[AN]C[TA]E D[E]I GENICITRIS MARIAE
S[AN]C[T]O[RUM] AP[OSTO]LORU[M] PETRI PAULI ANDREAE S[AN]C[T]O[RUM] MARTYRU[M] STEPHANI
VITALIS BRIGIDAE VIRGINIS ET OMNIUM S[AN]C[T]ORUM

FOTO: DE AUTEUR



b



a

5.3 Het grafmonument van Rudolf van Rheinfelden (55 a, b)

In de dom van Merseburg, in Midden-Duitsland, ligt een bronzen plaat ter herinnering aan Rudolf van Rheinfelden, hertog van Zwaben. Hij speelde een rol in de strijd tussen de Duitse edelen en de Salische koning Hendrik IV, wiens pogingen om de macht van de Saksen te beperken en zijn eigen invloed te versterken de edelen te veel werd. Ook speelde Rudolf een rol in de ruzie tussen Hendrik IV en de paus over hervormingen in de kerk (de Investituurstrijd) (Whitton 2001, pp 133, 145). Rudolf was uitgeroepen tot tegenkoning, maar de daarop volgende strijd met Hendrik IV kostte hem in 1080 zijn leven. Waarschijnlijk werd dit grafmonument kort daarna gemaakt.

Ook hier zijn er geen hoekige varianten van ronde letters. En hoewel de meeste kenmerken van de romaanse kapitalen aanwezig zijn, lopen de rechte delen niet uit in driehoekige schreven, wat deze inscriptie bijzonder maakt. Er zijn nog enkele van deze lettervormen uit de romaanse periode te vinden, zowel in handschriften als in inscripties, bijvoorbeeld te Hildesheim. De A's hebben vlakke bovenkanten en uitsluitend rechte dwarsbalken. De unciale D is te zien in CECIDIT en de opgerolde G komt voor. De hoekige en de ronde E en M wisselen elkaar af, evenals de V en de U. De M is klassiek: breed en met diagonalen die bijna de basislijn raken. De R heeft een golvend been, de S is breed en de Q heeft een korte, horizontale staart. De letters verschillen veel in hun breedtes: terwijl in sommige woorden alle letters smal zijn, zoals in PATRU[M] P[RO] LEGE P[ER]E[M]PTUS, staat er bijvoorbeeld tussen enkele brede letters een heel smalle H in RUIT HIC. De maker van deze letters nam ook vrijheden met de afstanden ertussen. Deze inscriptie is een voorbeeld van de ongedwongen opvattingen van de romaanse lettermakers over ritme in tekst. Op het midden van alle zijden zijn extra grote spaties te zien die met elkaar een kruis vormen (Hinz 1996, p 40).

De letters hebben vlakke bodems en geen v-vormige groeven zoals letters die in steen zijn gehakt. Hoogstwaarschijnlijk werd de tekst meegegoten en met hamer en beitel nabewerkt (Bayer 2006, p 86).

REX HOC RODULF[US]
PATRU[M] P[RO] LEGE P[ER]E[M]PTUS
FLORANDUS MERITO CONDITUR IN TUMULO
REX ILLI SIMILIS
SI REGNET TEMPORE PACISCONSILIO GLADIO
NON FUIT A KAROLO
QUA VICERE SUI RUIT HIC SACRA VICTIMA BELLI
MORS SIBI VITA FUIT ECCLASIAE CECIDIT

FOTO: VEREINIGTE DOMSTIFTER ZU MERSEBURG UND NAUMBURG
FOTO DETAIL: DE AUTEUR



5.4 De tombe van Humbertus (56)

Restauraties aan de Sint-Servaasbasiliek te Maastricht brachten in 1988 de tombe aan het licht van Humbertus, proost en bouwheer van deze kerk van ongeveer 1063 tot zijn dood in 1086 (De la Haye 1988, p 327). Hij was ook proost te Luik. De zware, ongedecoreerde deksel, die gebroken is en nu naast de tombe rust, hield oorspronkelijk de inscriptie verborgen. Door een klein luik in de vloer van de kerk, aan de westzijde, zijn nu de prachtige grote letters in de brede rand van de sarcofaag te zien. In de tombe werd ook een loden kruis gevonden met een lange inscriptie met gegevens over de bouw van de kerk.

Onder de letters zijn diverse unciale vormen: de E, de H en de M die er uitziet als een O met een slinger in HUMBERTUS. Er zijn geen hoekige versies van ronde letters. Er is een gekrulde T met het afkortingsteken voor US eraan. De A heeft de bekende vlakke bovenkant, maar is gepunt in de Æ. Van een smalle L gaat het horizontale deel schuin omhoog. De M heeft korte diagonalen, een N heeft scherpe hoeken en de overige exemplaren van de N zijn linksboven vlak. De O is licht gepunt in OBIIT en iedere R heeft een fraai gebogen been. De S is smal en hiervan hellen enkele exemplaren naar links. Tussen ECCLESIAE en LEODIENSIS staat een et-teken, ontleend aan de Tiroonse noten. Enkele letters, zoals de unciale M en H, de gekrulde T, het afkortingsteken en een R zijn licht geornamenteerd met een bal. Daarin lijken deze letters op die uit de Sint-Pieterskerk te Utrecht (24), die ruim zestig jaar later gemaakt werden.

De sterk gekrulde T in PREPOSIT[US] en de smalle L met de schuine dwarsbalk kunnen persoonlijke variaties van de opdrachtgever of de maker zijn.

+ VI NONAS MAII OBIIT HUMBERTUS HUI[US] ECCLESIAE
ET LEODIENSIS SU[M]M[US] PREPOSIT[US]

FOTO: DE AUTEUR



a



b Het deel van de inscriptie met de naam van de steenhouwer, Azenar, aan het einde van de tweede regel.



c Op de middelste steen in deze afbeelding staat op de onderste regel iets rechts van het midden een bijzondere Z, net als in Azenar.

Rechts: d



5.5 De inscriptie op de gevel van de kerk van Santa Maria de Iguácel (57 a, b, c, d)

Hoog in het midden van de Spaanse Pyreneeën, ten noorden van Jaca, ligt de Santa Maria de Iguácel, een kleine kerk met een inscriptie over de volle breedte van de voorgevel. De lettervormen hierin wijken enigszins af van de gangbare romaanse kapitalen. De letters zijn vrijwel monolineair, met vlakke bodems, en hebben zowel rechthoekige als driehoekige schreven. Hiermee tonen deze letters waarschijnlijk de persoonlijke aanpak van Azenar, die zijn naam rechts aan de zijkant van de inscriptie achterliet: SCRITOR HARUM LITTERARUM NOMINE AZENAR. Het is overigens onzeker of Azenar de letters niet alleen geschreven maar ook gehakt heeft. De omgekeerde A, die verschillende keren als V dient, is ook elders te vinden, bijvoorbeeld in Barcelona.¹⁷ De opgerolde G is hier, de M staat wijdbeens en heeft korte diagonalen. Van de N zijn er verschillende versies met lange en korte diagonalen op verschillende hoogtes en elke R heeft een enkele boog als been. Er is een bijzondere Z, uit de Karolingische minuskel, in de zesde steen van links (c), in RADIMIRIZ IN ARAGONE, en er zijn veel genestelde kleine letters. In de achtste steen van links (d) staat een kleine letter a met een lange staart in [...] DATHA IUSSU SAN [...], die veel eerder in inscripties voorkwam, bijvoorbeeld in een grafsteen uit Worms uit de achtste eeuw. Wat linksonder van de a een A lijkt te maken, is de rechterzijde van de h, waarvan de linker verticaal met die van de T samenvalt. Deze a is een unciaal die, met de gekrulde S, de hoekige C, de gepunte O en meer letters, de invloed toont van de Iers-Schotse en Angelsaksische zendelingen (Koch 2007, pp 98, 99). Verscheidene lettervormen en combinaties ervan zijn eerder in Spanje gemaakt, bijvoorbeeld rond het midden van de tiende eeuw (Noack-Haley 1993, p 137). Ondanks de aparte Spaanse trekken, past deze inscriptie goed bij de romaanse aanpak.

De tekst vermeldt dat de kerk, een bestaand gebouw, werd gerestaureerd in opdracht van graaf Sancho en zijn vrouw Urraca en volgens de huidige tijdrekening voltooid was in 1072, toen koning Sancho Ramirez over Aragon regeerde. In 1094 schonk Pedro Sanchez, de zoon van de graaf die de kerk liet restaureren, verf en was voor de wandschilderingen. Rond die tijd kan de inscriptie gemaakt zijn (Canellas-Lopez 1971, p 165).

17. Een kleine inscriptie in het klooster van Sant Cugat del Vallès te Barcelona, waarschijnlijk uit het einde van de twaalfde eeuw, geeft ook de naam van de beeldhouwer: Arnau Cadell. Op een kapiteel ernaast is een beeldhouwer afgebeeld die hem kan zijn. (Bofill i Fransi 1994).

HEC EST PORTA D[OMI]NI UNDE INGRESUNTUR FIDELES IN DOMUM D[OMI]NI QUE EST ECGLESIA IN
HONORE S[AN]C[T]E MARIE FUNDATHA IUSSU SANTIONI COMITIS EST FABRICATA UNA CU[M] SUA CONIUGE
N[OMI]NE URRACCA IN ERA T CENTESIMA XA EST EXPLICITA REGNANTE REGE SANCIO RADIMIRIZ IN
ARAGONE QUI POSUIT PRO SUA ANIMA IN HONORE S[AN]C[T]E MARIE VILLA N[OMI]NE LARROSSA UT DET
EI D[OMI]N[U]S REQUIEM AM AMEN

FOTO'S: DE AUTEUR



5.6 De signatuur van Wiligelmo (58)

Wiligelmo was een van de grote beeldhouwers van de romaanse periode, met eigen werk aan de dom van Modena, en met sculpturen uit zijn werkplaats in Cremona, Piacenza en de abdijen van San Benedetto Polirone en Nonantola (Verzar 1992, p 123). Zijn naam staat op de voorgevel van de dom, als blijk van het aanzien dat kunstenaars in Noord-Italië hadden verworven. Hieraan droegen onder andere bij de groei van de steden in Noord-Italië en het toegenomen zelfbewustzijn van zowel de stadsbewoners als de romaanse kunstenaars (Verzar 1992, pp 121-8, Den Hartog 2003, p 28).

De drie regels onderaan, INTER SCULTORES QUANTO SIS DIGNUS ONORE CLARET SCULTURA NU[N]C WILIGELME TUA, luiden vertaald: Dat jij grote eer waardig bent onder de beeldhouwers maakt jouw sculptuur nu duidelijk Wiligelmo (Den Hartog 2003, p 28). Deze tekst werd gehakt met kleinere letters dan die in de regels erboven en wekt de indruk dat er eigenlijk geen plaats voor was of dat het om een inschattingsfout van de maker zou gaan (Cassanelli 1996, p 147), zo goed als zeker Wiligelmo zelf (Dietl 2009, p 215). Waarschijnlijk schreef Wiligelmo de tekst niet zelf, maar de lettervormen van zijn lofprijzing komen overeen met die in zijn verdere werk. Waarschijnlijk was deze ruimte aanvankelijk voor een andere tekst bestemd (Dietl 2009, p 214). De hoofdttekst meldt dat in 1099 (1100 min 1) de dom werd gefundeerd. De inscriptie is waarschijnlijk na 1106 gemaakt (Dietl 2009, p 1058).

Voor een romaanse inscriptie is deze rustig. De A's zijn van boven puntig en de O is boven en onder spits. Tweemaal komt de unciale Q voor (lijkend op een gespiegelde P) en elke R heeft een ver uitgestoken been. Het opvallendst is de opgerolde G met een ver naar rechts overhangende bovenkant. Deze lettervorm komt ook voor in sculptuur uit de werkplaats van Wiligelmo, bijvoorbeeld in Cremona en Piacenza (Gandolfo 2008, pp 103, 109). Deze G werd niet alleen door Wiligelmo en zijn assistenten toegepast, maar onder anderen ook door de beeldhouwer Gofridus in Chauvigny (West-Frankrijk) in het tweede kwart van de twaalfde eeuw (Gaborit 2010, p 34). Het is niet bekend hoe deze lettervorm zo'n vijftig tot vijfenzeventig jaar later in West-Frankrijk kon verschijnen. Voorbeelden in manuscripten hadden er mogelijk mee te maken, of misschien is Gofridus ooit in Modena geweest.

DU[M] GEMINI CANER CURSU[M] CONSENDIT OVANTES IDIBUS IN QUINTIS IUNII SUP T[EM]P[O]R[E]
MENSIS MILLE DEI CARNIS MONOS CENTU[M] MINUS ANNIS ISTA DOMUS CLARI FUNDATUR GEMINIANI
INTER SCULTORES QUANTO SIS DIGNUS ONORE CLARET SCULTURA NU[N]C WILIGELME TUA

FOTO: FRANCO COSIMO PANINI EDITORE



a



b

5.7 Het doopvont te Luik (59 a, b, c)

Dit schitterende werkstuk, dat in de Sint-Bartholomeuskerk te Luik staat, is lange tijd toegeschreven aan Reinier van Huy, een kunstenaar uit het Maasland waarover nagenoeg niets bekend is. Het zou door hem tussen 1107 en 1118 vervaardigd zijn. Volgens een recente en omstreden theorie zou het vont in Rome rond 1000 gemaakt zijn, door Byzantijnse en Romeinse handwerkslieden. Het zou later door de Salische keizer Hendrik IV of Hendrik V geroofd en naar Luik gebracht zijn (Bayer 2006, p 99).

De letters werden in het brons meegegoten en na het gieten met een graveerinstrument bijgewerkt (Bayer 2006, p 86). De lettervormen zijn gemiddeld breed, zeker de T, en er doen weinig varianten mee. De verticale en horizontale rechte delen van de letters lopen naar de uiteinden toe wijd uit, de schreven zijn lang en scherp en het verschil tussen de dikke en de dunne delen is groot. Verder zijn de lettervormen duidelijk romaans, met onder andere de vlakke bovenkant van de A, de unciale E, de opgerolde G en het golvende been van de R. De letters en de sculptuur sluiten mooi op elkaar aan door de wijze waarop de teksten als het ware tussen de scènes zijn gestrooid. Overigens staan op de randen van het vont de teksten gedisciplineerd in rijen.

Deze letters sluiten met hun detaillering niet zozeer aan op de traditie van de letters die in steen zijn gehakt (zie paragraaf 6.8), maar passen bij de lettervormen in en op andere materialen, zoals email en brons, en in manuscripten. Hierin waren de boven beschreven kenmerken eerder zichtbaar dan in inscripties in steen. Op grond van de lettervormen is een datering aan het begin van de twaalfde eeuw waarschijnlijker dan 1000 als datum waarop zij zijn gemaakt (Bayer 2006, p 97).

FOTO'S: DE AUTEUR

c





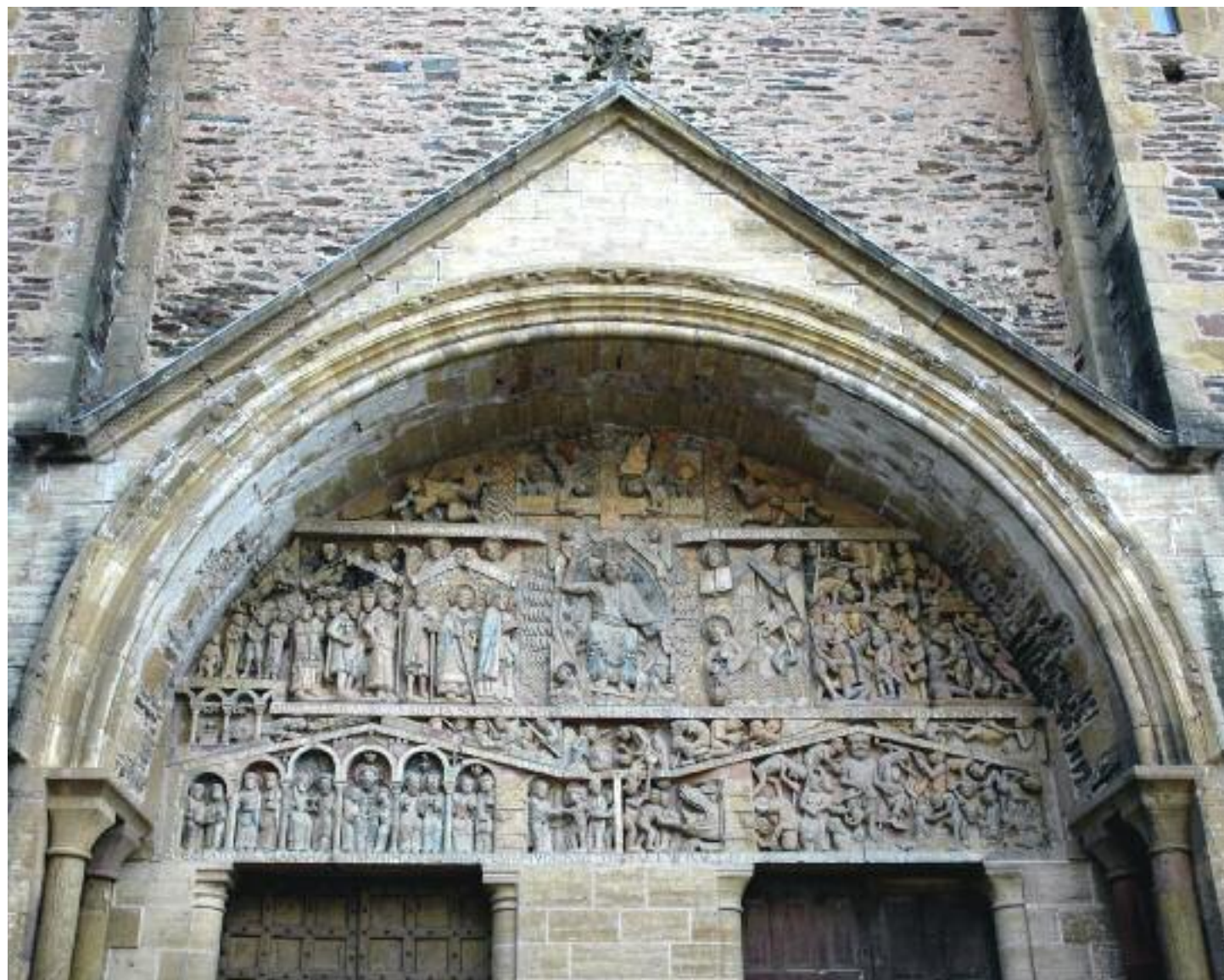
5.8 Het reliëf met twee vrouwen in Toulouse (60)

De vrijmoedige romaanse omgang met letters en teksten spreekt ook uit dit reliëf met twee vrouwen, de een met een leeuwenjong en de ander met een lam in de armen, in het Musée des Augustins te Toulouse. Dit reliëf is uit ongeveer 1120 en bevond zich ooit in de basiliek van Saint-Sernin (Berne 1999, p 72). Bovenaan staat: SIGNU[M] LEONIS, SIGNU[M] ARIETIS, en tussen beide vrouwen en onder hen: HOC FUIT FACTUM T TEMPORE IULII CESARIS. De letters werden rondom en tussen de vrouwen verstrooid, waarbij de S rechts-onder werd gespiegeld en boven TEMPORE een T werd geplaatst. Er is verondersteld dat deze T voor Tolosæ zou staan, of een vergissing van de beeldhouwer is en een I met een horizontale balk erboven had moeten zijn, voor IN (Berne 1999, p 72). De gespiegelde S rechtsonder zou ook een vergissing zijn, maar zou gespiegeld kunnen zijn vanwege symmetrie met de linker S. Verder zijn er veel van de bekende romaanse varianten.

De betekenis van dit reliëf is onduidelijk. Het kan een kopie zijn van een vroegere sculptuur of de weergave van een oude legende uit de tijd van Julius Caesar. Tegenwoordig wordt aangenomen dat het onder andere gaat om tekens van de romaanse dierenriem, het lam als voorbode van de lente en het leeuwte van de herfst. Beide dieren representeren ook Christus. Meer is er niet met zekerheid te verklaren (Berne 1999, p 72).

SIGNU[M] LEONIS SIGNU[M] ARIETIS HOC FUIT FACTUM T TEMPORE IULII CESARIS

FOTO: MUSÉE DES AUGUSTINS



a

5.9 Het timpaan in Conques (61 a, b)

In het timpaan van de Sainte-Foi, de pelgrimskerk te Conques in het midden van Zuid-Frankrijk, werden de inscripties op monumentale wijze verwerkt op stroken tussen de sculpturen. Het timpaan toont sporen van kleurrijke beschilderingen. Als datering is de periode tussen 1125 en 1130 algemeen aanvaard (Salvini 1969, p 327).

De letters zijn volbloed romaans. De A is vlak van boven en komt met rechte en geknikte dwarsbalken voor, de ronde en hoekige C en E zijn er, evenals de ons bekende en de unciale D. Naast de opgerolde ronde G komt hiervan ook de hoekige versie voor, net als in Pisa (26 a, b), en de H heeft een kleine boog midden in de dwarsbalk. De M, met korte diagonalen, heeft hier zowel rechte als schuine zijden en de O's zijn boven en onder spits. Ook de unciaalachtige M en Q komen voor evenals de ons bekende kapitale Q. De R heeft een golvend been, de S leunt meest naar links en de T is breed. Er zijn enkele ligaturen, maar geen kleine genestelde letters. Deze lettervormen komen dicht in de buurt van de vroegere op de tombe van Bernward (53) en van latere voorbeelden uit Cluny (78), en illustreren de verspreiding van de romaanse lettervormen in Europa en de bestendigheid ervan gedurende tweehonderd jaar.

[CA]STI PACIFICI MITES PIETATIS AMICI [...]
O PECCATOIRES TRANSMUT[ETIS NISI MORES]

FOTO'S: DE AUTEUR

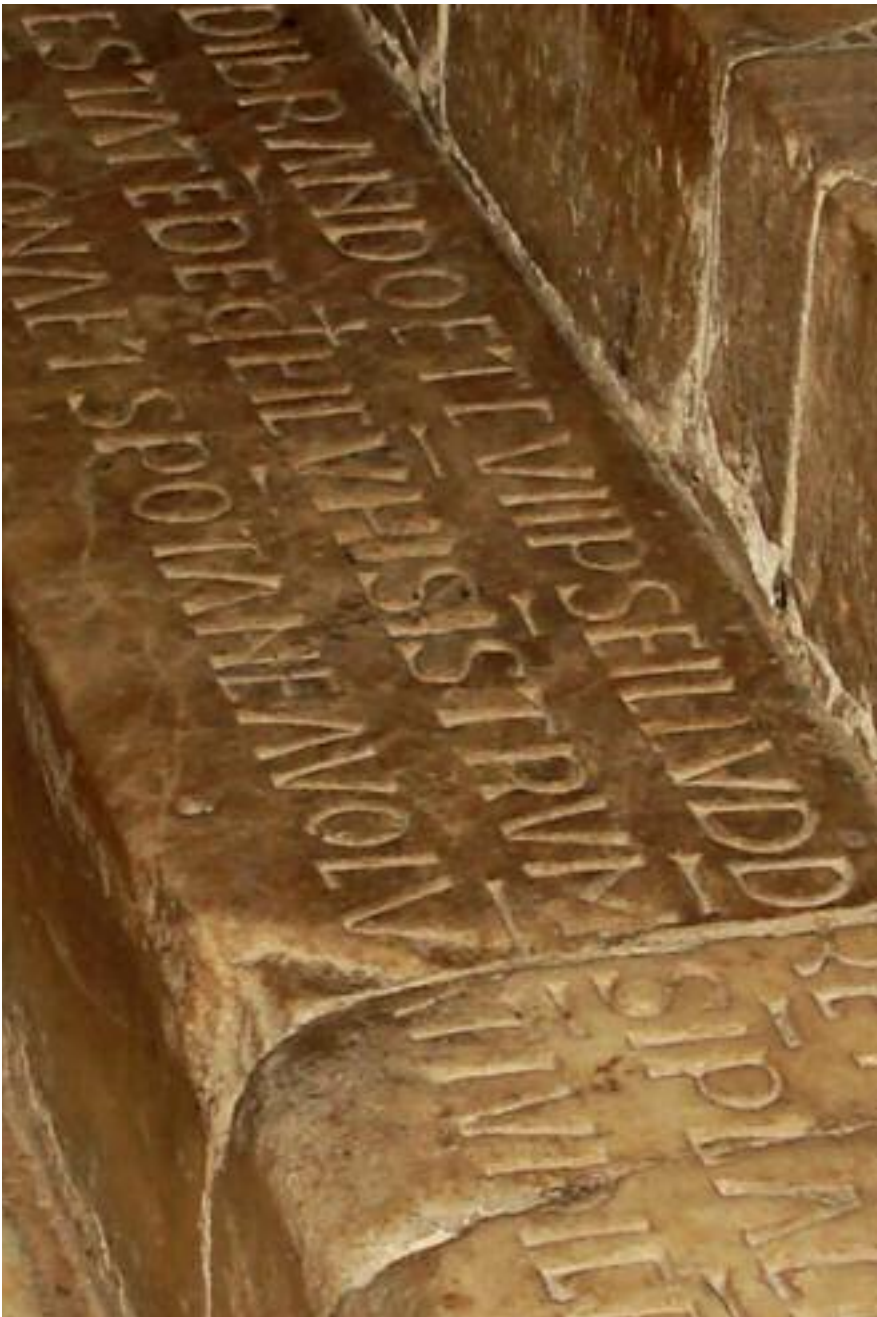
b





a

b



5.10 De charta lapidaria in de abdijkerk van Sant'Antimo (62 a, b, c)

In 1118 liet graaf Bernardo zijn bezit na aan de abdij van Sant'Antimo, bij Montalcino in Zuid-Toscane. Dit werd vastgelegd in de *charta lapidaria*, gehakt in de trap naar het altaar, en met deze schenking werd de bouw van de kerk gefinancierd (Moretti 1996, p 95). Aangezien met de bouw van de kerk in 1118 werd begonnen is deze inscriptie waarschijnlijk uit het midden van de twaalfde eeuw (Moretti 1996, p 98).

De letters hebben weinig verschil tussen dik en dun. De A heeft geen dwarsbalk, de B is afgeleid van een unciaal of van een minuskel, en ook de D kan een minuskel als oorsprong hebben. De C is uitsluitend hoekig, de unciale E ontbreekt en de G is opgerold. De L is smal, de M is breed en staat soms wijdbeens, en er is een enkele M op basis van een unciaal. Van de N zijn er twee versies, met een lange en een korte diagonaal. De O is boven en onder licht gepunt, de Q is afgeleid van een unciaal, de R heeft boven een grote boog en onder een kort en enkel gebogen been en de S is breed. Er zijn enkele genestelde letters.

Deze inscriptie wijkt, net als die te Waha (54) en in Iguácel (57), enigszins af van het spoor dat onder meer door de letters te Hildesheim (53), Conques (61) en Cluny (78) wordt gevormd. Toch passen ook deze lettervormen bij de romaanse benadering; de levendigheid en de diversiteit van de romaanse kapitalen worden erdoor onderstreept.

c





a

5.11 De graftombe van Gundrada (63 a, b)

In de kerk van Saint John te Lewes, in Zuid-Engeland, ligt de grafzerk van Gundrada. Zij was de vrouw van William van Warenne, een strijdmakker van Willem de Veroveraar. De zerk is van zwarte steen, geïmporteerd uit Doornik, en de inscriptie werd waarschijnlijk opgezet en uitgevoerd door een Engelse geestelijke of een inheemse maker (Zarnecki 1984, p 146), niet door een Normandiër. Dat kan de insulaire of Iers-Schotse vorm van de N met de gebogen diagonaal verklaren. Verder zijn er de gebruikelijke romaanse lettervormen, zoals de A met de vlakke bovenkant, de opgerolde G en de R met gegolfd been. Er is ook een K zoals in de inscriptie te Waha.

Er zijn in Engeland weinig romaanse inscripties bewaard gebleven, waarschijnlijk door de vernielingen als gevolg van de *dissolution of the monastries* tijdens de regering van Hendrik VIII en later door het vandalisme van de Puriteinen. William van Warenne had te Lewes een klooster gesticht, en Gundrada en hij werden daar in een nieuwe kapittelzaal herbegraven, kort voor de wijding in 1147 (Zarnecki 1986, p 167). Dat maakt een datering rond 1145 aannemelijk (Zarnecki 1984, p 181).



b

BEELD LINKS UIT: ZARNECKI 1984

FOTO DETAIL: DE AUTEUR



a



b

c



5.12 Een inscriptie aan de basiliek van Santa Maria Maggiore (64 a, b, c, d)

Kort voor of in 1575 liet paus Gregorius XIII een romaans portiek van de basiliek van Santa Maria Maggiore te Rome afbreken wegens bouwvalligheid. Ook liet hij de rechtstreekse verbindingsweg tussen de basilieken van San Giovanni in Laterano en van Santa Maria Maggiore aanleggen, de Via Merulana. De inscriptie die deze feiten memoreert werd ingemetseld, samen met de inscriptie van het verdwenen portiek, in de buitenmuur van de basiliek van Santa Maria Maggiore.

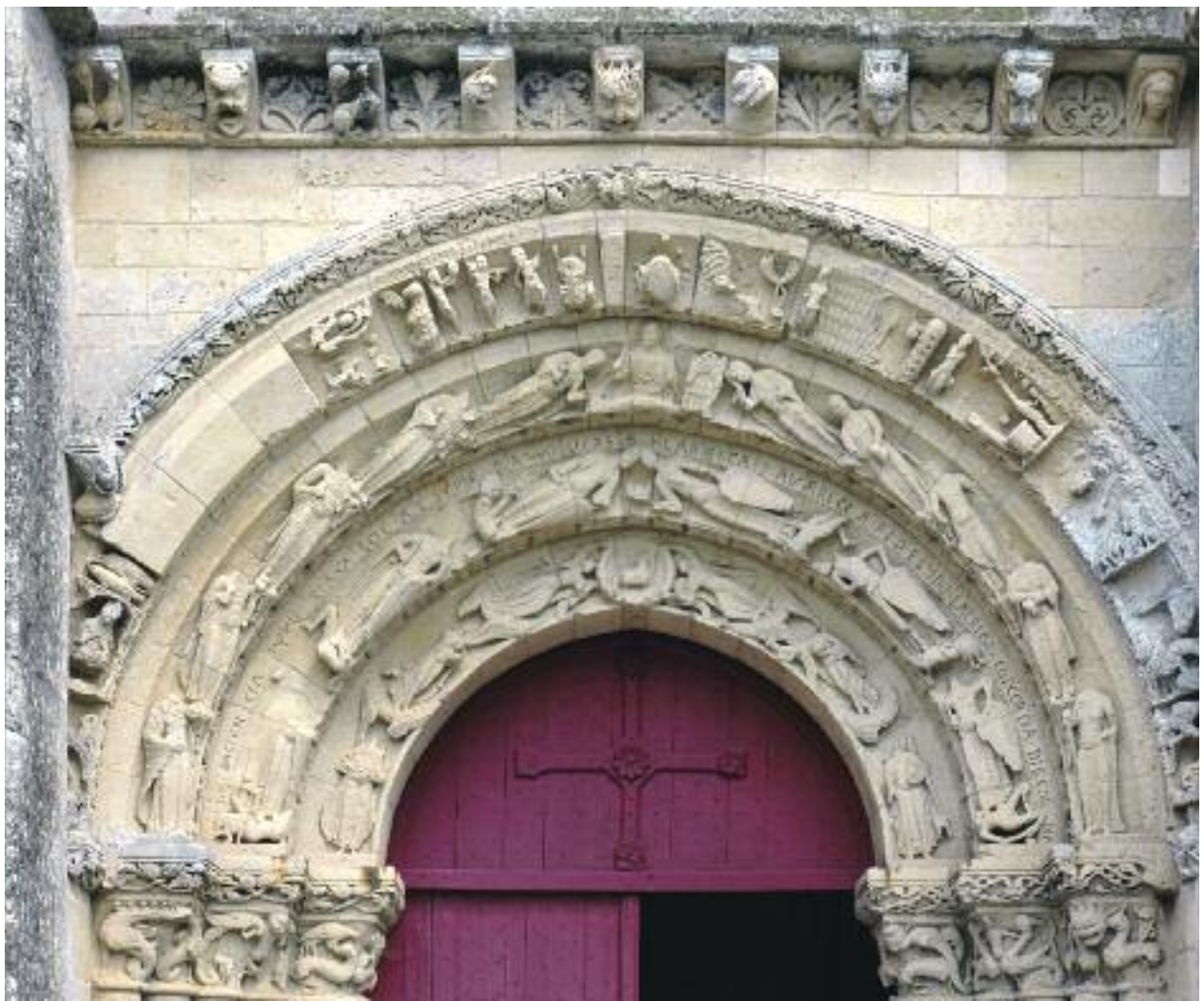
De onderste twee stroken zijn van rond 1575. Aan het begin van de bovenste strook staat Eugenius III vermeld, paus van 1145 tot 1153. Het romaanse deel van de inscriptie, in de twee bovenste stroken, werd waarschijnlijk in die periode gemaakt. De tekst in dit deel wordt naar het einde van de tweede strook steeds complexer van vorm. In de bovenste strook en aan het begin van de tweede zijn de kapitalen breed en normaal gespatieerd, terwijl in het laatste deel de letters smaller zijn, dichter op elkaar staan en genesteld en samengetrokken zijn. Zou het kunnen dat er twee makers aan gewerkt hebben? De S maakt het met sterke persoonlijke kenmerken aannemelijk dat er één maker in het spel was (c). Het diagonale middendeel van de S ligt bij alle exemplaren hoog, zodat de opening onder beduidend groter is dan die boven. En de bogen van de S zijn boven en onder vlak, zowel in de bovenste strook tekst als in de tweede. Deze inscriptie is een prachtige illustratie van de vrijheden die de romaanse makers namen met de letters en de spaties ertussen. Het heeft er veel van weg dat degene die de tekst heeft opgezet zich halverwege realiseerde dat de tekst ingedikt moest worden, wilde die er nog inpassen. Van een enkele M en N raken diagonalen en verticalen elkaar nauwelijks, zoals bij de M van MATER (b). Er zijn geen hoekige versies van ronde letters. In BENIGNUS lijkt de opgerolde G op een E (d).

TERTIUS EUGENIUS ROMANUS P[A]P[A] BENIGNU[S] OPTULIT HOC MUNUS VIRGO MARIA TIBI QUE MATER
CHRI[STI] FIERI MERITO MERUISTI SALVA PERPETUA VIRGINITATE TIBI ES VIA VITA SALUS TOTIUS GL[ORI]A
MUNDI DA VENIA[M] CULPIS VIRGINITATIS HONOR

d



FOTO'S: DE AUTEUR



a

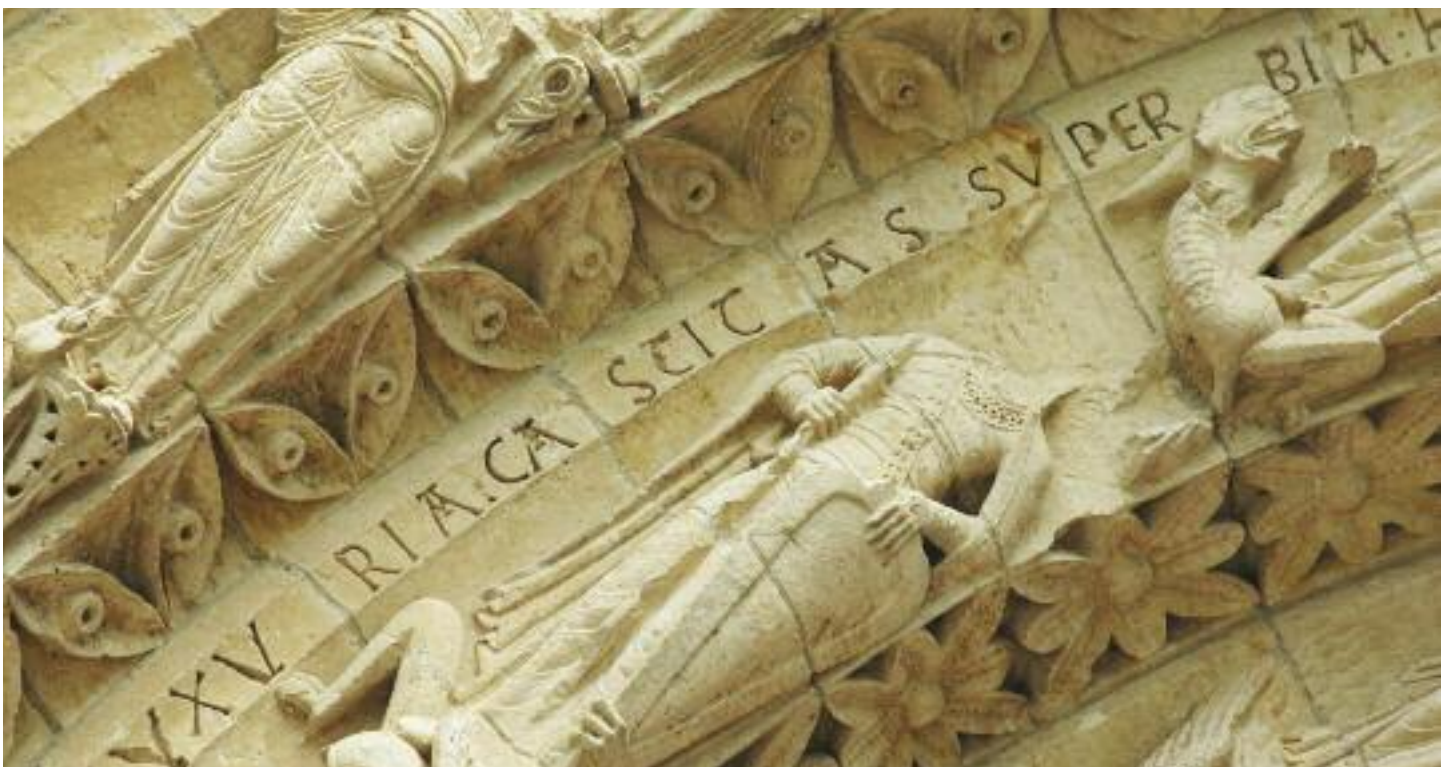
5.13 De tekst aan de westzijde van de kerk te Aulnay (65 a, b)

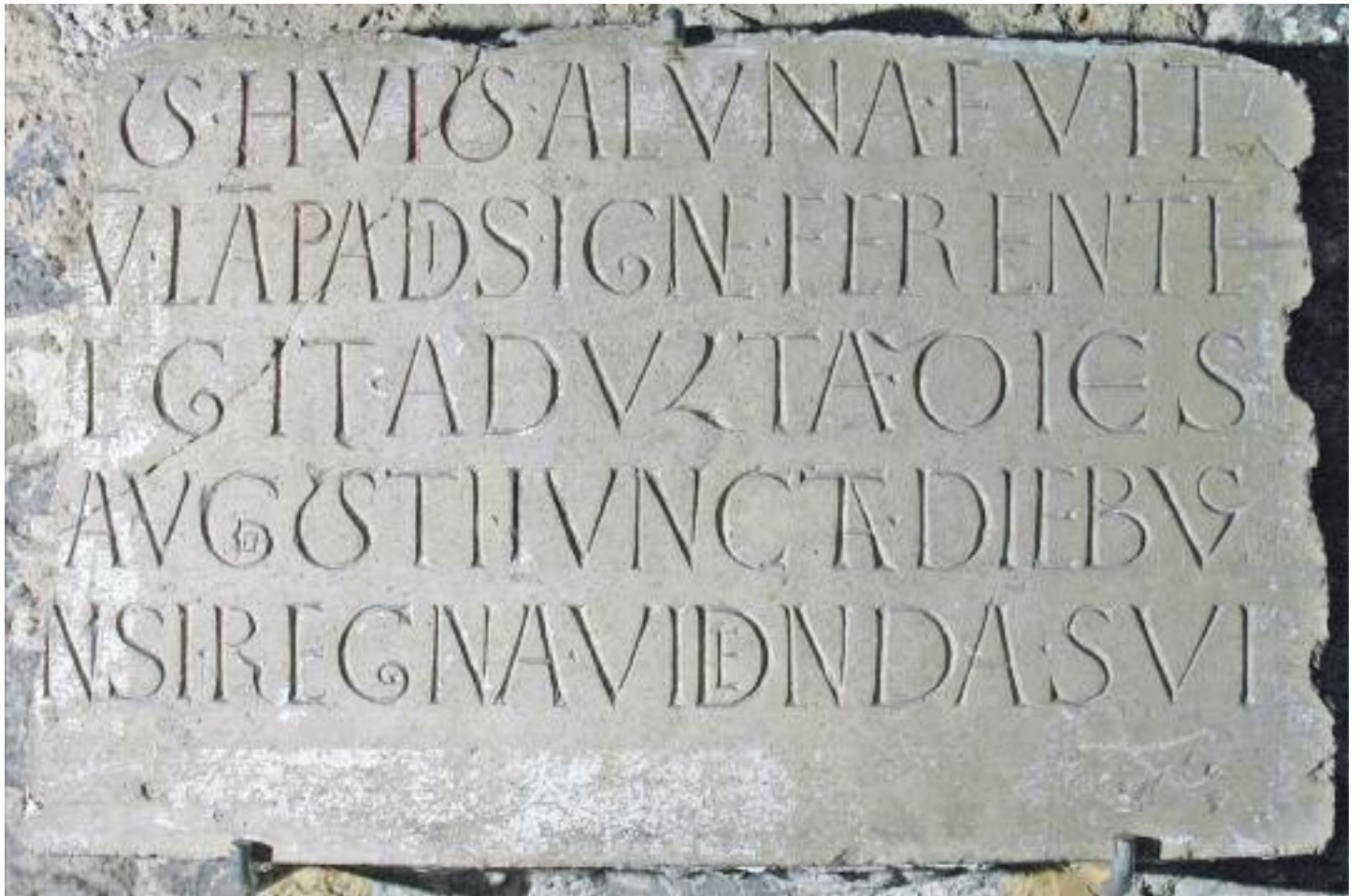
De letters boven de westelijke ingang van de Saint-Pierre-kerk te Aulnay, in West-Frankrijk, waren waarschijnlijk met brons gevuld. De groeven zijn niet v-vormig maar hebben rechte zijden en vlakke bodems. Beschadigingen aan de randen van de letters doen vermoeden dat het metaal ruw werd verwijderd, misschien met een breekijzer.

De sculpturen tonen ondeugden en deugden, zoals drift en geduld (IRA PACIENCIA) of hoogmoed en nederigheid (SUPERBIA HUMILITAS). Bovenaan staan enkele namen van sterrenbeelden en maanden met ondiep gehakte letters. De lettervormen volgen de gangbare romaanse aanpak met een A met een dwarsbalk erop en een geknikte dwarsbalk in het midden, en een A zonder middelste dwarsbalk aan het einde van PACIENCIA. Van de unciaalachtigen zijn er de H en de M, er is de T met de gebogen onderzijde, een grote n in CONCORDIA en het been van de R is enkel gebogen. De S helt naar links in HUMILITAS, naar rechts in LARGITAS en staat rechtop in SUPERBIA. Bij de ondiepe letters is er de opgerolde G en een U die is afgeleid van een unciaal.

Het portaal werd misschien rond 1130 gemaakt (Stalley 1999, p 205), hoewel ook het midden van de twaalfde eeuw is genoemd (Favreau 1977, p 79).

b





a

CLARA SUI MERITIS ET NOBILITATE PARENTUM
 ALVERATA DOM/US HUIUS ALUMNA FUIT
 HANC OLEUM RUTILAE C/U[M] LA[M]PADIS IGNE FERENTE[M]
 DUM VITAE PLENOS/ EGIT ADULTA DIES
 UNA BIS DENIS/ AUGUSTI IUNCTA DIEBUS
 TRANSTULIT AD SPO/NSI REGNA VIDENDA SUI

FOTO'S: DE AUTEUR

5.14 *Het Alverata-fragment* (66 a, b)

In het voorhof bij de Sankt Maria im Kapitol te Keulen is een deel van een gedenksteen aan de muur verankerd. De lettervormen hierin zijn bijzonder omdat het contrast tussen de dikke en de dunne delen groter is dan in het merendeel van de romaanse inscripties. Waarschijnlijk was dit een persoonlijke voorkeur van de maker, van degene die de letters vooraf op de steen heeft getekend of geschilderd, of van de opdrachtgever. Het zijn elegante letters met enkele bijzondere varianten, zoals de zwierige L in het midden van het fragment, een vorm die ook is te zien in de inscriptie te Luik uit ongeveer 1170.¹⁸ Even rechts daarvan staat een unciale D, en rechts schuin daaronder een B met twee bogen die elkaar in het midden niet raken. Links staat driemaal een spiraalvormige G waarvan bij de middelste de ronde spiraal overgaat in een hoekige en het lijkt of de maker niet kon stoppen met draaien en hakken. De tweede regel van onderen toont twee verschillende US-ligaturen en linksonder staat een R met een geknikt been. Hoekige versies van ronde letters zijn er niet.

De complete tekst werd in 1645 gepubliceerd (Gelenius 1645, iv, p 617). In het deel dat nu ontbreekt werd Alverata genoemd, waarschijnlijk een non in een klooster op het vroegere Romeinse capitol te Keulen, die twintig dagen na haar intrede stierf. Meer is er over haar niet bekend. Deze inscriptie is lastig te dateren. Er is geen spoor van de naderende gotiek te ontdekken, maar de bijzondere L in ADULTA en enkele andere siervormen, zoals de unciale D rechts en de R linksonder, wijzen op de twaalfde eeuw en eerder op de tweede helft dan de eerste.

De naam van de jonge vrouw, Alverata, is gekozen als de naam voor het eenentwintigste-eeuwse letterontwerp. Bijzonder is aan deze naam dat die in veel talen vrijwel gelijk wordt uitgesproken.

18. Op het timpaan '*dit du Mystère d'Apollon*' in het Museum Grand Curtius te Luik is zo'n L te zien. Dat kunstwerk is gedateerd op ca. 1170 (Gaier 2009, p 65).

b





a

ABBAS QUEREBAT PAULU[M] FAUNU[S]Q[UE] DOCEB[AT]

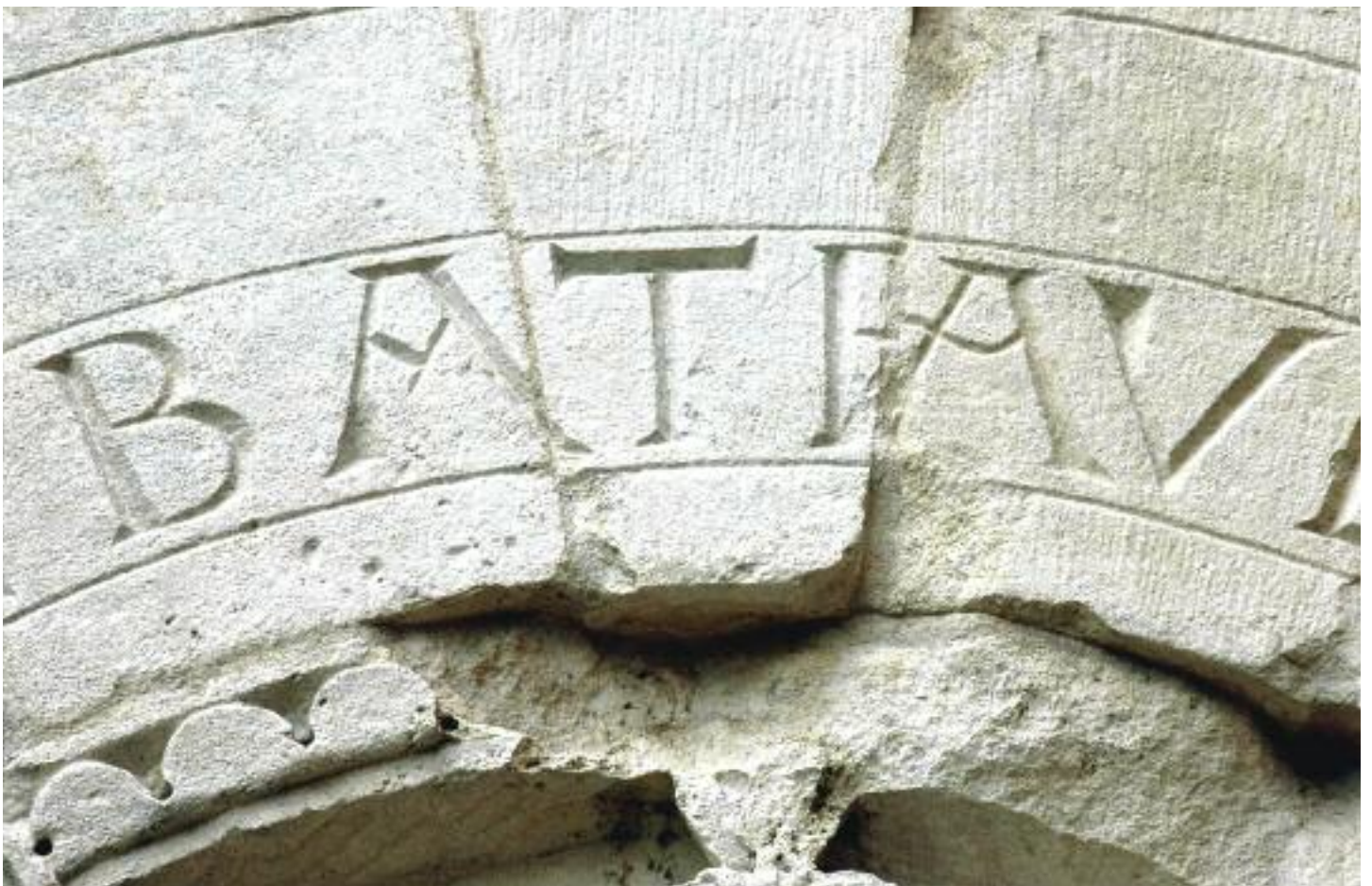
FOTO'S: DE AUTEUR

5.15 *Het timpaan aan de zuidzijde van de kerk te Saint-Paul-de-Varax (67 a, b)*

In Saint-Paul-de-Varax, een kleine plaats ten noordoosten van Lyon, toont het zuidelijke timpaan de heilige Antonius die door een faun naar Paulus de Heremiet wordt geleid. Deze gebeurtenis is beschreven door de heilige Hiëronymus en het timpaan werd mogelijk in het midden van de twaalfde eeuw gemaakt (Favreau 1994, p 20).

De A heeft verschillende gdaates en rechts is een hoekige C te zien in DOCEB[AT]. De Q aan de linkerkant is bijzonder van vorm, met een kleine ronding en een lange rechte staart. Weer rechts staat een unciale Q en een N met een korte diagonaal. Ongebruikelijk zijn bij de A en de V de diagonalen die halverwege abrupt wijder worden. Dit zijn ongetwijfeld persoonlijke toevoegingen van de maker. Van de sluitsteen mist een deel en de P van PAVLU[M] werd gehalveerd. Misschien werd het timpaan ooit verplaatst en paste het niet meer, of werden de sculptuur en de boog met de tekst los van elkaar gemaakt en bleken die niet bij elkaar aan te sluiten. De A helemaal links kan volgen op DOCEB[AT] of kan het begin zijn van een onvoltooide tekst (Favreau 1994, p 20).

b



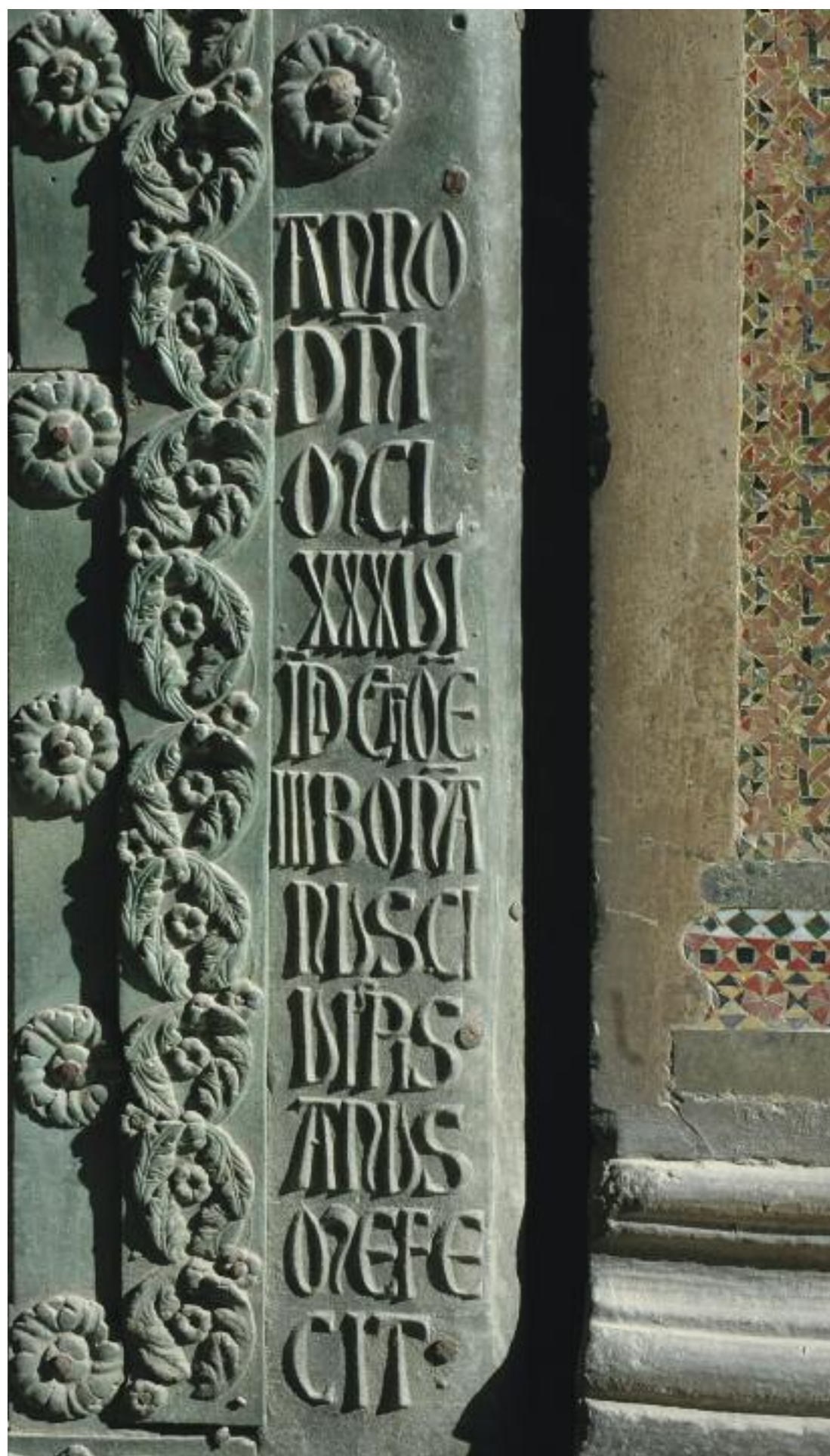


5.16 Een kapiteel in de Onze-Lieve-Vrouwebasiliek (68)

In de Onze-Lieve-Vrouwebasiliek te Maastricht zijn er van de kapitelen in de kooromgang twee met teksten erop. Deze kapitelen werden tussen 1150 en 1160 gemaakt (Den Hartog 2002, p 260) en tonen de gebruikelijke romaanse samenwerking tussen de ons bekende lettervormen en enkele unciaalachtigen. Hoewel er geen hoekige versies van ronde letters voorkomen, is de T met krul toch in die richting gestuurd. Enkele exemplaren hebben een hoekige krul – vergelijkbaar met de spiraalvormige G op het Alverata-fragment – die halverwege hoekig is gemaakt (66). Dergelijke oplossingen zijn zeldzaam en zijn waarschijnlijk persoonlijke bijdragen van de makers.

De voorstelling op dit kapiteel toont Abraham en een knecht die voedsel brengen aan drie mannen (Gen. 18: 5-8; Bosman 1990, p 72) met de tekst VENERATUR ET ORAT (Hij vereert en bidt). Abraham heeft in de drie mannen God herkend (Bosman 1990, p 73).

FOTO: DE AUTEUR



5.17 De bronzen deuren in het hoofdportaal van de kathedraal te Monreale (69)

Van de kunstenaar Bonanno Pisano zijn bronzen deuren bewaard gebleven in Pisa (Portale di San Ranieri) en in Monreale op Sicilië. De rechterdeur in Monreale is gesigneerd en meldt met smalle letters dat de deuren in 1186 zijn gemaakt. Merkwaardig is dat deze signatuur bij het sluiten van de deuren verdwijnt achter de rechter deurpost, wat doet denken aan het verdwijnen van de letters van Humbertus in Maastricht onder de deksel van de sarcofaag.

Terwijl gehakte letters meestal uit verdiepte v-vormige groeven bestaan, is hier het omgekeerde te zien. De letters hadden in de gietvorm de verdiepte v-vorm en steken nu uit boven de ondergrond. Dit effect, de sterke versmalling van de letters en hun zwierigheid tonen de hand van Bonanno Pisano. Naast deze persoonlijke kenmerken hebben de letters ook de bekende romaanse trekken: de A heeft een horizontale balk van boven, de E en M zijn afgeleid van uncialen, de n is de tot kapitaal gemaakte minuskel en de unciaalachtige U is gespiegeld. Op de deuren staan verder soortgelijke maar bredere kapitalen, zoals ook in Pisa.

ANNO D[OMI]NI MCL XXXVI I[N] DICTIO[N]E III BONA[N]NUS CIVI[S] PISANUS ME FECIT

FOTO: DE AUTEUR



70 Detail van de wijdingsinscriptie van 1119 in de Sankt Georgkerk te Prüfening, bij Regensburg. FOTO: DE AUTEUR



a

b



boven: 71 a Deel van de aanvang van Kronieken in de *Grande Bible de Clairvaux*, uit het midden van de twaalfde eeuw.

FOTO: ZODIAQUE

Onder: 71 b Detail van het doopvont in de dom van Osnabrück, gemaakt rond 1226.

UIT: BÄNSCH 1985

6 Het maken van letters

6.1 Materialen

De romaanse kapitalen verschenen eerst op perkament en werden daarna in diverse andere materialen uitgevoerd: email, stucwerk, glas, metaal, steen, ivoor, hout, keramiek, textiel en leer. De letters werden geschreven, getekend en geschilderd, gedreven, gesneden en gehakt, geweven, geborduurd en gestempeld. In mozaïeken werden de letters samengesteld uit *tesserae*. Een voorbeeld met geborduurde letters is het tapijt van Bayeux, gemaakt kort nadat Engeland in 1066 door de Normandiërs was veroverd.

Van stempelen is er maar een enkel voorbeeld: de bijzondere wijdingsinscriptie uit 1119 in Prüfening bij Regensburg (Brekle 2005). Het is een tablet, gemaakt van twee kleuren gebakken klei, met afdrukken erin van lettervormen die waarschijnlijk uit hout waren gesneden (70). Herbert Brekle heeft de afdrukken nauwkeurig vergeleken en van iedere lettervorm zijn alle afdrukken gelijk. Er zijn twee A's, waarvan de normale vorm achttien maal werd toegepast en de unciale vorm negen maal.

Voor emaileren werden in de romaanse periode de *champlevé*- en de *cloisonné*-techniek veel toegepast. Bij de eerste werden de letters, ornamenten en beeldende elementen in een metalen ondergrond uitgesneden en werden de kleurstoffen (glaspoeder) in de groeven aangebracht, gesmolten en gehard. Bij de tweede techniek werden de letters en de andere elementen als opstaande metalen randen aangebracht en vormden de edelsmeden daarin het email.

6.2 Direct en indirect

Letters zijn direct of indirect te vormen. De enige wijze waarop deze direct zijn te maken is door een pen of penseel in inkt of verf te dopen en de letters in één keer op een ondergrond aan te brengen, zonder bijwerken. De Karolingische minuskel werd direct op perkament geschreven, terwijl in steen gehakte letters uit de romaanse periode indirect tot stand zijn gekomen, in verscheidene stappen.¹⁹

Teksten in manuscripten kunnen het verschil illustreren tussen direct en indirect vervaardigde letters. Kleine letters of minuskels, die direct met een pen werden geschreven, volgden de vorm van het schrijfinstrument. Was dat een pen met een afgeplat uiteinde, een brede pen, dan tonen de letters het karakteristieke dik-dun-patroon dat zo'n pen voortbracht. De dikke delen zijn dan altijd van gelijke dikte en de dunne allemaal even dun – nagenoeg even dik en dun, want meer of minder druk op een pen maakte enig verschil. Grotere letters (*display*), zoals initialen of de letters in titels of beginregels werden meestal indirect gemaakt: als contouren getekend en dan ingeschilderd of verguld en soms nog van een gekleurde contour voorzien. Dan tonen de rechte delen en bogen soms verschillen in dikte (71 a), een verschijnsel dat soms ook bij letters in andere materialen, zoals metaal (71 b), is te zien.

Gehakte romaanse kapitalen mogen vaak bijzondere vormen hebben en de breedtes van de letters en de ruimtes ertussen kunnen variëren, maar de diktes van de rechte delen en de bogen zijn over het algemeen consistent – hoewel de inscriptie in Moissac (1), uit

19. De termen direct en indirect zijn te vervangen door natuurlijk en kunstmatig of synthetisch. Alle lettervormen die niet direct of natuurlijk zijn geschreven met een pen of penseel, maar die zijn bijgewerkt of waarbij verscheidene bewerkingen zijn toegepast, zijn synthetisch. Alle letterontwerpen zijn synthetisch.

1100, enige inconsistentie vertoont. Zijn zulke gevolgen van het indirect vormen van letters te wijten aan een gebrek aan vakkennis of vormgevoel, of kunnen die gerekend worden tot de vrijheden van de romaanse vaklieden? 'Hoe meer consistentie, des te meer vakmanschap' lijkt een voor de hand liggende conclusie, maar dit kan een hedendaagse notie zijn die op de middeleeuwse makers wordt geprojecteerd door letterontwerpers en lezers die gewend zijn aan gelijkmatig gevormde lettertypes op schermen en papier. Het merendeel van de romaanse kunstwerken toont vakmanschap en laat zien dat de makers wisten wat zij deden, maar vaak minder strikt waren dan hedendaagse letterontwerpers.

De kenmerken van de gehakte romaanse kapitalen kwamen al in veel vroegere inscripties voor. Griekse inscripties, bijvoorbeeld uit de vierde en derde eeuw voor Christus (Morison 1972, pp 7, 9), tonen de licht getailleerde verticale, horizontale en diagonale delen van de letters, met een gering verschil tussen dik en dun en met de kleine driehoekige schreven. Deze Griekse en middeleeuwse inscripties zijn het resultaat van gelijke werkwijzen met verwante lettervormen, gemaakt in verschillende tijden en op ver van elkaar gelegen plaatsen. De makers van inscripties kwamen uit op dezelfde oplossingen, onder andere door de beperkingen van het handwerk en het materiaal. Bij het opzetten van de letters is het makkelijker en natuurlijker om licht gebogen zijden te maken dan rechte, en rechte randen tonen bij gehakte letters eerder oneffenheden dan enigszins gebogen zijkanten (Catich 1991, p 96).



72 a De gedenkplaat voor abt Isarn uit de abdij Saint-Victor te Marseille uit het einde van de elfde eeuw.

a

Rechts: **72b** Detail met de ingekraste lijnen voor de regels. Overigens is dit een van de wonderlijkste en meest afwisselende inscripties uit de romaanse periode met bijvoorbeeld bijzondere siervormen voor de B (ABBAS) en P (COMPVLIT).

UIT: GABORIT 2010

6.3 Hakken in steen

De meeste romaanse kapitalen die in dit proefschrift zijn afgebeeld werden gehakt in steen. Over het maken van de romaanse inscripties is niets op schrift gesteld (Bosman, p 42). Voorafgaand aan het hakken werd de tekst op een geprepareerde steen uitgezet. Hoe de Romeinen dit deden is min of meer bekend (Susini 1973) en tot nu toe is het maken van een opzet op een steen vaak nog steeds hetzelfde. Op inscripties uit bijvoorbeeld 1503 is te zien dat de aanpak van de Romeinen toen nog (of opnieuw) werd toegepast.²⁰

Volgens Susini en eerdere epigrafen kenden de Romeinen drie fasen: het opstellen van de tekst, de overdracht daarvan op een steen met gegrifte hulplijnen, de *ordinatio*, en het hakken van de letters. Van de eerste fase zijn geen voorbeelden bewaard. De teksten kwamen ongetwijfeld van de opdrachtgevers, maar de uiteindelijke verdeling van de tekst over het oppervlak van de steen, de grootte van de letters en misschien het gebruik van afkortingen en samentrekkingen werden waarschijnlijk bepaald door iemand die letters kon schilderen en hakken. Van de gegrifte hulplijnen zijn sporen gevonden, niet alleen horizontale lijnen voor de regels, maar ook hoofdlijnen voor de letters, zoals constructies voor de O en de Q die zijn gemaakt met een passer. Behalve een scherp voorwerp voor het griffen kan een kwast met verf of houtskool gebruikt zijn, waarvan geen resten meer zijn gevonden (Susini 1973, p 31). Het is overigens niet duidelijk of de *ordinator* en degene die de letters hakte altijd twee verschillende personen waren of soms één en dezelfde (Susini 1973, p 30–38, 46–48).

Op sommige romaanse inscripties zijn hulplijnen te zien, zoals op de grafzerk voor abt Isarn (gest. 1047) uit het Saint-Victorklooster bij Marseille en mogelijk laat in de elfde eeuw gemaakt (72 a, b). Ook op een inscriptie, tentoongesteld in de Kaiserpfalz te Goslar,

20. Paul Shaw, een Amerikaanse collega, stuurde mij enkele voorbeelden, waaronder een detail van de inscriptie voor Bisschop Juan Ortega Gomiél, van 1503, in de Santa Maria del Popolo te Rome.

b





72 c De ingekraste lijnen voor de positionering van de letters zijn duidelijk te zien. Dit is een deel van de naam van de maker: GISELBERTUS. Gemaakt tussen 1150 en 1200. Uit de expositie in de Kaiserpfalz te Goslar.

FOTO: DE AUTEUR



a

73 a Deel van het schrijn van de heilige Isidorus met de schepping van Adam, in de schatkamer van de San Isidoro te Leon. Gemaakt voor 1063. FOTO: DE AUTEUR

Rechts: **73 b** Detail van het schrijn van de heilige Maurinus, gemaakt te Keulen rond 1170.

UIT: BÄNSCH 1985

zijn duidelijk gekraste hulplijnen te zien en de naam van de maker, Giselbertus (72 c). Of het krassen van hulplijnen in de middeleeuwen in heel Europa op grote schaal gebruikelijk was blijft gissen. In andere romaanse inscripties staan lijnen tussen de regels (54) die eerder decoratie lijken te zijn dan hulplijnen.

Er is verondersteld dat de romaanse beeldhouwers vóór het hakken hun stenen met krijt markeerden (Coldstream 1991, p 69), of met een kwast en kalkwater, maar ook daarvan is niets teruggevonden. Ivoorsnijders konden met lood tekenen op een laagje kalk dat op een ivoren plaat was aangebracht, volgens Theophilus in *De diversis artibus* uit 1122 (Den Hartog 2002, p 71). Het is de vraag of makers van inscripties in steen ook op deze wijze werkten. Het opzetten van een tekst op een steen, voorafgaand aan het hakken, is heel ander werk dan het aanbrengen van letters op een ivoren paneel. Stenen voor inscripties zijn meestal groter, veel zwaarder en moeilijker te hanteren en de letters zijn groter dan die op ivoren panelen.²¹

Waarschijnlijk werden de teksten voor inscripties opgezet door de makers zelf en niet door schrijvers die gewend waren aan een materiaal als perkament en gereedschappen als een pen en een dun penseel. De letters werden op steen waarschijnlijk niet als contouren getekend met een fijn tekeninstrument, maar opgezet met krijt of met een stevig rond of breed penseel. Dat werkte directer en maakte corrigeren makkelijker. Zolang er nog niet was gehakt kon een met krijt getekende of met kalk geschilderde letter nog gewist en veranderd worden. Was er eenmaal gehakt dan kon alleen nog een zware ingreep als weghakken uitkomst brengen (54).

Gehakte kapitalen tonen dikwijls vereenvoudigingen in vergelijking met de geschreven, getekende en geschilderde kapitalen in romaanse manuscripten. Vergeleken met de letters op perkament zijn bij de lettervormen in steen de details getransformeerd: de schreven en andere verfijnde uiteinden zijn meest steviger geworden, het verschil tussen dik en dun is vaak geringer geworden en veel van de ornamenten zijn verdwenen.

Min of meer hetzelfde heeft zich voorgedaan bij letters die in metaal geklopt (73 a) of in champlévé-email uitgevoerd werden (73 b). Dit zijn beide zeer indirecte werkwijzen, waarbij in het eerste geval de letters aan de achterzijde in een metaalplaat gedreven werden (*repoussé*), in spiegelbeeld. De letters werden waarschijnlijk tevoren in het metaal gekrast en vervolgens tot reliëf geklopt. Bij champlévé-email vloeyde het email uit in de groeven die in het metaal gestoken waren. Bij in metaal geklopte letters zijn de schreven dikwijls klein, terwijl die in email vaak groot zijn. Romaanse kapitalen die in metaal

21. Er is verondersteld dat niet alleen de tekst maar ook de vormgeving voor een inscriptie aangeleverd kon worden op een groot vel perkament, en dat de makers van de inscripties soms abusievelijk de letters van de achterzijde van de perkamenten schets kopieerden (Stratford 2008, p 140). Perkament is niet zo transparant dat iemand zich makkelijk kon vergissen tussen de voor- en achterkant.



b



Boven: **73 c** Detail van het zegel van Isabella van Hainault, zilver, gemaakt tussen 1180 en 1190 te Parijs.

UIT: ROBINSON 2008



73 d Deel van de mozaïekvloer in de crypt van de Sankt Gereon te Keulen, 1151-1156. De naar links hellende S, de A met afgeplatte bovenkant, de opgerolde G en de R met het golvende been zijn goed weergegeven.

FOTO: DE AUTEUR

werden gestoken, bijvoorbeeld in zegelstempels, hebben dikwijls grote en scherpe schreven (73 c). Bij dergelijke werkwijzen liggen veranderingen aan de lettervormen voor de hand. In mozaïeken was er begrijpelijkerwijs veel verlies aan detail, zeker met grote tesseræ, en toch werden daarin de romaanse kapitalen dikwijls nog gaaf uitgevoerd (73 d).

Vanzelfsprekend hebben materiaal en gereedschap invloed op het uiterlijk van een product, maar het is de vraag in hoeverre de kenmerken van de romaanse kapitalen in inscripties het gevolg zijn van het hakken in steen. Wat de schreven betreft heeft lange tijd en wijd verbreid de mening geheerst dat die uit het steenhouwen voortkwamen, dat deze uitlopers aan de uiteinden van de letters de vanzelfsprekende beëindigingen waren van gehakte groeven met een v-vormige doorsnede. In *The Origin of the Serif* (1991, oorspr. 1968), heeft Edward Catich aangetoond dat de Romeinse *capitalis quadrata* vooraf op steen werd geschilderd, inclusief de schreven, en dat bij het hakken de geschilderde modellen gevolgd werden. Dat zowel de eerder genoemde Griekse als de romaanse letters vooraf op steen geschilderd werden is niet zeker maar wel aannemelijk. Evenmin is bekend hoe gedetailleerd de voorschilderingen waren, maar waarschijnlijk werden ook de schreven aangegeven. Gezien de getekende lettervormen in manuscripten als de *Codex Aureus* (27) waren de kleine driehoekige schreven vaste onderdelen van de kapitalen sinds het midden van de achtste eeuw.

Overigens hebben Griekse voorbeelden bij het vormen van de romaanse kapitalen waarschijnlijk geen rol gespeeld. In de *Lindisfarne Gospels* staan weliswaar Griekse letters (52) (Gray 1986, p 49, 53), maar het is onwaarschijnlijk dat letterhakkers dit manuscript of soortgelijke werken in de elfde en de twaalfde eeuw konden inzien.

6.4 De makers

Een vermaard kapiteel in Saint-Benoit-sur-Loire (oostelijk van Orléans) toont de tekst: UNBERTVS ME FECIT (74 a) (eerste kwart elfde eeuw; Gaborit 2010, p 34). Wie was Unbertus? Het is mogelijk dat hij niet alleen de bijzondere kapitelen in het torenvormige portaal van



74 a De UNBERTUS-inscriptie te Saint-Benoit-sur-Loire uit het eerste kwart van de elfde eeuw.

UIT: GABORIT 2010



74 b De signatuur van Hartmann op het kapiteel middenin het voorportaal bij de afgebroken kloosterkerk voor de heiligen Simon en Judas te Goslar, gemaakt rond 1150. FOTO: DE AUTEUR



75 De signatuur van Berengerus op de Willigisdeur van de dom te Mainz, kort voor 1009 gemaakt.
FOTO: DE AUTEUR



76 De signatuur van Bernardus Gelduinus in de rand van het marmeren altaar in de Saint-Sernin te Toulouse, ingewijd in 1096 (Vergnolle 2005, p 364). FOTO: DE AUTEUR

Saint-Benoit-sur-Loire maakte maar ook de architect was van dit bouwwerk (Vergnolle, p 43). De term *fecit* laat veel te raden over. Meer dan zijn naam is er niet en met redelijke zekerheid wordt aangenomen dat hij de kapitelen maakte en ook zijn eigen naam hakte. Het is niet bekend wanneer hij werd geboren, hoe oud hij werd, waar hij vandaan kwam of hoe zijn leven verliep.

Het kapiteel middenin het voorportaal bij de afgebroken kloosterkerk te Goslar toont ook een naam in de tekst HARTMANNUS STATUAM FECIT BASISQVE FIGURAM (Hartmann heeft het beeld en de sculptuur van de zuil gemaakt) (74 b) (begin twaalfde eeuw; Gaborit 2010, p 34).

Meer namen van makers van inscripties of van objecten met inscripties zijn bekend. Berengerus uit Mainz is al genoemd. Het is bijzonder dat zo prominente objecten als deze bronzen deuren gesigineerd zijn en de naam van de bronsgieter samengaat met die van de machtige bisschop Willigis. Zijn naam staat onderaan (75) met de tekst: BERENGERUS HUIUS OPERIS ARTIFEX LECTOR UT P(RO) EO D(EV)M ROGES POSTULAT SUPPLEX, 'Berengerus, de kunstenaar die dit werk heeft gemaakt, vraagt u ootmoedig, lezer, dat u tot God voor hem bidt'. Wiligelmo uit Modena was beroemd (58) en er was ook Bernardus Gelduinus, wiens naam op een altaar staat in de Saint-Serninbasiliek te Toulouse (kort voor 1096; Vergnolle 2005, p 364) (76). Hij maakte een reeks sculpturen die in dezelfde kerk zijn te zien. In de Saint-Pierre-kerk te Chauvigny (bij Poitiers) werd in het tweede kwart van de twaalfde eeuw de naam van Gofridus in sculptuur aangebracht (GOFRIDVS MEFECIT). Nog veel meer namen zijn er overgeleverd (Gaborit 2010, p 436; Dietl 2009).

Van enkele romaanse makers zijn er zelfportretten, zoals van de glazenier Gerlachus (45) of van de gieters van de deuren te Novgorod, Riquin en Waismuth, waaraan later Abraham is toegevoegd (Mende 1983, p 81). In Maastricht zijn er portretten van werkende steenhouwers zonder namen, maar de beeldhouwer Richard hakte op een doopvont in Bridekirk (Cumbria) zijn naam in runen en beeldde zichzelf af met een hamer en een beitel, gebladerte in het vont hakkend (Zarnecki 1984, p 147). De romaanse makers van inscripties lieten behalve hun werk weinig meer achter dan namen en enkele gezichten, en wat er is aan namen en portretten vertegenwoordigt slechts een fractie van de velen die er waren.

Pas tegen het einde van de twaalfde eeuw kreeg een enkele kunstenaar meer bekendheid,²² zoals Nicolaas van Verdun, de goudsmid uit het Maasland en de maker van onder andere het altaarstuk in Klosterneuburg (1181) bij Wenen. Hij werd geboren in 1130 en stierf in 1205, werkte op verschillende plaatsen in Europa, zoals in Doornik, en hij maakte waarschijnlijk ook het Driekoningenschrijn dat in de dom van Keulen wordt bewaard (Clausen 1985a, p 370). Vanaf het begin van de dertiende eeuw werden er meer en duidelijker gegevens nagelaten over kunstenaars, handwerkslieden en het bouwbedrijf (Martindale 1972, p 9).

22. In *Masons and Sculptors* (Coldstream 1991, pp 7, 8) staat: 'There are three very famous medieval documents – the mid-twelfth-century account by Abbot Suger ... , the account written c. 1200 by Gervase, monk of Canterbury, ... and the thirteenth-century *Portfolio of Villard de Honnecourt*, ... Gervase's text, ... is the only surviving medieval description of a team of masons at work, and it gives us much information both about masonic practice and about some building processes.' Over het hakken van letters en over beeldhouwen in het algemeen geeft deze tekst geen informatie noch namen van werklieden.

Omstreeks het jaar 1000 was de Europese bevolking in drieën gedeeld, in *oratores*, *bellatores* en *laboratores*: zij die bidden, zij die strijden en zij die werken, ofwel de geestelijken, de adel en de onvrije boeren (Le Goff 2006, pp 347, 348). Handwerkslieden, degenen die de kloosters, kerken, bruggen, kastelen of markthallen bouwden en van beeldhouwwerken, schilderijen en inscripties voorzagen, werden wel erkend maar nauwelijks genoemd, evenals de handelslieden. In de elfde eeuw is er geschreven over *pauperiores qui manibus laborant*, 'de nog armeren die met hun handen werken' (Le Goff 2006, p 353). In zijn geschiedenis van de middeleeuwen veronderstelt de Belgische historicus Henri Pirenne dat de bevolking van de steden voortkwam uit handelaren, avonturiers en zwerwers, ontwortelden, gevluchte lijfeigenen en kinderen van boerengezinnen die monden teveel waren (Pirenne 1948, pp 61-72).²³ Jean Gimpel nam aan dat de handwerkslieden eenzelfde achtergrond hadden (Gimpel 1961, pp 71-89).

In zijn boek *Gesta Friderici imperatoris* (geschreven vanaf ongeveer 1156) gaf de bisschop en historicus Otto von Freising af op handwerkslieden. Hij verbaasde zich erover dat die in Italië, net als jongelingen uit de laagste standen, hogerop konden komen terwijl die elders gemeden werden (Legner 1985, p 187). Waarschijnlijk gaf Otto von Freising slechts zijn eigen mening over de handwerkslieden. In de christelijke kerk bestond weerzin tegen werken met de handen en ook tegen pronk (Martindale 1967, p 8, 9), wat niet wegnam dat veel geestelijken de handwerkslieden, kunstenaars en hun werken waardeerden. Abt Gauzlin (gest. 1030) gaf rond 1026 opdracht de portaaltoren van Saint-Benoît-sur Loire te bouwen 'als een voorbeeld voor heel Gallië' (Stalley 1999, p 192). Als opdrachtgever kan het hem moeilijk zijn ontgaan dat Unbertus zijn werk signeerde of liet signeren – het kan zelfs door Gauzlin gestimuleerd zijn.

Bisschop Bernward van Hildesheim (993-1022) beheerste de schrijfkunst en volgens Thangmar, zijn leermeester en biograaf, kon hij edelstenen, zilver en goud bewerken, was hij architect, maakte hij schilderijen en was hij geïnteresseerd in het gieten van brons en ander handwerk (Castelnuovo 1990, p 226). Het is de vraag of Bernward werkelijk in al deze vakken actief was; waarschijnlijk gaf zijn biograaf hiermee een vergaande betrokkenheid aan.

In elk geval had Bernward interesse in de producten van de handwerkslieden en had hij achting voor hen (Schuffels 1993, p 32). Hij bezocht hun werkplaatsen en liet zich door getalenteerde kunstenaars op zijn reizen vergezellen. Ook een hooggeplaatste Engelman, Oliver de Merimond, reisde met een kunstenaar, mogelijk een beeldhouwer. Zij waren kort voor 1140 op bedevaart naar Santiago de Compostella en de kunstenaar maakte onderweg schetsen van gebouwen in Zuidwest-Frankrijk, waarvan de invloed is terug te vinden in de decoratie van kerken in Herefordshire (Zarnecki 1984, p 148). Je zou graag weten of deze reizende kunstenaar en opdrachtgever onderweg ook lettervormen zagen en optekenden.

23. Inmiddels wordt deze herkomst van de handelaren in twijfel getrokken. Soms waren ze van adel of kwamen ze uit de betere stedelijke kringen. Ze waren vast en zeker belust op avontuur, maar hadden dikwijls contacten met de eigenaren van land en bossen en konden daardoor aan hout en ijzer komen voor de scheepsbouw. Ook beschikten ze vaak over juridische of mathematische kennis (Power 2006, p 44). Of dit ook gold voor de handwerkslieden of bijvoorbeeld voor rondtrekkende muzikanten of kunstenmakers is te betwijfelen; mogelijk gold dit wel voor de bouwmeesters.

In de tweede helft van de elfde en in de twaalfde eeuw groeide het aantal signaturen van makers van inscripties en beeldhouwers gestaag, vooral in Italië (Dietl 2009, p 41) en verbeterde hun maatschappelijke positie (Vergnolle 2005, p 44). Een blijk van groeiende waardering tegen het einde van de twaalfde eeuw was het onderbrengen van de kunstenaars en handwerkslieden in een eigen categorie naast de *oratores*, *bellatores* en *laboratores*: de *artifices* (Dietl 2009, p 44). Waarschijnlijk droegen maatschappelijke veranderingen hieraan bij, zoals de groei van de steden, vooral in de twaalfde eeuw, en werden de handwerkslieden zelfbewuster door hun deelname aan de bouwgroep.

Principalen, zowel geestelijke als wereldlijke, hadden met hun wensen ongetwijfeld invloed op de ontwikkeling van de architectuur, de beeldhouw- en schilderkunst en op het maken van letters. Zij boden de *artifices* de kans hun talenten te ontplooien. Tegelijk werkten de handwerkslieden en kunstenaars waarschijnlijk uit eigen interesse aan ontwikkelingen en vernieuwingen in hun vak, bijvoorbeeld doordat jongeren zich wilden onderscheiden van hun voorgangers. Het is niet bekend wie de bouwmeester was van de gotische architectuur van abt Suger; in zijn tekst heeft hij alleen zichzelf genoemd. Maar toen hij kort na 1122 de mensen zocht om zijn plannen uit te voeren, vond hij hen waarschijnlijk niet alleen als uitvoerende krachten, maar verwierf hij tegelijk hun ideeën.

De middeleeuwse opdrachtgevers reisden veel; de geestelijken voor kerkelijke zaken, de handelaren voor wereldse, de ridders, bijvoorbeeld uit Normandië, trokken ten strijde in onder andere Sicilië, Zuid-Italië en het Midden-Oosten en velen gingen op bedevaart, kriskras door Europa. Kunstenaars en handwerkslieden trokken van de ene bouwplaats naar de andere, niet alleen om religieuze gebouwen op te trekken maar ook wereldlijke bouwwerken zoals kastelen (Stalley 1999, p 101). Dikwijls ging het om lokale krachten, zoals in Noord-Italië, waar afstanden zijn gemeten tussen de 50 en 150 kilometer van de plaats van herkomst naar het werk (Dietl 2009, pp 155, 156). Ook grotere afstanden werden afgelegd, bijvoorbeeld door de 'Comacini', Lombardische beeldhouwers en steenhouders die mogelijk naar de stad Como waren vernoemd (Stalley 1999, p 109). Zij werkten op veel plaatsen ten westen en ten noorden van de Alpen, onder andere aan de kerk van Spiers (1030-1061 en 1082-1106) en in het tweede en het derde kwart van de twaalfde eeuw in Maastricht aan de Sint-Servaasbasiliek (Den Hartog 1992, pp 122, 133). Nog verder weg trokken de Lombarden, bijvoorbeeld naar Lund in Zweden, rond 1080 (Verzar 1992, p 620). Het is mogelijk dat de Lombarden eigen lettervormen meenamen (Gray 1948), maar Lombardije behoorde vanaf 774, na de onderwerping door Karel de Grote, tot de invloedssfeer van Duitsland, wat hoogstwaarschijnlijk een stempel heeft gedrukt op de Noord-Italiaanse lettervormen.

Het leven op de romaanse bouwplaatsen was kosmopolitisch,²⁴ wat bijdroeg aan het internationale karakter van de romaanse architectuur, de kunsten (Petzold 1995, p 34) en mede de Byzantijnse en Arabische invloeden verklaart. Ook de Europese aard van de romaanse lettervormen moet door de diverse achtergronden van de handwerkslieden en kunstenaars bevorderd zijn. Deze internationale kant van het romaans is een van de facetten van het concept achter de romaanse kapitalen in inscripties.

24. Er zijn voorbeelden van reizende werklieden, al vanaf 549, van Italianen in Trier, Grieken in Paderborn, Fransen en Romeinen in Wearmouth, enzovoort (Du Colombier 1972, p 48).

6.5 Specialisatie?

Het laatste deel van de tekst op de kerk van Santa Maria de Iguacel (57) luidt compleet: SCRITOR HARUM LITTERARU[M] N[OM]I[N]E AZENAR MAGISTER HARU[M] PICTURARU[M] N[OM]I[N]E CALINDO GARCES, ‘Degene die deze letters schreef heet Azenar, de meester die de schilderijen maakte heet Calindo Garces’ (San Vicente 1971, p 187) (57 b). Het is mogelijk dat Azenar gespecialiseerd was in het maken van letters en die kon schrijven en hakken. De bewerkers van steen voerden diverse taken uit, van ruwe voorbewerkingen tot het detailleren van sculptuur, met een toenemende werkverdeling gedurende de twaalfde eeuw (Vergnolle 2005, p 46; Den Hartog 2002, p 74) tussen degenen voor het grovere en het fijnere werk (Saul 2009, p 62). Het hakken van letters kan geen dagelijkse bezigheid geweest zijn. Vergeleken met de omvang van de sculpturen waar de letters meestal bij staan zijn de inscripties bescheiden, zeker in relatie tot een compleet bouwwerk. Makers die goed met letters overweg konden hebben die waarschijnlijk uitgevoerd naast het maken van beelden en producten als grafstenen en doopvonten. Lettermakers zijn er als specialisten waarschijnlijk niet of nauwelijks geweest.

6.6 Geletterdheid

De vrijheden die in de romaanse periode met letters werden genomen, zoals met het samenvoegen ervan (44 d), konden niet zonder geletterdheid ontstaan. Als de makers van inscripties nauwelijks geletterd of ongeletterd waren, hadden hun opdrachtgevers een flinke hand in de enorme variatie die de inscripties laten zien. Maar het is onduidelijk wie het ontwerp voor een inscriptie leverde, de opdrachtgever of degene die de inscriptie uitvoerde. Wat pleit voor het opstellen van de teksten door de opdrachtgever is dat voor het schrijven van leoninische verzen in het Latijn een taalvaardigheid is vereist die meer bij geestelijken past dan bij letterhakkers. Voor geestelijken betekende geletterd zijn, *litteratus*, dat je het Latijn beheerste (Arnold 2009, p 62). Hoe geletterd de makers van inscripties waren is niet bekend. Fouten in de inscripties in de kapitelen van de grote kerk te Cluny (1088-1130) zijn uitgelegd als bewijs voor hun ongeletterdheid; zij zouden Latijnse teksten gekopieerd hebben die zij niet begrepen (Stratford 1990, p 248). Maar fouten in het Latijn konden ook van de opdrachtgevers komen. Aangenomen wordt dat niet alle priesters en monniken het Latijn beheersten; sommigen konden zelfs niet lezen of schrijven (Kalbaum 2011, p 109).

Van de Engelse kunstenaar Hugo van Bury St. Edmunds wordt aangenomen dat hij ontwikkeld was en het Latijn beheerste, omdat hij naast beelden ook boeken en wandschilderingen maakte en ook goudsmid en ivoorsnijder was (Zarnecki 1984, p 147). In 1148 schreef abt Wibaldus van Stavelot een brief aan een goudsmid, mogelijk Godefroid van Huy, en deze schreef hem een uitvoerige brief terug (Castelnuovo 1990, p 220). Dat een goudsmid geletterd was wil niet zeggen dat makers van inscripties het ook waren, in een tijd waarin veruit de meeste mensen analfabeet waren (Le Goff 1990, p 30).

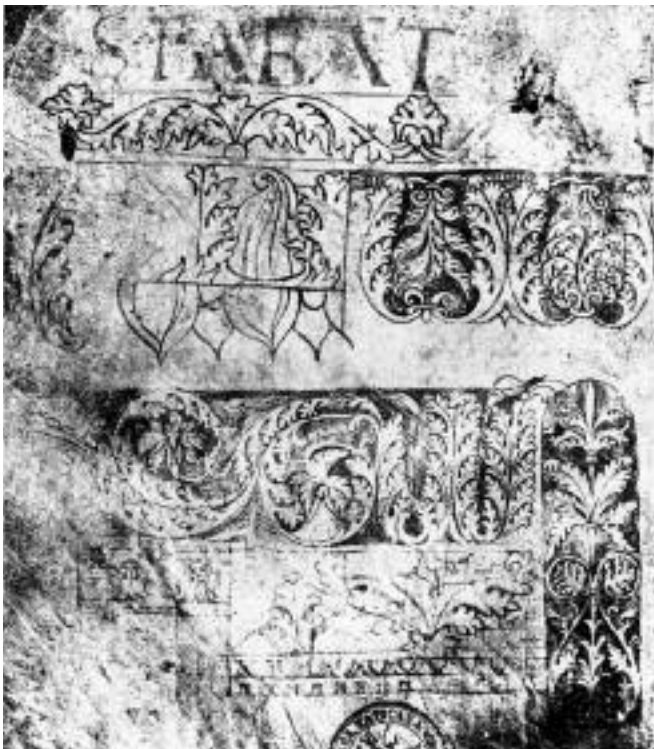
De omgeving waarin de makers van inscripties vaak werkten, kloosters met scholen erbij, had ongetwijfeld enige geletterdheid tot gevolg. Op de bouwplaatsen bevonden zich soms monniken, hoewel leken er in de meerderheid waren (Vergnolle 2005, p 44) en degenen die aan de bouw van kloosters deelnamen aten dikwijls in de eetzaal samen met de monniken (Stalley 1999, p 109). De geestelijken gaven onderwijs aan de leken als dezen daarvoor voelden (Anoniem 1845, p 190).

6.7 *Exempla*

Middeleeuwse kunstenaars en handwerkslieden gebruikten modellenboeken, waarvan enkele exemplaren bewaard zijn gebleven. Er zijn *exempla* met lettervormen uit de tweede helft van de negende eeuw uit de Loirestreek en uit Toscane van ongeveer 1175 (Scheller 1995). Op een blad uit de Loirestreek staat het woord *STABAT* (77), dat voor makers van inscripties als voorbeeld gediend kan hebben, hoewel de letters een veel sterker verschil tussen dikke en dunne delen tonen dan de meeste in steen gehakte letters. De letters in de inscriptie voor Alverata (66) lijken erop en het is mogelijk dat de letters op het *exemplum* er later aan zijn toegevoegd. Het voorbeeld uit Toscane bevat geornamenteerde letters die meer voor boekverluchters bedoeld lijken te zijn. Het is niet bekend in welke mate modellenboeken voor het maken van inscripties gebruikt werden.

Enkele verzamelingen met teksten voor inscripties zijn bekend, uit het einde van de twaalfde en het midden van de dertiende eeuw (Stratford 2008, pp 145-148). Het ging hierbij om de inhoud, de teksten zijn geschreven met kleine letters en beginkapitalen. Het zijn waarschijnlijk voorbeelden voor de opdrachtgevers en niet voor de handwerkslieden en kunstenaars.

De romaanse makers van inscripties kunnen inspiratie gevonden hebben in ivoren platen, die onder meer op boekbanden waren aangebracht (Gaborit 2010, p 46). De lettervormen daarin kunnen voorlopers van de romaanse kapitalen zijn. Misschien zagen zij teksten op miskelken, patenen, reliekhouders en dergelijke. Hun opdrachtgevers zagen



77 Blad van het exemplum uit de Loirestreek, misschien uit Fleury (Saint-Benoit-sur-Loire) en mogelijk uit de tweede helft van de negende eeuw, f 27v (Scheller 1995, p 103). De tekst is waarschijnlijk later toegevoegd.

UIT: VERGNOLLE 2005



78 Epitaaf, waarschijnlijk voor abt Hugo iv van Cluny, uit 1199 of van kort daarna.

FOTO: MUSÉE OCHIER, CLUNY

dergelijke voorbeelden zeker, maar het is de vraag of de makers er toegang toe hadden. Zij zagen misschien lettervormen op pelgrimstekens en munten,²⁵ en waarschijnlijk in werk van collega's op hun tochten naar andere werkplaatsen of gebouwen. Wat was intussen eenvoudiger voor een geestelijke in de positie van opdrachtgever dan met een manuscript onder haar of zijn arm naar de bouwplaats te gaan en enkele bladzijden te tonen, of de lettermaker te vragen naar het scriptorium of de bibliotheek van het klooster te komen en daar het ontwerp voor een inscriptie te bespreken?

In de late elfde eeuw namen verfijnde sculpturen in heel West-Europa snel in aantal toe doordat de degenen die kleine, kostbare voorwerpen maakten, zoals reliekhouders en boekbanden, met de bewerkers van steen gingen samenwerken (Zarnecki 1984, p 147). Waarschijnlijk werden gedurende de twaalfde eeuw de letters in inscripties toenemend geornamenteerd met die objecten als voorbeeld.

6.8 Traditie

De romaanse kapitalen waren in inscripties lang in gebruik over een groot gebied, met een trage verandering in hun grondvormen en ornamentatie en tegelijk met veel variatie. De lettervormen die in 971 in Essen werden uitgevoerd (**42**) hebben veel gemeen met de letters die tussen 1125 en 1130 op het timpaan in Conques werden aangebracht (**61**), evenals de romaanse kapitalen te Hildesheim in de sarcofaag van bisschop Bernward uit 1022 (**53**) en die op een grafmonument voor abt Hugo te Cluny, waarschijnlijk uit 1199 (**78**) (Stratford 2011, pp 705–709). Essen en Conques liggen ruim 1200 kilometer van elkaar en de tijd tussen de inscripties is 160 jaar. Hildesheim en Cluny liggen 965 kilometer van elkaar met 177 jaar tussen het maken van de inscripties. Eerder is vermeld dat bij de beoefenaren van vakken als edelsmeden en boekverluchten de ontwikkeling van de lettervormen van romaans naar gotisch sneller verliep dan bij de makers van inscripties. Dit tragere verloop is een blijk van behoudendheid en traditie. Over grote afstanden in ruimte en tijd hielden de makers vast aan de essentiële kenmerken van de romaanse kapitalen (**23**). Deze fundamentele kenmerken werden deel van een verzameling gewoonten en gebruiken, die werd overgedragen van meester op leerling en in de loop van de tijd langzaam veranderde. De werkwijzen van de makers, het opzetten en uitvoeren van beeldhouwwerken en inscripties, hun gereedschappen en hun materiaal, steen, droegen bij aan deze traditie.

Al met al is er over de middeleeuwse makers van inscripties en over hun werkwijzen heel weinig bekend. Letters hakken deden zij net zo als nu nog gebeurt, dat is zeker. Hoe zij hun werk voorbereidden is minder zeker, en informatie over de makers zelf, over hun relatie met de opdrachtgevers en met de overige handwerkslieden is uiterst schaars. Wat er van hun levens is te reconstrueren op grond van hun werkstukken, de inscripties, en ook van het beeldhouwwerk, is beperkt. De lettervormen suggereren een goed vakondericht met enige geletterdheid en een besef van een traditie. Bij mijn poging om de makers van inscripties op hun vingers te kijken zijn er uiteindelijk meer vragen overgebleven dan er antwoorden zijn.

25. De rol van munten in de overdracht van lettervormen is in de epigrafische literatuur een enkele maal beschreven (Morison 1972, pp 156–158, 204–205, 262), maar is nog onvoldoende onderzocht.

6.9 Christelijke letters

De letterontwerper en epigraaf Konrad F. Bauer (1903–1970)²⁶ bestempelde de A met een geknikte dwarsbalk als een ‘christliche Buchstabe’ (Koch 2007, p 46). Ervan afgezien dat de Grieken en de Romeinen deze lettervorm al kenden, lijdt het geen twijfel dat zonder het christendom de nazaten van de Romeinse *capitalis quadrata*, afleidingen van uncialen en enkele insulaire lettervormen nooit tot een homogene reeks letters zouden zijn samen-gevoegd. Als zendelingen niet van Rome naar Ierland en Zuid-Engeland waren gereisd, van de Britse eilanden naar het Europese vasteland en daar in grote gebieden de bevolking hadden gekerstend, als geestelijken niet dikwijls vanuit Rome de Alpen waren overgetrokken en vice versa, dan hadden de elfde- en twaalfde-eeuwse kapitalen in inscripties er waarschijnlijk anders uitgezien. Daar komt bij dat deze lettervormen, op een enkele uitzondering na, zijn toegepast voor christelijke teksten, op christelijke gebouwen en objecten. Zijn het hierom christelijke letters? Ook anderen dan Bauer bogen zich over de mogelijkheid van lettervormen die speciaal door en voor christenen ontwikkeld waren (Morison 1972, pp 91–95; Gray 1986, pp 29–33), zoals de uncialen, om de *capitalis quadrata* en andere lettervormen van de Romeinen te vermijden, vanwege de christenvervolgingen (Gray 1986, p 36). Maar zeker is dit niet.

Romaanse kerken en kloosters zijn niet los te zien van hun religieuze functies. Hun vorm en inrichting werden bijvoorbeeld bepaald door de behoefte aan ruimtes voor het opstellen van relikwieën en de verering van heiligen, en de wens veel pelgrims daarlangs te loodsen. Hiervoor werd de kooromgang met straalkapellen ontwikkeld. Maar de rondboog, kenmerkend voor het romaans, ontstond ver voor het christendom en wordt nog steeds toegepast in allerlei wereldlijke bouwwerken. De romaanse lettervormen hadden deels een onchristelijke voorgeschiedenis en de herlevingen ervan zijn voor allerlei doeleinden ingezet. De romaanse kapitalen in inscripties zijn in hun eigen tijd niet los te zien van het verdere gebruik van letters, zoals in manuscripten, waarin lettervormen die verwant waren aan de kapitalen in inscripties, zijn toegepast in seculiere werken, zoals die van Aristoteles. De stelling dat de romaanse kapitalen in inscripties per se christelijke letters waren is onhoudbaar. Hoogstwaarschijnlijk bekommerden de middeleeuwen zich niet om de vraag of hun letters christelijk waren – christen zijn was toen vanzelfsprekend, voor mensen en letters. Maar hoe sterk lettervormen ook zijn te associëren met een onderwerp door veelvuldig gebruik ervoor, letters zijn neutraal en zijn voor ieder doel inzetbaar. Zij belichamen de vrijheid van meningsuiting.

26. Konrad F. Bauer (1903–1970) schreef veel over de geschiedenis van de letters en was letterontwerper bij de Bauersche Giesserei (geen familie). Hij ontwierp onder meer, samen met Walter Baum (1921), de *Folio Grotesk* (1957). Hij doceerde typografie aan de Universiteit van Mainz.



A B C D E F G H I
L M N O P Q R S T
V W X Z G K n t.



b

ſ e h m q u.
l g s s o q.

79a De romaanse nazaten van de Romeinse *capitalis quadrata* met de opgerolde G, de K met gebogen diagonalen en de n en t ter grootte van kapitalen.

b Een unciale A uit de wijdingsinscriptie van 1119 in de Sankt Georgkerk te Prüfening, bij Regensburg.

c De romaanse afleidingen van uncialen.

d De romaanse afleidingen van insulaire lettervormen.

7 Het concept achter de romaanse kapitalen in inscripties

Het concept achter de romaanse kapitalen telt vijf componenten: (1) de menging van drie soorten letters uit verschillende tijden en culturen (afleidingen van Romeinse kapitalen, van uncialen, en insulaire of Keltische lettervormen), (2) de aanpassing van deze tekens aan elkaar met als resultaat een reeks grondvormen die samen een helder en bestendig model vormden, met de details die de meeste romaanse kapitalen in inscripties gemeen hebben, (3) de uitbundige variatie en inventiviteit op basis van het heldere en bestendige model met verstrengelingen, versmeltingen, genestelde letters, de telkens wisselende positionering van de letters, de dikwijls arbitraire verbreding en versmalling van letters en spaties, en het spiegelen van letters, (4) de trage verandering in stijl gedurende ruim tweehonderd jaar en (5) het kosmopolitische en Europese karakter van de romaanse kapitalen.

Deze inrichting van het romaanse concept stemt overeen met de lijst van eigenschappen van de romaanse kapitalen die aan het begin van hoofdstuk 4 staat.

1. De talrijkste van de drie soorten letters zijn de verre nazaten van de Romeinse *capitalis quadrata*: de A, B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X en Z (**79 a**). Af en toe werd een K toegepast met gebogen diagonalen (**54**), de W is zeldzaam (**58**), heel zelden is er een Y te zien en de J bestond nog niet. De G is vaak spiraalvormig en de N en de T zijn soms een n en een t met de grootte van kapitalen. Een kenmerk van de romaanse versies is dat ze vaak minder in breedte verschillen dan hun klassieke voorgangers: sommige lettervormen, zoals de E, F, L, P en R, werden breder gemaakt en enkele andere, zoals de C, G, M, O en Q, werden versmald. De M heeft korte diagonalen, de R een golvend been en de S helt vaak naar links en is regelmatig topzwaar. Hiernaast waren er afleidingen van uncialen: de A, D, E, H, M, Q, en U (**79 b, c**) en hoekige vormen van enkele ronde letters, C, G en S, waar ook de puntige O en Q bijhoren (**79 d**).

2. Al deze lettervormen werden door de romaanse makers van inscripties aan elkaar aangepast wat betreft proporties, zwaarte en detaillering, en waren over het algemeen robuust van vorm. De details, die de gehomogeniseerde romaanse kapitalen gemeen hebben in het gros van hun toepassingen en in nagenoeg de hele tweehonderd jaar van hun bestaan, zijn: een gematigd verschil tussen dik en dun, bogen met geleidelijke overgangen van dun naar dik, waarbij de dikste punten van de bogen zich vaak op het midden daarvan bevinden, rechte verticale en diagonale delen die naar de uiteinden toe wijder worden, en horizontale delen die dikwijls wigvormig zijn, waarbij alle rechte delen uitlopen in korte, driehoekige schreven (**23**).

3. Om te beginnen is er de variatie op basis van de grondvormen van de letters. Die is te verdelen in standaardvarianties, zoals de A met een vlakke bovenkant of met een dwarsbalk er bovenop en met een rechte of geknikte dwarsbalk in het midden, en talloze gelegenheidsvarianties. Er zijn versies per inscriptie, aangepast aan de tekst of aan de beschikbare ruimte. Veel varianties lijken persoonlijke oplossingen te zijn, van de makers of hun opdrachtgevers. De letters werden allemaal gevarieerd in de breedte en ook de afstanden tussen de letters verschilden voortdurend. Dan zijn er vier vormen van samenwerking

tussen de letters: (A) de drie soorten letters, de afleidingen van de Romeinse kapitalen, van de uncialen en de insulaire lettervormen, werden telkens wisselend en grillig gepositioneerd, dikwijls met meerdere versies van één letter in één woord of regel, (B) verkleinde letters werden naast of binnen de grote geplaatst, (C) de letters werden over elkaar heen gezet en vervlochten, en (D) delen van letters werden aan elkaar gekoppeld en letters werden versmolten tot ligaturen.

4. De romaanse kapitalen veranderden in de loop van de elfde en de twaalfde eeuw in stijl. De hoekige versies van ronde letters verdwenen gedurende de twaalfde eeuw en de ronde unciaalachtigen bepaalden steeds meer het beeld. De kapitalen waren aanvankelijk eenvoudige en onopgesmukte vormen en werden langzaamaan krullerig en werden voorzien van ornamenten. Het verschil tussen dunne en dikke delen was eerst gering en werd in de loop van de twaalfde eeuw vergroot.

8 De herlevingen

De romaanse kapitalen verdwenen even van het toneel nadat zij gedurende de tweede helft van de twaalfde eeuw gotische trekken kregen. Later keerden zij verscheidene malen terug: in de veertiende eeuw bij kunstschilders, in de vroege renaissance bij beeldhouwers en architecten in Italië, van het einde van de vijftiende eeuw tot de eerste helft van de achttiende eeuw in een groot deel van Europa – onder anderen bij steenhouwers – in de negentiende eeuw als onderdeel van de vele neostijlen in de architectuur en de toegepaste kunsten, en in het begin van de twintigste eeuw onder andere bij letterontwerpers. Afgezien van de veertiende-eeuwse herleving bij kunstschilders en die tijdens de vroege renaissance is er van deze *revivals* weinig in kaart gebracht.

In de veertiende eeuw pasten schilders de romaanse kapitalen toe, met de alternatieven. De *Annunciatie* voor de kathedraal van Siena (1333) van Simone Martini (1284-1344) en Lippo Memmi (1291-1356), die zich nu bevindt in het Uffizi te Florence, toont late romaanse lettervormen (Fossi 2005, pp 154-155). Later werden de romaanse kapitalen toegepast door onder anderen Jan van Eyck (ca. 1390-1441) en Jean Fouquet (1420-1480). Op *Het Lam Gods* van Van Eyck, uit 1432, staan een A met de vlakke bovenkant, de hoekige C, zowel de hoekige als de unciale E, de opgerolde G, de gebruikelijke M met korte diagonalen en de unciale M en meer bekende romaanse lettervormen (Gray 1986, p 133; Smeyers 1996, pp 403-414) (80). Waar Van Eyck deze lettervormen vandaan had is niet bekend.

Vroeg in de vijftiende eeuw werden in inscripties de romaanse kapitalen nagevolgd (Gray 1986, pp 122-133; Gray 1997) en bewerkt tot vroeg-renaissancistische kapitalen, waarbij de variatie werd ingeperkt. Het geringe verschil tussen de dikke en de dunne delen bleef, evenals het wijd uitlopen van de rechte delen. De driehoekige schreven werden vaak kleiner en verdwenen soms, en de hoekige versies van ronde letters en de unciale werden achtergelaten, evenals de willekeurige versmalling en verbreding van de letters en hun tussenruimtes. Soms werden letters nog genesteld. Een voorbeeld van deze huma-

80 Detail van *Het Lam Gods* door Jan van Eyck (ca. 1390-1441) uit 1432 met kopieën van late romaanse kapitalen. Links staat in HEC een hoekige C en in SPECIOSIOR SOLE is de laatste E een unciaal, terwijl de overige E's de gebruikelijke vorm hebben. FOTO: SINT-BAAFSKATHEDRAAL, GENT



81 De tekst op het grafmonument voor kardinaal Martinez de Chiavez in de San Giovanni in Laterano te Rome, uit 1447.

FOTO: DE AUTEUR



82 Grafsteen voor Sara le Bachellé, Huguenote in Hameln, uit 1740.

FOTO: ALEXANDER NAGEL

nistische kapitalen is te zien op het grafmonument voor kardinaal Martinez de Chiavez uit 1447 in de basiliek van San Giovanni in Laterano te Rome (81). Nicolette Gray heeft verondersteld dat deze herleving het gevolg was van afkeer van de gotiek (Gray 1986, p 133). Later, vooral in de zestiende eeuw, werden deze lettervormen in Rome verdrongen door de herleving van de Romeinse *capitalis quadrata*.

Vanaf laat in de vijftiende eeuw volgden steenhouwers en andere handwerkslieden alweer de romaanse kapitalen, die zij waarschijnlijk onder meer zagen op en in kerken. Gedurende de zestiende, de zeventiende en deels de achttiende eeuw pasten zij die toe als een van hun modellen in een groot deel van Europa. De lettervormen tonen bekende details: naar de uiteinden uitlopende rechte delen, dikwijls met korte driehoekige schreven. De A heeft vaak een geknikte dwarsbalk, de M heeft korte diagonalen en de R een golvend been. Deze kenmerken zijn onder meer te vinden in Engeland (Bartram 1986, pp 20–25), Nederland, Duitsland en Oostenrijk (Gray 1986, pp 146–150). Een voorbeeld hiervan is een grafsteen uit Hameln, uit 1740 (82).

In de negentiende eeuw werden de romaanse kapitalen nóg eens teruggehaald, ditmaal nauwgezet gekopieerd. In de zestiende tot en met de achttiende eeuw werden de romaanse lettervormen zo gevarieerd, dat er eigenlijk nieuwe vormen ontstonden die aan de oorspronkelijke lettervormen doen denken. Daarentegen waren de meeste negentiende-eeuwse versies trouwe navolgingen. Pas laat, in de eerste decennia van de twintigste eeuw, werden er weer originele ontwerpen gemaakt op grond van de romaanse lettervormen.

Nauwkeurige kopieën zijn bijvoorbeeld te zien in *The Hand Book of Mediaeval Alphabets and Devices* van Henry Shaw uit 1853 (83). Deze publikatie sluit aan bij de vele werken



83 Letters uit de *Royal Bible* (28) gekopieerd door Henry Shaw en gepubliceerd in 1853.

UIT: SHAW 1853

84 Romaanse kapitalen
van de houten deuren te Le Puy.
gepubliceerd door
Lewis F. Day in 1902.
UIT: DAY 1902



84. DETAILS FROM THE WOODEN DOORS OF LE PUY
CATHEDRAL.

III

WEISS-
LAPIDAR
MAGER

A A B C D E E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z &
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 . , - : ; ! ? ' () /

WEISS-
LAPIDAR
KRÄFTIG

A A B C D E E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z &
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 . , - : ; ! ? ' () /

85 Weiss-Lapidar, Bauersche Giesserei, ongeveer 1931, ontwerp van Emil Rudolf Weiss.

met reproducties van ornamenten die in de negentiende eeuw en ook later werden gepubliceerd (Simon Thomas 1996), waarvan *The Grammar of Ornament* van Owen Jones (1809–1874) uit 1856 de bekendste is. Dergelijke uitgaven speelden een belangrijke rol bij de decoratie van architectuur, uitgevoerd in de neo-stijlen, voornamelijk in de negentiende eeuw, zoals neo-romaans en neo-gotiek. Shaw nam de lettervormen zo nauwkeurig mogelijk over met de hand, net zoals Jones ornamenten reproduceerde, waarbij subjectieve stileringen en vertekeningen onvermijdelijk waren. Ook in een van de vele boeken van Lewis F. Day (1845–1910) zijn dergelijke kopieën van letters te zien, zoals in *Lettering in Ornament* (1902). Hierin staan onder andere de letters van de houten deuren in Le Puy-en-Velay uit het midden of het derde kwart van de twaalfde eeuw (Barral i Altet 2000, p 256), gemaakt en gesignd door Gauzfredus (84).

Een origineel ontwerp op basis van de romaanse lettervormen is de *Weiss-Lapidar* door Emil Rudolf Weiss (1875–1942), ongeveer uit 1931 (85). De twee gewichten van deze titelkapitalen, ‘mager’ en ‘kräftig’, werden toegerust met enkele romaanse alternatieven (A en E). Weiss maakte de letters bijna monolineair en de schreven heel klein. Dit letterontwerp werd waarschijnlijk deels nog beïnvloed door de negentiende-eeuwse belangstelling voor romaanse lettervormen en ook door de toenemende kunsthistorische belangstelling voor het romaans, vroeg in de twintigste eeuw. De toevoeging ‘Lapidar’ suggereert dat Weiss oorspronkelijke voorbeelden in inscripties heeft gezien, maar hierover is niets bekend.²⁷

Hiermee is de twintigste eeuw bereikt en daarmee het volgende deel van dit proefschrift.

27. De recente biografie over E.R. Weiss (Cinamon 2010, p 109) vermeldt over de *Weiss-Antiqua* (1931): ‘This typeface with its medieval character ...’ Dit lettertype verscheen bij de Bauersche Giesserei in hetzelfde jaar als de twee varianten van de *Weiss-Lapidar*. Meer is er over een verband tussen het werk van Weiss en de middeleeuwen niet te vinden. Voor boekomslagen en titelpagina’s, waarvan hij er veel maakte, heeft hij dikwijls romaans-achtige vormen toegepast, wat ook andere Duitse typografen hebben gedaan, zoals Ernst Schneidler (1882–1956), zonder vindbare opgaaf van redenen.



Deel 2

*Letterontwerpen
in de twintigste
en eenentwintigste eeuw*



uolumina de rebus gestis ægyptiorū edidit testem adducit:q̃ Amosis:
 qui auaritiā ægyptiorum urbem euerit:& Inachus argiuorū rex eisdem
 tēporibus fuerunt. Quo quidem Amoside regnante ab ægypto Moyse
 duce iudæos profugisse cōfirmat. Res autem argolicas:quæ ab Inacho
 cœperunt Dionysius Halicarnaseus in libro de tēporibus omniu græ/
 carum rerū uetustissimas fuisse ostendit. Ab Inacho autem ad troiana

86 Letters van Nicolas Jenson uit *De evangelica praeparatione* van Eusebius Caesarensis,
 Venetië, 1470.

UIT: CAFLISCH 2003

crucial incision, was still more terrified than her husband.
 She took to her heels and fell over him. When they had a
 little recovered themselves, I heard her say to her husband,
 ‘My dear, how could you think of dissecting an heretic?
 Don’t you know that the devil is always in them? I’ll run
 directly to a priest to come and drive the evil spirit out.’ I
 trembled from head to foot at hearing her talk in this
 manner, and exerted what little strength I had left to cry
 out, ‘Have mercy on me!’ At length the Portuguese barber
 took courage, sewed up my wound, and his wife nursed
 me; and I was upon my legs in a fortnight’s time. The
 barber got me a place as lackey to a Knight of Malta who
 was going to Venice; but finding my master had no money
 to pay me my wages, I entered into the service of a Vene-
 tian merchant, and went with him to Constantinople.

“One day I happened to enter a mosque, where I saw
 no one but an old imam and a very pretty young female
 devotee, who was saying her prayers; her neck was quite
 bare, and in her bosom she had a beautiful nosegay of
 tulips, roses, anemones, ranunculuses, hyacinths, and auri-
 culas. She let fall her nosegay. I ran immediately to take
 it up, and presented it to her with a most respectful bow.

87 *Times New Roman*, Monotype, 1931, ontwerp van medewerkers van Monotype.

9 Duizend jaar overbrugd

Mijn plan was om elementen van lettervormen uit de elfde en de twaalfde eeuw in een hedendaags lettertype te verwerken. Om deze reden heb ik eerst het onderzoek naar de romaanse kapitalen in inscripties gepresenteerd, uitmondend in het concept achter deze lettervormen, het slot van deel 1 van dit proefschrift. Deel 2 volgt dezelfde aanpak met de studie van het letterontwerpen in de twintigste en eenentwintigste eeuw, leidend naar het concept achter de eigentijdse lettervormen. De verbinding tussen de beide concepten, het romaanse en het hedendaagse, wordt beschreven in deel 3 van dit proefschrift.

Het leven van de middeleeuwen verschilde hemelsbreed van ons bestaan, maar hun letters staan veel minder ver van ons af – de meeste lettervormen zijn ons bekend. De herlevingen van de romaanse kapitalen, zoals hiervoor beschreven, vormen een verbinding die reikt tot in het heden. Verderop worden nog enkele herlevingen uit de twintigste eeuw besproken (in paragraaf 10.12). Een andere verbinding is het onafgebroken gebruik van de nazaten van de Romeinse *capitalis quadrata*, als het grootste deel van de collectie letters in de romaanse periode (79 a) en als compleet alfabet van hoofdletters in onze tijd.

Ook via de kleine letters zijn de middeleeuwen en het heden verbonden. De Karolingische minuskel – tot ver in de twaalfde eeuw gebruikt (Bischoff 1993, pp 112–127) – was het model voor de humanistische kleine letters, die op hun beurt de voorbeelden waren voor de drukletters. Toen Poggio Bracciolini (1380–1450), een invloedrijke humanist, kort na 1400 de Karolingische minuskel als voorbeeld koos voor zijn handschrift, ging hij voor de hoofdletters uit van de klassieke romeinse kapitalen (Ullman 1960, pp 54–57). Toen Nicolas Jenson (1420–1480) bijna zeventig jaar later zijn drukletters sneed (86), had ook hij twee modellen: voor de kleine letters de calligrafie van tijdgenoten en voor de hoofdletters waarschijnlijk de studie van de *capitalis quadrata* door Felice Feliciano (1433–1479) (Lowry 1991, pp 76–81, 235, 236). Vermoedelijk volgde ook Francesco Griffo (1450–1518), de letter-snijder die voor Aldus Manutius (1449–1515) werkte, nog twee voorbeelden (Lowry 1979, pp 135–137), terwijl Claude Garamond (1480–1561) de onderkast en kapitalen van Francesco Griffo als voorbeeld nam en deze als een geheel zag (Barker 1974, p 11). Terwijl de transformatie van de Karolingische minuskel tot drukletter zo zijn beslag kreeg, werden de romaanse kapitalen gepasseerd ten gunste van de *capitalis quadrata*. Nu is het de beurt van de kapitalen in romaanse inscripties, met de inventiviteit en de variatie die hiervoor kenmerkend zijn, om in drukletters te veranderen en met de huidige kleine letters, cijfers, leestekens, enzovoort een eigentijds geheel te vormen.

Er zijn ook tegenstellingen tussen de romaanse periode en de recente geschiedenis. De middeleeuwse lezers – gering in aantal – hadden, wat de kapitalen in inscripties betreft, klaarblijkelijk geen moeite met de vele variaties, anders zouden er daarvan zeker minder geweest zijn. Ook in manuscripten waren zowel de grote letters (*display*) als de boekschriften gevarieerd. Volgens een veel gehuldigde theorie kunnen lezers nu niet meer zoveel variatie aan. Stanley Morison (1889–1967), historicus, typograaf, de geestelijke vader van de *Times New Roman* (1931) (87) en invloedrijk theoreticus, schreef: ‘The infinity and complexity of the reading public of today, as compared with the simplicity of the time of Charlemagne, makes our alphabet rigid and irreformable’ (Morison 1962, p 78). In

de Karolingische en ook in de romaanse periode waren de lettervormen voornamelijk in handen van een kleine en overzichtelijke groep, de geestelijken. Het huidige, veelsoortige en omvangrijke lezerspubliek deed Morison ook schrijven: 'Now, any change, improvement or modification needs to be so subtle as to be almost invisible' (Morison 1962, p 78). Hierachter zit de wens om lezers moeiteloos lange teksten te laten lezen en al hun aandacht aan de inhoud van tekst te laten geven, door zo algemeen mogelijke lettervormen, de vormen waaraan lezers gewend zijn en waarop zij vertrouwen. Dit standpunt van Morison heeft in het twintigste-eeuwse letterontwerpen een grote rol gespeeld, ook bij mijn lettertypes, en is een voortdurende ondertoon in deel 2 van dit proefschrift. Een wetenschappelijke onderbouwing van deze theorie is er overigens niet.

In de elfde en de twaalfde eeuw varieerden de makers van inscripties de romaanse kapitalen op grond van drie soorten letters, waarvan een homogene reeks tekens was gemaakt, één model (**79 a, b, c, d**). Nu zijn er meerdere modellen, zoals letters met schreven, schreeflozen,²⁸ cursieven, schrijffletters en meer – ook dit is een tegenstelling tussen deel 1 en deel 2. Gaat het om korte teksten in grote corpsen, dan kunnen lezers vandaag de dag veel variatie aan, maar dezelfde lezers verlangen bij veel tekst in kleine corpsen aanzienlijk minder variatie – althans, dat is wat Morison heeft gesteld. Van de diverse modellen die letterontwerpers nu ter beschikking staan, gaat in deel 2 de meeste aandacht uit naar lettertypes voor veel tekst en voor kleine lettergroottes.

Een ondertoon die ook steeds meeklinkt in deel 2 is de notie van 'eigentijds' of echt 'twintigste-eeuwse' kunst en ontwerpen. De nieuwe vormen van kunst, die aan het begin van de twintigste eeuw werden ontwikkeld, onder andere met abstractie, hebben deze notie veel gewicht gegeven. De term 'romaans' is aan het begin van de negentiende eeuw bedacht om de architectuur en de kunst van de negende tot en met de twaalfde eeuw stilistisch herkenbaar en hanteerbaar te maken (Gaborit 2005, p 8). Maar wat wil eigentijds zeggen in verband met twintigste- en eenentwintigste-eeuwse lettervormen? Het kan niet anders of een ontwerp toont de effecten van de tijd waarin het is gemaakt. De tijd is dan een verzameling van invloeden, zoals de gevolgen van technische, economische en sociale veranderingen. Een ontwerp kan ook twintigste-eeuws of eenentwintigste-eeuws genoemd worden wanneer het verwant is aan contemporaine culturele uitingen, onder meer van de architectuur of de kunsten.

De modernisten zagen letters als een van de middelen om de maatschappij te veranderen, of minstens als middel om de sociale veranderingen zichtbaar te maken. 'Unter allen vorhandenen Schriftarten ist die ... "Grotesk" ... die einzige die unsere Zeit geistig gemäß ist' (Tschichold 1928, p 75). (Grotesk is een term voor schreefloos.) Voorafgaand aan deze bewering schreef Tschichold over 'das neue Weltbild' en liet hij zijn socialistische

28. Het kan lijken alsof voor schreefloze lettertypes en types met schreven dezelfde reeks grondvormen geldt, maar dat is een simplificatie die de schreven reduceert tot losse onderdelen, die naar believen aan de lettervormen zijn te hechten. De rol van de schreven gaat verder, hoewel het lastig is te zeggen hoeveel verder en op welke manier. Daarvoor is er nog onvoldoende wetenschappelijk onderzoek gedaan naar de rol van de schreven tijdens het lezen. Niemand gaat nog zover als de modernisten gedaan hebben met het betitelen van de schreven als ornamenten, die je kunt missen. Een tekst gezet in een lettertype met schreven toont een zodanig ander patroon dan dezelfde tekst gezet met een schreefloos type, dat het aannemelijk is dat de rol van de schreven wezenlijker is dan die van arbitraire toevoeging en dat het alleen al hierom gerechtvaardigd is types met schreven en schreeflozen te scheiden.

sympathieën blijken; de schreeflozen werden als stijlmiddel ingezet voor een ideologisch doel. Lettervormen zijn dan wel in wezen neutraal en voor iedereen vrijelijk toepasbaar, maar het intensieve gebruik van schreeflozen door de modernistische ontwerpers verbond deze lettervormen voor velen met linkse verlangens als gelijkheid voor allen. In onze tijd spelen dergelijke overwegingen in de typografie geen rol meer, en hoewel de schreeflozen ruim werden toegepast bleven de lettertypes met schreven nagenoeg onverminderd in zwang en speelden ook andere overwegingen dan stijl en ideologie een rol.

Stanley Morison noemde de *Perpetua* (1929) (88) van Eric Gill (1882–1940) en de *Times* echt twintigste-eeuws (Morison 1962, p 79). Hiermee bedoelde hij dat beide lettertypes antwoorden waren op veranderingen zoals de mechanisering van het gieten en zetten van letters, verbeterde drukpersen en machinaal vervaardigd papier, en ook een snel groeiend lezerspubliek. Volgens Morison kwamen zowel de *Perpetua* als de *Times* logisch voort uit een reeks *revivals*, zoals de *Baskerville* (1923) (89) en de *Bembo* (1929) (90), maar waren beide losgemaakt van de historische voorbeelden en nieuwe ontwerpen geworden. Morison was adviseur van de Monotype Corporation in Engeland²⁹ en verscheidene van de voorgangers van de *Perpetua* en de *Times* had hij zelf aangedragen.

29. De Lanston Monotype Machine Company werd in 1887 opgericht (genoemd naar Tolbert Lanston, de uitvinder van de Monotype) en de eerste machines werden in 1898 geleverd aan grafische bedrijven te Washington en Londen. De Britse tak van de firma werd in 1897 opgezet en in 1931 werd in Engeland de naam veranderd in de Monotype Corporation Ltd. (Wallis 1997, pp 47, 49).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
WXYZ& .,:;!?'“(—
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

88 *Perpetua*, Monotype, 1929, ontwerp Eric Gill.

order; but getting weary, before long, of his madness, and apprehensive of the powerful party forming against him, he left Italy and travelled into Greece, where he spent his time in military exercises and in the study of eloquence. He took most to what was called the Asiatic taste in speaking, which was then at its height, and was, in many ways, suitable to

89 *Baskerville*, Monotype, 1923, ontwerp van medewerkers van Monotype.

den stuurman, hoewel hij voor Brouwer zelf geen enkel woord had. Evers die niet, zooals de mannen vooruit, wist wat den zeilmaker tot zijn grooteren ijver dreef, gaf den kapitein soms te verstaan dat hij hem vroeger onbillijk had beoordeeld. Met den nieuwen derden stuurman, Wouter Pot, een jongen man wiens hart in den gloed der jeugd de zeevaart

90 *Bembo*, Monotype, 1929, ontwerp van medewerkers van Monotype.

A B C D E F G H I J K L M N O P
 Q R S T U V W X Y Z Ä Ö Ü Æ Œ Ç
 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w
 x y z ä ö ü c h c k f f i f l f f i f l f ß æ œ ç
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 & . , - : ; ' ! ? (' « » § † *

Auf besonderen Wunsch liefern wir auch nachstehende Figuren

a g m n ä & 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

91 Futura, Bauersche Giesserei, 1927, ontwerp Paul Renner.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 UVWXYZ&.,:;!?"'-(—
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
 UVWXYZ& ,:;!?"'-(
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890
 1234567890

92 Gill Sans, Monotype, 1929, ontwerp Eric Gill.

Alle genoemde lettertypes hebben schreven, maar Morison had evengoed schreeflozen kunnen noemen, zoals de *Futura* (1927) (91) van Paul Renner (1878–1956) of de *Gill Sans* (1929) (92) van Eric Gill, maar Morison was echter boven alles geïnteresseerd in klassieke boektypografie (Moran 1971). De *Perpetua* en de *Times* zijn ook voorbeelden van de tekstletters³⁰ die Morison in gedachten had toen hij zijn ideeën noteerde over de onveranderlijkheid van de lettervormen en over terughoudendheid bij veranderingen daaraan.

Terwijl voor het twintigste-eeuwse letterontwerpen historische modellen werden ingezet, werd tegelijk het verleden verguisd, bijvoorbeeld door de futuristen. Voorstellen voor vernieuwing, leidend tot het modernisme, gingen gelijk op met de waardering voor de geschiedenis waaruit het moderne classicisme ontstond. Ter onderbouwing van mijn formulering van het eenentwintigste-eeuwse concept worden in hoofdstuk 10 eerst de technische ontwikkelingen in de twintigste en de eenentwintigste eeuw beschreven, met daarop volgend delen over het moderne classicisme en de modernisten. Na 1945 werden deze twee richtingen dikwijls vermengd, maar bleven de vroegere stellingen nog betrokken en kwam tegen het einde van de jaren vijftig het modernisme terug.

Een aspect van het oorspronkelijke modernisme verdient apart aandacht: de verschijning van de pure vorm, van abstracties waarbij de vorming van de contour of het silhouet voorop staat. In mijn opvatting van het letterontwerpen speelt de pure vorm een belangrijke rol. Naast de inspiratie uit de kunsten zochten twintigste-eeuwse letterontwerpers dikwijls ook puur praktische oplossingen. Deze worden apart beschouwd als ‘typografisch pragmatisme’, een kijk op het vak waarvan de uitwerking ook in mijn werk is terug te vinden. De ontwikkeling van de grote letterfamilie wordt eveneens apart behandeld, omdat die nu bepalend is voor de omvang en de reikwijdte voor letterontwerpen.

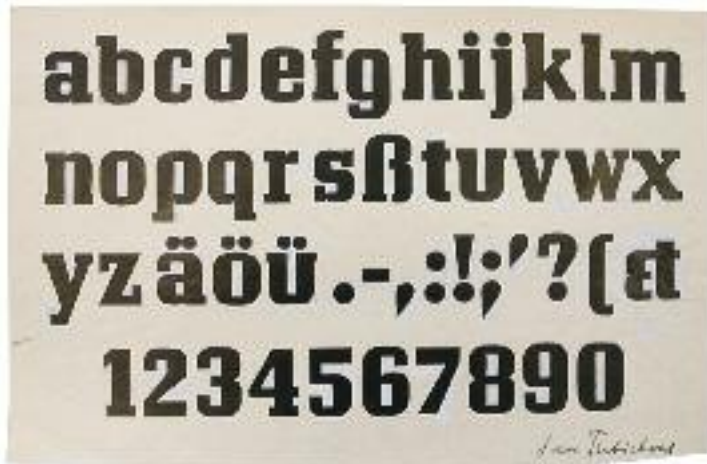
De modernistische ontwerpers zochten naar universele vormen, met behulp van onder andere lineaal, passer en driehoek. Er werd gestreefd naar algemeen geldende lettervormen, naar eenvoudige modellen, waarbij de persoonlijkheid van de ontwerper op de achtergrond bleef of zelfs onzichtbaar moest zijn. Ook de moderne classicisten streefden hiernaar. Maar met de opkomst van het grafisch ontwerpen als een zelfstandig vak, in de eerste helft van de twintigste eeuw, kregen de lettervormen dikwijls de persoonlijke signatuur van de ontwerper mee. De stempelsnijders waren altijd al met individuele trekken in de typografie aanwezig, maar gedurende de twintigste eeuw werden letterontwerpen in toenemende mate egodocumenten. Van enkele individuele ontwerpers betekenen het werk en hun persoonlijkheid veel voor mij – de reden om aandacht aan hen te besteden.

Een van de vele classificaties van lettertypes biedt een verrassende mogelijkheid om romaanse en hedendaagse lettervormen samen in één categorie onder te brengen, wat de reden is om hieraan afzonderlijk aandacht te geven. Frappant zijn de echo’s uit de middeleeuwen die blijven weerklinken en waarvan voorbeelden bijeengebracht zijn. Met mijn eigen standpunt wordt hoofdstuk 10 besloten en in hoofdstuk 11 is het hedendaagse concept beschreven.

30. Zie noot 1.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzffflffflffl
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyzjijijijijij
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyzhffflffflffl
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyzhffflffflffl

93 Boven: *Garamond*, Monotype, 1923,
 ontwerp van medewerkers van Monotype.
 Onder: *Garamond*, Linotype, 1936,
 ontwerp van medewerkers van Linotype.



94 *Ramses*, Uhertype, 1929, ontwerp van Jan Tschichold.

UIT: BURKE 2007

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

95 *Apollo*, Monotype, 1964, ontwerp Adrian Frutiger.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

96 *Albertina*, Monotype, 1964, ontwerp Chris Brand.

10 De twintigste en eenentwintigste eeuw

10.1 De techniek

De belangrijkste technische vindingen die, wat het letterontwerpen betreft, de eerste helft van de twintigste eeuw beheersten, zijn de zet- en gietmachines voor het zetten van grote hoeveelheden tekst met tekstletters: voornamelijk de Linotype (1886; Wallis 1997, p 46) en de Monotype (1887, 1890; Wallis 1997, p 46). Die kenden enkele beperkingen, zoals het systeem met achttien eenheden voor de breedtes van de letters bij de Monotype machines. Bij de Linotype stonden bijvoorbeeld de letters van de romein en de cursief samen op één matrijs, waardoor de cursieve letters meestal te breed waren en te grote tussenruimtes hadden (93), en de vette letters dikwijls te smal waren en te dicht op elkaar stonden. Desondanks was het zetwerk doorgaans van goede kwaliteit en merkten de lezers weinig van zulke inperkingen. Het zetten met de hand ging hiernaast nog lang door en verschaftte werk aan een groot aantal lettergieterijen, waar het gieten overigens ook gemechaniseerd was. Voor machinefabrikanten, lettergieterijen en letterontwerpers was de mechanisering met de toegenomen concurrentie een impuls om veel nieuwe lettertypes te creëren.

In 1903 werd de eerste offsetpers gebouwd, in Amerika, waarbij metalen platen als drukvorm voor de vlakdruk op papier werden toegepast (Twyman 1970, p 57). De hoogdruk en loden letters bleven vooralsnog de boventoon voeren, terwijl naast de offset langzaam het fotozetten ontwikkeld werd. Zo werd er tussen 1927 en 1940 te München gewerkt aan de Uhertype, die het stadium van het prototype niet voorbij is gekomen. Voor deze machine ontwierp Jan Tschichold (1902-1974), de auteur van *Die neue Typographie* (1928), verscheidene lettertypes (Burke 2007, pp 222-242) (94). In 1957 verscheen het eerste boek gezet met de Lumitype fotozetmachine (Osterer 2009, p 63), die werd ontwikkeld door Fransen en Amerikanen. Deze machine was in 1949 in Boston voor het eerst aan de grafische industrie getoond en was in 1954 in Parijs te zien.

Rond 1965 begon in de grafische industrie serieus de overgang van het zetten met lood en de hoogdruk naar het fotozetten en het drukken met offset. Het lood en de hoogdruk hielden het nog lang vol, maar in 1988 werd onder andere de Lettergieterij Amsterdam gesloten en in 1990 de gieterij bij Joh. Enschedé & Zonen. De gieterij D. Stempel AG, waar het vroege werk van Hermann Zapf (1918) werd uitgevoerd, sloot in 1985 de deuren. Intussen was in 1964 de *Apollo* (95) van Adrian Frutiger (1928) verschenen, het eerste lettertype dat speciaal werd ontworpen voor de Monophoto, de fotozetmachine van de Engelse Monotype Corporation (Osterer 2009, p 138). Het tweede type dat specifiek was voor deze machine is de *Albertina* (1964) (96) van Chris Brand (1921-1988). In 1965 kwam de Digiset op de markt, de eerste digitale zetmachine, waarvoor Hermann Zapf de *Marconi* (1973) (97)

grafische Gestaltung des Satzes ganz neue Dimensionen. Dies gilt aber auch für viele Schriften, die sich in ihrem Stil mit der Zeit ändern. Nicht nur die Schriftschöpfer, sondern auch viele Setz- und Druckmaschinen beeinflussen das Aussehen der Schriften. So

97 *Marconi*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, 1973, ontwerp Hermann Zapf.



98 Fotografisch gezette tekst uit het Algemeen Dagblad van 10 augustus 1972.



99 *New Alphabet*, ontwerp Wim Crouwel, 1967.

UIT: KWADRAATBLAD 1967



100 *Golfball of bolkop*, IBM-Composer, 1966.

UIT: GROENENDAAL 1975

ontwierp, het vroegste lettertype speciaal voor digitaal zetten. Overigens was het eind-product van deze machine nog tekst op fotografisch materiaal.

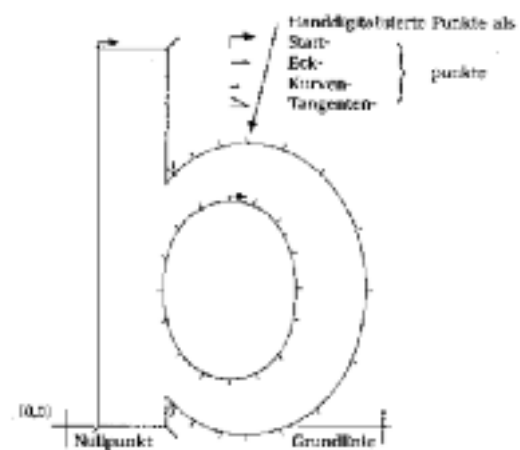
Het was toen lastig voor letterontwerpers om in te spelen op de veranderingen, omdat de kwaliteit van het fotozetsel heftig kon schommelen. Tekst werd gezet op transparante film of op papier, waarna de losse onderdelen – kolommen met tekst, koppen, illustraties – met lijm of tape tot een geheel werden gemaakt. De papieren montage werd gefotografeerd terwijl de stukken fotografische film samen meteen een negatief waren, dat in contact werd gebracht met de gevoelige laag op een offsetplaat. Werd er alleen met film gewerkt dan leed de kwaliteit weinig, maar met de papieren tussenfase was het verlies dikwijls met het blote oog te zien: afgeronde en volgelopen hoeken, schreven die half verdwenen waren en alles lichter of zwaarder (98). En aanvankelijk was het digitale raster van de Digiset zo grof dat het lastig was om bogen en diagonalen te reproduceren, wat Wim Crouwel ertoe bracht zijn *New Alphabet* (1967) (99) te creëren, een letterontwerp dat uitsluitend uit horizontale en verticale delen is opgebouwd.

Om de gebruikelijke lettervormen bevredigend te reproduceren maakten de ontwerpers stevige lettertypes zonder al te fragiele details. Dat was een manier om de letters te laten overleven in het fotozetten, waarbij delicate details konden verdwijnen. Het aanpassen van de lettervormen aan de techniek kon riskant zijn, omdat het foto- en het digitale zetten snel werden verbeterd en verfijnd, waardoor een letterontwerp gauw achterhaald kon zijn.

Fabrikanten van zetmachines moesten naast de nieuwe ontwerpen hun bestaande letterbibliotheken behouden, zodat honderden lettertypes snel werden aangepast aan het fotozetten. Bij het ontwerpen voor lood en hoogdruk werd rekening gehouden met de inktspreading, met de drukinkt die bij het drukken tussen de loden letters en het papier werd uitgeperst, waardoor alle letters wat zwaarder werden. In veel gevallen werd bij de omzetting voor het fotozetten die verdikking niet meegenomen, waardoor in teksten die fotografisch gezet werden en afgedrukt in offset, de letters dikwijls te schraal waren. Vaak zijn deze nog steeds te licht, want voor het digitale zetten werd nog eens zo'n massale omzetting van letterbibliotheken uitgevoerd.

Eveneens belangrijk voor het letterontwerpen was in 1961 de verschijning van de plak-letter, voor het eerst uitgebracht door de firma Letraset, en in 1966 van de IBM-Composer, de elektrische schrijfmachine met de zogenaamde *golf ball* of bolkop (100). Deze producten, het ene bedoeld voor ontwerpers en het andere voor kantoren, kwamen samen met viltstiften en kleine offsetpersen ook in de handen van groepen die maatschappelijke veranderingen voorstonden, zoals Provo, opgericht in 1965 door onder anderen de drukker Rob Stolk (1946–2001). Het begrip vrijheid van drukpers, dat de ruimere betekenis heeft van vrijheid van meningsuiting, kreeg een nieuwe wending: er is vrijheid van drukpers voor degenen die een drukpers hebben. Ook bij de studentenprotesten in 1968 te Parijs speelde deze veranderde kijk mee, onder meer bij het maken van affiches.

Deze ontwikkeling is te zien als een voorbereiding voor 'de democratisering van de typografie'. In het midden van de jaren tachtig kwam die mee met de *personal computer*, vooral met de Apple Macintosh die in 1984 op de markt werd gebracht, en met programma's zoals *Pagemaker* in 1984 en *Fontographer* in 1986, waarmee iedereen typografie kon maken en letters kon ontwerpen. Deze democratisering van de typografie begon al in de jaren zestig, hoewel het toen nog niet makkelijk was om zelf letters te maken. Wel was het



*IKARUS-Format des Kleinbuchstaben b
in einem Raster von 15000 x 15000 für das Gebiet
(jeder größere raster ist erweiterbar)*

101 Een b gedigitaliseerd met het Ikarus-programma.

UIT: KAROW 1975



102 *Amenar*, letterontwerp voor het Tifinagh, het schrift voor de Berber-talen in Noord-Afrika, ontworpen door Pierre di Sciullo, 2003.

mogelijk zelf teksten te zetten en drukwerk te produceren met stencilmachines en kleine offsetpersen.

Voor letterontwerpers was het Ikarus-systeem van belang, in 1975 uitgebracht door Peter Karow (1940) bij de firma URW in Hamburg (101). Sindsdien zijn de lettervormen als digitale contouren vast te leggen. Hierop aansluitend werd in 1984 de PostScript paginabeschrijvingstaal door de firma Adobe gepubliceerd, met het Postscript Type 1 *font format*,³¹ een digitale representatie van lettervormen die door ontwerpers veel is gebruikt.

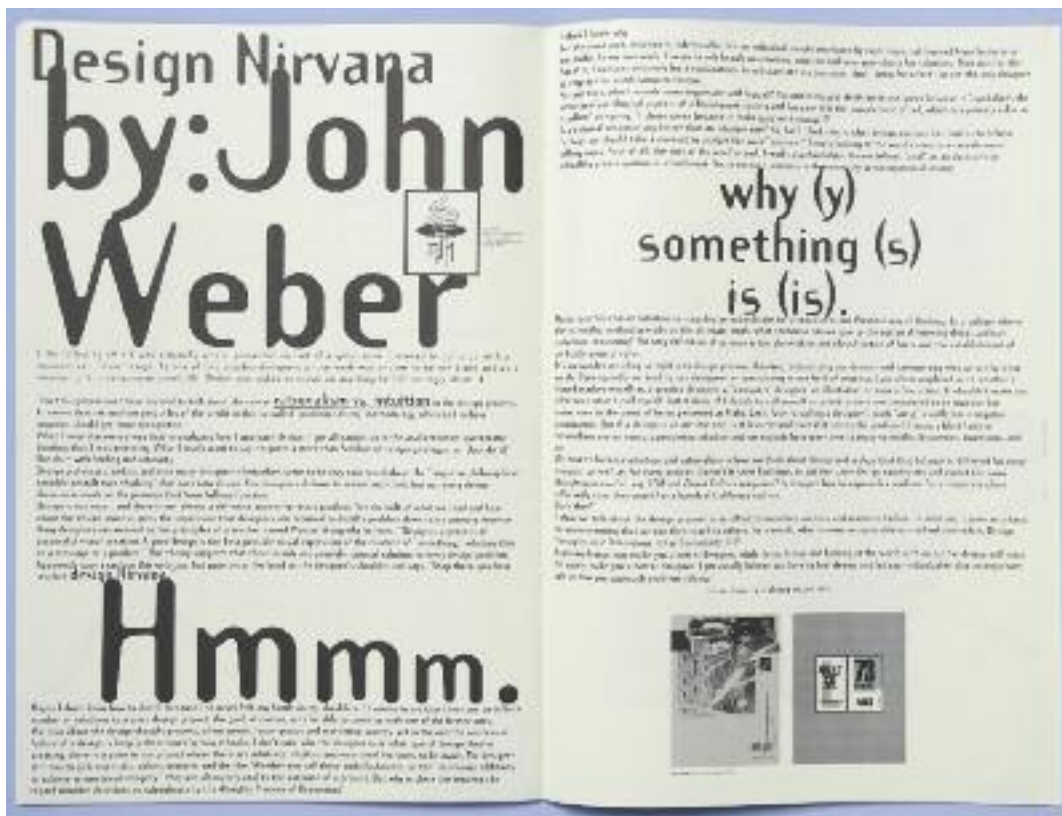
Lettertypes waren niet meer gebonden aan een gieterij of een fabrikant van zetapparaten. Letterontwerpers waren met *Fontographer* vanaf die tijd onafhankelijk terwijl typografen met *Pagemaker* en soortgelijke programma's zelf zetwerk maakten. Fotozetterijen kregen het hierdoor zwaar en verdwenen in korte tijd uit de grafische industrie. Producenten van zetapparaten raakten hun klanten kwijt en sneuvelden eveneens. In 1989 richtten Erik Spiekermann (1947) en zijn toenmalige vrouw Joan (1946) de FontShop op, het eerste postorderbedrijf voor digitale lettertypes, dat enkele jaren later ook via het internet letters ging verkopen. Daarnaast brachten ontwerpers al snel ook zelf hun digitale lettertypes op de markt.

Dit waren internationale ontwikkelingen, die aanvankelijk vooral het Latijnse schrift betroffen. Inmiddels komen die ook ten goede aan nagenoeg alle andere schriften, zoals het Arabisch, het Tibetaans en het Tifnagh, het schrift voor de talen van de Berbers in Noord-Afrika (102).

De gebeurtenissen in de jaren tachtig en negentig stimuleerden de verschijning van goede vakboeken. Velen die met de nieuwe apparaten en programma's aan het werk gingen, hadden behoefte aan vakkennis. Met de sluiting van de fotozetterijen in de tweede helft van de jaren tachtig leek veel kennis verloren te zijn gegaan. Vaklieden die aan de hand van een tekst, een schets en enkele schriftelijke aanwijzingen gaaf opgemaakt zetsel afleverden en vaak ook nog fouten uit de teksten haalden, waren verdwenen. Er is weliswaar een nieuwe groep vakmensen opgekomen, met de bereidheid voor anderen de typografie uit te werken en te detailleren, maar velen wensten in eigen hand te houden wat zij zojuist met de eigen computer in handen hadden gekregen en zij verwelkomden de nieuwe vakboeken. In 1992 verscheen bijvoorbeeld de eerste versie van *The elements of typographic style* door Robert Bringhurst (1946), in 1997 *Lesetypographie* van Hans Peter Willberg (1930–2003) en Friedrich Forssman (1965), en in 2002 *Type & typography* door Phil Baines (1958) en Andrew Haslam (1961).

Tegelijk verschenen veel boeken en tijdschriften waarin de gebruikers werden aange-

31. Een *font* is een groep tekens van één soort en één gewicht, bijvoorbeeld alle tekens behorend tot de halfvette cursief. Het aantal tekens in een font kan enorm verschillen, van enkele honderden tot ver over de duizend door toevoeging van Griekse en Cyrillische tekens, inclusief kleinkapitalen en de Griekse polyfone tekens, ligaturen, enzovoort.



103 Emigre number 19, 1991, pagina's 28 en 29, ontwerp Rudy VanderLans.

oemde prijzen gelden
bepaalde afnamen. Ma
Z is er op grond van info
van groothandelaars
tuigd, dat die prijzen
er zijn dan in werkelijk
dt betaald. Bij nog gr
amen kunnen apoth
e kortingen bedingen
gen veelal ook bonusse
of in partijen medicijn
e VNZ gebleken. Bij pa
nporteerde geneesmid
ral uit België, Frankri

104 a Tekst (200%) uit het dagblad Trouw,
14 november 1985,
lettertype Ionic, Linotype.

aan de orde gekomen in
pese parlementen, wat
siasme over toetreding v
ot de EU niet heeft vergro
ousiasme is de laatste jar
is ook bij de Turkse be
eld, maar toch blijft toe
fficiële streven van de re
ring en overheid zijn in
geen synonieme begrip
boek van Omtzigt blijkt
ige christenen die nog in

104 b Tekst (200%) uit het dagblad Trouw,
26 september 2012,
lettertype Swift, Gerard Unger.

spoord met het ontwerpen nieuwe richtingen in te gaan, zoals het tijdschrift *Emigre* (103) waarvan het eerste nummer in 1984 uitkwam, of het boek *The Graphic Language of Neville Brody* (1988) door Neville Brody (1957) en Jon Wozencroft (1958).

Toen letters nog in metaal werden uitgevoerd, was het complexe en kostbare productieproces, met onder meer het maken van werktekeningen, sjablonen, stempels en matrijzen, een rem op de frequentie waarmee nieuwe ontwerpen werden uitgebracht. Een of twee lettertypes per jaar was al veel voor een gieterij of een machinefabrikant en vaak vroeg het uitbrengen van een hele letterfamilie verscheidene jaren, met dure letters als gevolg. Met het fotozetten werd de productie minder kostbaar en met de digitalisering is de productie zo vereenvoudigd dat het aantal lettertypes enorm kon toenemen en lettertypes goedkoop werden.

Sinds 1987 wordt er gewerkt aan een systeem waarin alle schriften ter wereld bijeen gebracht worden: *Unicode*. Het is inmiddels de standaard voor de computer-industrie ter codering van tekens voor de weergave van talen. In 1996 werd *OpenType* aangekondigd, een uitbreiding van TrueType, het *font format* van Microsoft, met toevoeging van Postscript-elementen. In een *OpenType font* zijn met Unicode aanzienlijk meer tekens onder te brengen dan in de Postscript en TrueType *formats*. Het Latijnse schrift is te combineren met het Griekse en cyrillische schrift, met Arabisch of Devanagari, of het is mogelijk de Latijnse tekenreeks uit te breiden met allerlei extra's, zoals sierletters, ornamenten en variaties van de kleine letters of de kapitalen.

In 1993 begon met de Mosaic browser de opmars van het World Wide Web, waardoor inmiddels veel tekst van papier naar scherm is overgegaan. En met WOFF, het *Web Open Font Format* (2009), kunnen in principe alle digitale lettertypes op het web toegepast worden.

In 1995 kwam CTP beschikbaar: *computer-to-plate*, het aanbrengen van tekst en afbeeldingen direct op de gevoelige laag van een offsetplaat, zonder fotografische tussenstappen. Samen met verbeteringen aan drukpersen, drukinkten en papieroppervlakken werd hierdoor de kwaliteit van drukwerk aanzienlijk verbeterd. De vergelijking van krantenzetsel uit het midden van de jaren tachtig met recente tekst toont het verschil in scherppte (104 a, b). Als gevolg van deze ontwikkeling komen letterontwerpen beter tot hun recht en kunnen letterontwerpers verfijnder lettervormen maken. Wat schermen betreft, heeft in 2007 de introductie van de iPhone, en snel daarna van andere elektronische apparaten, een vergelijkbare verbetering te zien gegeven. Schermen met heel hoge resoluties zullen snel algemeen zijn.

De veranderingen in de techniek zijn samengegaan met veranderingen in het ontwerpen. Zoals verwacht mocht worden hebben ontwerpers met inventiviteit gereageerd op de dikwijls snelle technische ontwikkelingen – zij hebben zich wel moeten aanpassen.

designers, who have visited Paris and studied the recent tendency of the fashions, are prepared to help you in the selection of a gown that will meet the terms of your own personality and figure. Thus

105 Bodoni, American Type Founders, 1909, ontwerp Morris Fuller Benton.

saying anything, to the room which the girl had indicated to me, and I stood confounded to find myself face to face with the Countess Rinaldi, to whom Zavoki had introduced me at the *Locanda* of Castelletto sixteen years before. The reader will

106 Garamond, American Type Founders, 1917, ontwerp Morris Fuller Benton.

107 Golden Type, getekend door Emery Walker en gesneden door Edward Prince voor William Morris, 1891.

passed through had lost their courtly game-keeperish trimness, and were as wild and beautiful as need be, though the trees were clearly well seen to. I thought it best, in order to get the most direct information, to play the innocent about Eton & Windsor; but Dick volunteered his knowledge to me as we lay in Datchet lock about the first.



LOISTER OLDSTYLE, the first series of the Cloister family, was designed along lines similar to the type face designed and cast in Venice by NICOLAS JENSON, and first used by that excellent printer in the Eusebius of 1470. To the first series were added other members of the Cloister family as

108 Cloister, American Type Founders, 1913, ontwerp Morris Fuller Benton.

109 Caslon, oorspronkelijk ongeveer 1720, uit een letterproef uit 1924.

special function. So far as concerns the "mystery" of all that appertains to the art and craft of the book, the Worshipful Company of Stationers alone has influenced the fortunes of English literature. Its registers, stretching back to 1554, may be regarded as the very log-books of the nation's enterprises on the vast ocean of intellectual endeavour during the periods

ABDGF MN P Q R T V

Officinæ meæ librariz primitias, Reuerende in Christo pater, quæ uni tibi hætenus mihi non cognito,

110 Caractères de l'Université, oorspronkelijk 1621, ontwerp Jean Jannon.

10.2 Het moderne classicisme³²

Vanaf het einde van de negentiende eeuw raakten de lettergieterijen (waar letters voor handzetten werden gemaakt) een belangrijk deel van hun omzet kwijt door de komst van de zet- en gietmachines (Linotype in 1885 en de Monotype in 1887). De verkoop van letters voor grote hoeveelheden tekst in de corpsen van zes tot en met twaalf punten ging voor de gieterijen grotendeels verloren. Zij moesten zich herpositioneren en een van de resultaten was, in de Verenigde Staten in 1892, de vorming van de American Type Founders (ATF), een samenwerkingsverband van drieëntwintig lettergieterijen. Zij sloegen de handen ineen en bouwden een eigen markt op met een gestage stroom aan nieuwe lettertypes voor advertenties en koppen (*display types*).

De ATF en vele andere gieterijen brachten naast originele ontwerpen veel lettertypes uit die historische voorbeelden volgden. In 1909 bracht de ATF een *revival* uit van de Bodoni (105) en in 1917 van de Garamond (106) (Cost 2011, pp 208, 217) naar ontwerpen van Morris Fuller Benton (1872–1948). Een grote rol speelde hierbij de typografische bibliotheek van de ATF, met de bibliothecaris Henry Lewis Bullen (1857–1938) (Cost 2011, pp 104–107). In deze bibliotheek waren onder meer incunabelen en zeldzame letterproeven te vinden (Cost 2011, p 105), waardoor Morris F. Benton zich liet inspireren. In 1927 werd de ATF Garamond uitgebracht door de lettergieterij Amsterdam, waar naar Amerikaans voorbeeld in 1910 een typografische bibliotheek werd opgezet door Sjoerd H. de Roos (1877–1962) (Lane 1998, p 28).

William Morris (1834–1896), kunstenaar, auteur, ontwerper en vooraanstaand socialist, begon in 1891 de Kelmscott Press met een handpers. In hetzelfde jaar verscheen de *Golden Type* (107), getekend door Emery Walker (Cost 2011, p 213) en met de hand gesneden door Edward Prince (1846–1923), met de humanistische romein van Nicholas Jenson als model (Lowry 1991, p 223). Morris was kritisch op negentiende-eeuwse industriële producten, letters en typografie inbegrepen, en wilde tonen dat met het handwerk als voorbeeld alledaagse voorwerpen beter en mooier te maken waren. Hij was een belangrijke aanstichter van de Revivalbeweging en beïnvloedde ook Morris F. Benton, wiens *Cloister* (108), eveneens ontleend aan Jenson, in 1913 door de ATF werd gepubliceerd.

De *Golden Type* was niet de eerste negentiende-eeuwse *revival*. De Engelse drukker Charles Whittingham (1795–1876) had in 1840 de letters van William Caslon (1692–1766) (109) weer in gebruik genomen (Johnson 1959, pp 80–82). In 1898 bracht de Imprimerie Nationale te Parijs de *Caractères de l'Université* (110) opnieuw uit, letters die aanvankelijk aan Claude Garamond werden toegeschreven, maar van Jean Jannon (1580–1658) bleken te zijn (Barker 1972, p 203). De letters van Caslon en Jannon waren oorspronkelijke vormen, geen bewerkingen.

De *Caslon-revival* van 1840 was een reactie op de lettervormen van het Didot-Bodoni-model, die de hele negentiende eeuw en een deel van de twintigste eeuw heersten. Aan

32. Als tegenhanger van het modernisme is in de geschiedschrijving van de typografie 'modern classicisme' geen algemeen aanvaarde aanduiding, wel *new traditionalism* (Kinross 1992, pp 52–66) en het 'nieuwe traditionalisme' (Van Faassen 1995, p 19). Modern classicisme heeft mijn voorkeur omdat die term gebruikelijk is in beschouwingen van bijvoorbeeld de beeldhouwkunst, de architectuur en de mode (Unger 2007a, pp 291–306). Nieuw traditionalisme suggereert naar mijn mening volgzaamheid, terwijl modern classicisme een klassiek uitgangspunt biedt dat is aan te passen aan de wensen en vereisten van een andere tijd en dat meer ruimte biedt voor ontwikkeling.

111 Links *Caslon-e, old face*, met diagonaal contrast,
rechts *Bodoni-e, modern face*, met verticaal contrast.

e e

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

112 *Modern*, Monotype, 1900, ontwerp van medewerkers van Monotype.

De matrozen raakten er aan gewoon den zeilmaker te zien met het gelaat naar het achterschip gewend, de oogleden saamge-nepen zoodat de oogen slechts twee vonkjes schenen. Hij bleef rustig als immer, hij deed zijn werk gestadig zonder meer dan noodig was te zeggen, maar weldra begreep een ieder dat hij nu den kapitein gadesloeg met meer oplettendheid dan den vorigen derden stuurman. Hij liep ook meer te schiemannen, hier een

113 *Veronese*, Monotype, 1911,
ontwerp van medewerkers van Monotype.

114 *Imprint*, Monotype, 1912,
ontwerp van J.H. Mason
en medewerkers van Monotype.

respect for you is such, that I know he will not leave you, unless you absolutely desire it. But as you have so much of his company, I hope you will be good enough to forego it for a day: as Mr Dilly is a very worthy man, has frequently had agreeable parties at his house for Dr Johnson, and will be vexed if the doctor neglects him to-day. And then, Madam,

old piratical habits. The whole of Hellas used once to carry arms, their habitations being unprotected, and their communication with each other unsafe; indeed, to wear arms was as much a part of every-day life with them as with the barbarians. And the fact that the people in these parts of Hellas are still living in the old way points to a time when the same mode of life was once equally common to all. The Athenians were the first to lay aside their weapons,

115 *Plantin*, Monotype, 1913, ontwerp van medewerkers van Monotype.

JUSTICE is administered by them in the following manner. When a person is convicted of a robbery not meriting the punishment of death, he is condemned to receive a certain number of strokes with a cane,—seven, seventeen, twenty-seven, thirty-seven, forty-seven, or as far as one hundred and seven, according to the val-

116 *Poliphilus* Monotype, 1923, ontwerp van medewerkers van Monotype, op initiatief van Stanley Morison.

het einde van de achttiende eeuw waren de letters voorzien van een sterk verschil tussen hele dunne en dikke delen, terwijl de bogen het dikst zijn in het midden (in het Engels: *modern face*) (111). In de loop van de negentiende eeuw werd dit model versmald, waarbij de letters in de breedte naar elkaar toe werden gebracht; smalle letters als de e, E, s of S werden verbreed en brede letters als de b, d, o, m, O of M versmald. Tijdens het drukken braken dikwijls de dunne delen en er kwamen klachten over de leesbaarheid. De letters van Caslon hebben minder contrast, zijn steviger en de bogen zijn boven en onder het midden het dikst (in het Engels: *old face*) (111). Deze vormen werden aangenamer en leesbaarder gevonden en gingen minder snel kapot bij het drukken.

Ondanks de *revivals* hielden de Didot-Bodoni-achtigen het nog lang vol. Het eerste lettertype dat op de Monotype zet- en gietmachines beschikbaar kwam, was een *Modern Condensed* in 1896 in Amerika en een *Modern* (112) in 1900 in Engeland, beide doorsnee negentiende-eeuwse, Didot-Bodoni-achtige types. En het duurde tot 1932 voordat bij de Engelse krant *The Times* de oude romein, ook doorsnee negentiende-eeuws, werd vervangen door de *Times New Roman* (87).

Monotype en Linotype brachten aanvankelijk alledaagse laat-negentiende-eeuwse lettertypes uit en volgden de gieterijen van handset voor nieuwe types (Burke 1997, pp 4, 5). Vanuit de uitgevers- en de drukkerswereld groeide intussen de vraag naar bijzondere en betere lettertypes voor de zetmachines (Burke 1997, pp 7, 8). In 1911 bracht de Monotype Corporation de *Veronese* (113) uit voor de Everyman's Library van de uitgever Joseph M. Dent (1849–1926), met een duidelijke invloed van Morris. In 1912 verscheen de *Imprint* (114), voor het tijdschrift *The Imprint*, naar een ontwerp van de medewerkers daarvan (Burke 1997, pp 7, 8). Hoewel de *Imprint* is gebaseerd op de lettervormen van Caslon, was dit het eerste vernieuwende ontwerp voor het gemechaniseerde zetten (Wallis 1997, p 48). In 1913 publiceerde de Monotype Corporation op eigen initiatief de *Plantin* (115), afgeleid van de letters van Robert Granjon (ca. 1513–1589), maar zo ver verzelfstandigd dat ook dit een nieuw ontwerp is.

In 1923 begon Stanley Morison als typografisch adviseur bij Monotype. Op zijn initiatief werd het programma van *revivals* uitgebreid, zoals met de *Poliphilus* (1923) (116), de *Fournier* (1925) (117) en de *Bell* in 1930 (118) (Morison 1973).

ornaments, and correctly ascribed them. But they were incidental to the recognition of Cochin. The specimen of 'Les Cochins' included only the decorative letters mentioned above, but it mounted them in superb style. Substantial modern appreciation of Fournier's artistic contribution originated

and sold. For the literary, economic and legal background of Bell's bookselling career I also refer the reader to Mr Collins. My own task has been to provide a general account of Bell's publishing activities and to give special attention to his newspapers. To avoid distracting the

Boven: 117 *Fournier*, Monotype, 1925, ontwerp van medewerkers van Monotype op initiatief van Stanley Morison.

Onder: 118 *Bell*, Monotype, 1930, ontwerp van medewerkers van Monotype op initiatief van Stanley Morison.

»Linotype«-Satz

Deutlich beweist der Vergleich dieser Satzbeispiele die Formengleichheit der Buchstaben, den gleichen Breitenverlauf der drei Garnituren und die Übereinstimmung des Schriftbildes in allen drei Setzverfahren.

»Monotype«-Satz

Deutlich beweist der Vergleich dieser Satzbeispiele die Formengleichheit der Buchstaben, den gleichen Breitenverlauf der drei Garnituren und die Übereinstimmung des Schriftbildes in allen drei Setzverfahren.

Handsatz

Deutlich beweist der Vergleich dieser Satzbeispiele die Formengleichheit der Buchstaben, den gleichen Breitenverlauf der drei Garnituren und die Übereinstimmung des Schriftbildes in allen drei Setzverfahren.

119 *Sabon*, 1967, ontworpen door Jan Tschichold voor zetten met de machines van Monotype en Linotype en met de hand (D. Stempel AG), met gelijk resultaat.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

120 *Sabon Next*, Linotype, 2002, ontworpen door Jean-Francois Porchez

121 Antoine Bourdelle in zijn atelier met *Héraklès*, 1910.

UIT: LEMOINE 2009

Veel van deze types werden als vanzelfsprekend overgebracht van het lood naar het fotografische en het digitale zetten. En terwijl het fotografische zetten snel terrein won, verscheen in 1967 nog de *Sabon* (**119**) van Jan Tschichold, een *Garamond*-achtige die min of meer het ultieme modern-classicistische type is. De lettervormen ervan waren gelijk voor het handzetten en bij de Monotype- en de Linotype-machines. Handletters kenden nauwelijks restricties, maar Monotype en Linotype hadden ieder hun eigen maatsysteem voor letterbreedtes en bij Linotype konden sommige letters, zoals de *f*, niet overhangen (buiten de matrijs steken). In de *Sabon* werden de beperkingen van beide systemen gecombineerd. Ook dit type werd voor foto- en digitaal zetten geschikt gemaakt en in 2002 verscheen er een bewerking, de *Sabon Next* (**120**) door Jean-François Porchez (1964), waarin de beperkingen van de loden letters ongedaan zijn gemaakt.

In de typografie worden de vele *revivals* vaak als een zelfstandig verschijnsel gezien, terwijl die aansloten bij andere twintigste-eeuwse ontwerpterreinen, zoals kleding, keramiek en glas, en bij werk van architecten en kunstenaars (Unger 2007a, pp 291-308). Lettertypes zijn modern-classicistisch wanneer ermee verwezen wordt naar vroegere types, tot uit de vijftiende eeuw. Ontwerpers van andere producten en ook architecten, schilders en beeldhouwers grepen terug op de klassieke oudheid, zij het dat de verbinding met de Grieken en Romeinen minder direct was dan tijdens het neoclassicisme in de achttiende en negentiende eeuw. In de modern-classicistische beeldhouwkunst werd bijvoorbeeld naar de oudheid verwezen met herculische lichamen en klassieke poses. Bij architectuur werden zuilen en classicistische sculptuur toegepast naast verhoudingen die gebouwen rijzig en monumentaal maakten. Bij kleding was er bijvoorbeeld een verband met de recht vallende kleding van Griekse en Romeinse vrouwen.

Het moderne classicisme is te vinden in het werk van beeldhouwers als de Fransen Antoine Bourdelle (1861-1921) (**121**) en Aristide Maillol (1861-1944) of de Nederlander Han Wezelaar (1901-1984) (Teeuwisse 2011, pp 24-129) of de Italiaan Giacomo Manzú (1908-1991) (**122**), die tussen 1965 en 1968 de bronzen deuren maakte voor de Sint-Laurenskerk te Rotterdam. Ook Pablo Picasso (1881-1973) maakte modern-classicistisch werk na de Eerste

122 Giacomo Manzu, zelfportret met model, 1942.



123 Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, 1937.

UIT: MATTIE 1998

Links: **124** Madeleine Vionnet, deel van 'Sonia dans "bas-relief", une frise réalisée par Hoyningen-Huene', *Vogue*, november 1931. UIT: DEMORNEX 1990

Rechts: **125** Kledingontwerpen van Madame Grès, 1948. UIT: ESPARCEIL 2011

Wereldoorlog, waarin onder meer de minotaurus voorkomt. Voorbeelden van het moderne classicisme in de architectuur zijn het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris uit 1937 (**123**) van de architecten J.-C. Dondel (1904–1989), A. Aubert (?), P. Viard (?) en M. Dastugue (?),³³ en het werk van de Nederlander Sybold van Ravesteyn (1889–1983) vanaf het midden van de jaren dertig van de twintigste eeuw. Modeontwerpers met modern-classicistisch werk waren bijvoorbeeld Madeleine Vionnet (1876–1975) (**124**) en Madame Grès (1903–1993) (**125**). Een voorbeeld van modern-classicistisch glas zijn de Gilde-glazen van Andries Copier (1901–1991) (**126**), eenvoudig en statig, in 1930 uitgebracht door de Glasfabriek Leerdam en nog altijd in productie.

Met het ruime aanbod aan lettertypes die zijn verbonden met historische voorbeelden is het moderne classicisme in de typografie ruim vertegenwoordigd en stevig gevestigd, om – zo lijkt het – nooit meer weg te gaan.

33. Het is niet altijd eenvoudig de jaartallen te vinden van geboorte en overlijden. In het geval van enkele Franse architecten heeft een wijde navraag en een ruim literatuuronderzoek nog geen resultaat gehad. Maar er wordt verder gezocht.



126 De reeks gilde-glazen van Andries Copier, 1930.

FOTO: NATIONAAL GLASMUSEUM

127 *Die neue Typographie*, inhoud en ontwerp van Jan Tschichold, 1928.

PRIVÉCOLLECTIE



128 Kalender voor De Ploeg, Hendrik Nicolaas Werkman, 1926.

PRIVÉCOLLECTIE

129 Vloeiblad voor Drukkerij Chevalier, ontwerp van Paul Schuitema, 1929.

PRIVÉCOLLECTIE



130 Titelpagina van *Die Bühne im Bauhaus*, ontwerp van László Moholy Nagy, 1924.

PRIVÉCOLLECTIE



131 Sjabloonletters, ontworpen door Josef Albers, Baden, ong. 1930.

UIT: FLEISCHMANN 1984

10.3 De modernisten

De moderne kunst en de moderne typografie waren nauw met elkaar verbonden. In korte tijd drongen de tegendraadse opvattingen over vormen, vlakverdeling, dynamiek en asymmetrie uit de kunst door in de typografie. In *Die neue Typographie* uit 1928 (127), een kernachtige samenvatting en presentatie van de vernieuwingen in de typografie, gaf Jan Tschichold ruime aandacht aan de nieuwe kunst en aan de uitwerking ervan op de typografie. De futuristen en de dadaïsten maakten veel van teksten gebruik en gaven tijdschriften en boeken uit. Picasso heeft als een van de eersten vanaf 1911 teksten in zijn kubistische werken opgenomen, zoals titels van kranten. Vermaard is de these van Kurt Schwitters uit 1924: 'Typographie kann unter Umständen Kunst sein' (Spencer 1969, p 96), waardoor de opvattingen over de typografie werden verruimd en het bijvoorbeeld mogelijk werd het drukwerk van H.N. Werkman (1882-1945) (128) zowel tot de typografie als de kunst te rekenen.

Het modernisme heeft als kenmerken: de afwijzing van de geschiedenis en van ornamentatie, een voorkeur voor abstractie en het geloof dat met de moderne techniek en door de dadendrang van de ontwerpers de wereld verbeterd kan worden.³⁴ De futuristen kondigden in hun eerste manifest, gepubliceerd te Parijs in de *Figaro* van 20 februari 1909, onder andere aan musea, bibliotheken en academische instellingen te zullen vernietigen om kunstenaars hun vrijheid te geven en van historische ballast te bevrijden (Marinetti 1986, p 514). In 1908 pleitte de Oostenrijkse architect Adolf Loos (1870-1933) in *Ornament und Verbrechen* (1908) ervoor gebruiksvoorwerpen te bevrijden van ornamentatie en van glanzende, lege vlakken te voorzien (Bakx 1982).

Het modernisme was een internationale en veelzijdige beweging, met als componenten onder meer het Russische constructivisme en De Stijl in Nederland. De beweging werd gevoed door politieke veranderingen zoals de revolutie van 1917 in Rusland, door technische vindingen, bijvoorbeeld de film en de fotografie, de auto en het vliegtuig. Kunstenaars en ontwerpers van twee- en driedimensionaal werk beïnvloedden elkaar. De modernistische typografie had vooral in het noordelijke deel van het Europese continent invloed, met onder anderen Nederlanders als Piet Zwart (1885-1977) en Paul Schuitema (1897-1973) (129), en Bauhaus-docenten als László Moholy-Nagy (1895-1946) (130) en Josef Albers (1888-1976) (131).

Afgezien van de verwoestingen in de twintigste eeuw tijdens de twee wereldoorlogen is de soep van Marinetti minder heet gegeten dan die werd opgediend. Tschichold sprak zich in 1928, namens zijn vak- en tijdgenoten, niet zozeer uit tegen de geschiedenis, maar vooral vóór een nieuwe aanpak, radicaal verschillend van het verleden (Tschichold 1928, p 29). Het wit heeft in de typografie altijd een rol gespeeld, rondom tekst of tussen tekst en afbeeldingen, maar niet met de kracht die de modernisten eraan toekenden. Bij hen werden tekst, beeld en wit als ruimte gelijkwaardige elementen, die vrij over vlakken verdeeld werden. Tschichold beschouwde schreven als ornamenten, alleen schreefloze

34. In het boek bij de tentoonstelling over het modernisme, in het Victoria & Albert Museum te Londen (Wilk 2006), staat een uitgebreide omschrijving voor het modernisme. De hier gebruikte versie komt uit de brochure die de tentoonstelling begeleidde, waarbij geen auteur is vermeld.

letters deugden voor de nieuwe tijd (Tschichold 1928, p 75). Drie jaar eerder had hij in *Elementare Typographie* nog aangeraden om, bij gebrek aan goede schreeflozen, een lettertype met schreven te kiezen (Tschichold 1986, p 198). In *Die neue Typographie* bood hij die uitweg niet meer en stond hij alleen nog schreeflozen toe. Hieraan was geen leesbaarheidsonderzoek voorafgegaan; de beslissing was gebaseerd op de wens modern te zijn, vooruitstrevend, onderweg naar een nieuwe wereld.

De modernisten waren niet altijd even consequent. Herbert Bayer (1900–1985) had bijvoorbeeld in 1925, als verse docent aan het Bauhaus en direct na zijn studie hieraan, een lettertype geconstrueerd met alleen kleine letters. In 1931 publiceerde lettergieterij Berthold een heel ander ontwerp van hem, het *Bayer-type* (132), een Didot-Bodoni-achtige, die weliswaar geconstrueerd is maar schreven heeft.

**Diese Schrift wurde von herbert bayer entworfen.
Sie zeigt die gleiche meisterhafte Formbeherrschung
wie die vielen eindrucksvollen Plakate und Werbe-
drucksachen, die dem Namen bayer weit über die
Grenzen Deutschlands Geltung gegeben und ihn zu
einem Begriff gemacht haben. Mit vollstem Recht**

132 *bayer-Type*, H. Berthold AG, letterontwerp van Herbert Bayer, 1931.

133 Pagina uit de NKF-catalogus,
ontwerp van Piet Zwart, 1926.

UIT: SPENCER 1969



Tschichold – en hij niet alleen – meende dat de wereld er beter op zou worden wanneer nationalisme werd uitgebannen en iedereen behalve schreeflozen ook het Latijnse schrift zou gebruiken, overal ter wereld. Nadat Tschichold en zijn vrouw in 1933 door de nazi's gearresteerd waren, kwam hij terug op zijn modernistische en absolutistische ideeën, omdat die naar zijn mening te veel leken op nationaalsocialistische decreten. Tschichold werd een moderne classicist met evenveel overtuiging als hij aan het modernisme had gegeven. Velen van zijn tijdgenoten bleven het modernisme trouw, en hoewel de beweging door de Tweede Wereldoorlog was geknakt, zat er na 1945 nog leven in, vooral in Amerika. In de jaren vijftig werd de beweging in Europa vernieuwd, maar vanaf het einde van de jaren zeventig verbleekte het modernisme en loste het langzaam op.

Momenteel lijkt er van het modernisme weinig over te zijn; het optimisme ervan en bijvoorbeeld het idee dat de wereld met wat strijd gemakkelijk is te veranderen hebben in het Westen nog maar weinig aanhangers. Van de vormtaal van het modernisme resteert meer (denk aan de iPhone en de iPad) dan van het gedachtengoed ervan en de *Helvetica* (1957) (169) is een monument geworden, los van de modernistische achtergrond. Desondanks hebben enkele verworpenheden van het modernisme – zoals de drang tot onderzoeken, ontleden en vernieuwen – nog altijd aantrekkingskracht en zijn die in het letterontwerpen, in het ontwerpen in het algemeen, nog steeds bruikbaar; er zijn nog altijd experimenterende ontwerpers die gewaagd te werk gaan.

Hoewel er af en toe toch schreven in het modernistische kamp opdoken, werd het bestaan van andere vormen van typografie dan de nieuwe of elementaire, niet graag erkend. In 1933 werden in het tijdschrift van het Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker antwoorden gepubliceerd op vragen over de toekomst van de nieuwe typografie. Moholy-Nagy toonde zich in zijn reactie trots op wat er was bereikt en meldde dat de elementaire typografie overheerste in het drukwerk van die tijd (Fleischmann, p 33). Maar veel publicaties, vooral boeken en kranten, waren toen traditioneel van uiterlijk en waren gezet met geschreefde lettertypes, zowel in Duitsland als daarbuiten.

De moderne classicisten keken net zo goed met oogkleppen op naar de wereld. *The Typographic Book, 1450–1935* (1963) van Stanley Morison en Kenneth Day (1912–1981), een monument voor het klassieke boek, toont op een totaal van 377 werken slechts drie modernistische uitgaven, waaronder *Die neue Typographie* uit 1928. Op de 87 boeken uit de periode van 1900–1935 zijn die drie nog altijd heel weinig. Aan beide zijden hadden de voorvechters zich ingegraven.

10.4 Verschillen en overeenkomsten

Een wezenlijk verschil tussen de modernisten en de moderne classicisten was dat de aandacht van de eersten voornamelijk de reclame en de publiciteit betrof, zoals affiches, brochures of catalogi, en dat de anderen zich op boeken concentreerden. De kranten vormden een eigen terrein en waren voornamelijk gezet met geschreefde letters. Een prachtig voorbeeld van modernistisch ontwerpen is de NKF-catalogus van Piet Zwart uit 1926 (133). Een moderne classicist als Jan van Krimpen was daartegenover geïnteresseerd in het verzorgen van dichtbundels en andere boeken, en bijvoorbeeld Morison was als adviseur van de Cambridge University Press (vanaf 1925) betrokken bij het maken van wetenschappelijke boeken.

Er zijn ook overeenkomsten tussen de twee richtingen. William Morris is voor beide

- 134 *Grondbeginselen van de typografie*,
Stanley Morison,
ontwerp van Jan van Krimpen, 1951.

PRIVÉCOLLECTIE



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

- 135 *Erbar-Grotesk*, Ludwig & Mayer GmbH, ontwerp van Jakob Erbar, 1924-1927.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

- 136 *Kabel*, Klingspor, ontwerp van Rudolf Koch, 1927.

- 137 *Aurora Grotesk*,
het lettertype uit
Die neue Typographie.
Gietterij, ontwerper en
jaar van uitgave van deze
schreefloze zijn onbekend
(Burke 2007, p 150).

otographisch gebildet worden ist. R
ehr mit den gewöhnlichen Reporte
ch zu ihnen verhalten wie die Dichtu
llte man diese Schöpfungen als Zu
ngement bezeichnen; daß sie alles

partijen een voorbeeld geweest. In *Pioneers of Modern Design* van Nikolaus Pevsner is Morris de profeet van het nieuwe twintigste-eeuwse ontwerpen (Pevsner, pp 20–25), en volgens Morison is het mede aan Morris te danken dat de juiste lettervormen met schreven zijn teruggevonden (Morison 1973, p 17).

Een andere overeenkomst is het streven naar helderheid. Moholy-Nagy stelde in 1932 dat maximale helderheid de essentie is van de nieuwe typografie (Fleischmann 1984, p 14), wat ook andere modernisten betoogden. Voor de moderne classicisten verwoordde Beatrice Warde (1900–1969) het idee van de onzichtbare typografie (Warde 1956, pp 11–17). Ook Morison droeg deze visie uit, onder andere in zijn *First Principles of Typography* (1930). Bij beide partijen leidden deze opvattingen tot minimalisme. Een modern-classicistisch voorbeeld hiervan is de Nederlandse uitgave van Morisons *First Principles: Grondbeginselen van de typografie* (1951) (**134**), een uitgave zonder enige opsmuk en streng symmetrisch opgezet door Van Krimpen. Ook de *Penguin Composition Rules* (McLean 1975, pp 94, 95), door Tschichold opgesteld in 1947, sluiten hierbij aan. Deze tekst is het fundament voor de eenvoudige, utilitaire en industriële typografie van miljoenen pocketboeken.

Het streven naar helderheid werd door de aanhangers van beide richtingen gecombineerd met een behoefte aan neutraliteit of onpersoonlijkheid. Tschichold heeft zich bijvoorbeeld afgezet tegen ‘künstlerischen Groteskschriften’ (Tschichold 1928, p 75), zoals de *Erbar-Grotesk* (1924–1927)³⁵ (**135**) en de *Kabel* (1927) (**136**) en had een voorkeur voor eerdere anonieme schreeflozen, zoals de *Aurora Grotesk* (**137**), waarin *Die neue Typographie* (1928) is gezet (Burke 2007, p 150). Tschichold meende dat het niet een eenling kon zijn die de ‘Schrift unseres Zeitalters’ zou ontwerpen, omdat die vrij moest zijn van ieder persoonlijk kenmerk. Bij het noodzakelijke groepswerk zou waarschijnlijk een ingenieur betrokken zijn (Tschichold 1928, p 76). Desondanks ontwierp Tschichold in 1930 individueel een geconstrueerd lettertype met kleine letters en verkleinde kapitalen door elkaar (Burke, pp 149–159) (**138**).

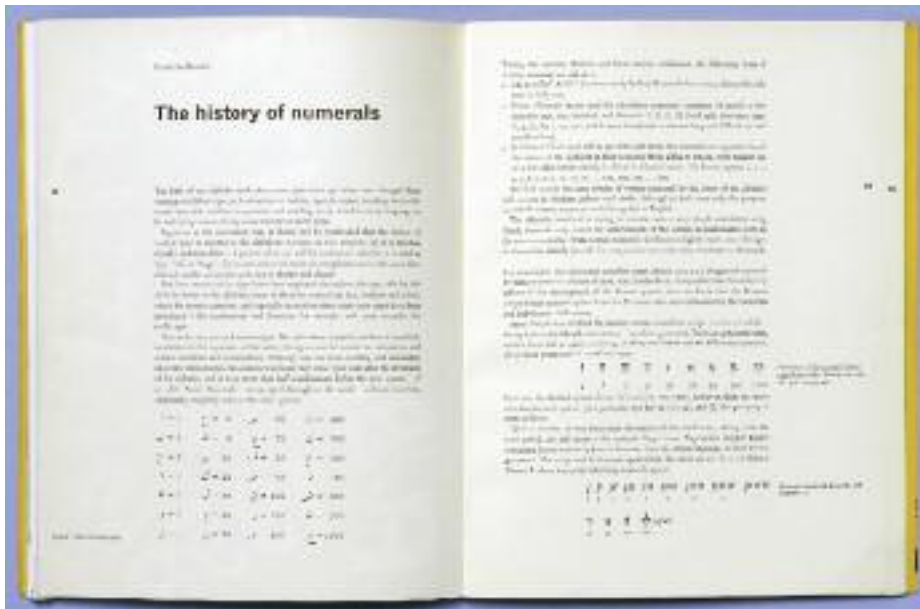
35. De *Erbar-Grotesk*, ontworpen door Jakob Erbar (1878–1935), is evenals de *Kabel* van Rudolf Koch eerder gepubliceerd dan de *Futura* en lijkt daar op. Paul Renner heeft in de jaren voor de publicatie van de *Futura* voordrachten gegeven waarin hij schetsen liet zien. De concurrentie tussen de Duitse lettergieterijen van die tijd was groot en anderen hebben Renner ingehaald (Burke 1998, p 88).

für den NEUEN MENSCHEN EXISTIERT
NUR das GLEICHGEWICHT ZWISCHEN
NATUR UND GEIST. ZU JEDEM ZEIT-
PUNKT der VERGANGENHEIT WAREN

138 Geconstrueerde letters van Jan Tschichold, 1930.

A B C D E F G H I J K L M N O P
Q R S T U V W X Y Z Æ Œ Ç

139 De kapitalen van de Futura, 1927.



140 Dubbele pagina uit *Typographica 1* (the new series), 1960, ontwerp van Herbert Spencer.

FOTO: DE AUTEUR

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z &
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z ß 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

141 *Univers*, Deberny & Peignot, ontwerp van Adrian Frutiger, 1957.

UIT: OSTERER 2009

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z &
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z ß 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

142 *Méridien*, Deberny & Peignot, ontwerp van Adrian Frutiger, 1957.

UIT: OSTERER 2009

JAN
WOLKERS
EEN ROOS
VAN
VLEES

a

Morison heeft in de *First Principles of Typography* (1930) drukkers (en ook letterontwerpers) afgeraden zich als kunstenaars te gedragen en eigen lettervormen te creëren. Volgens hem is een nieuw lettertype alleen goed wanneer het met volmaakte terughoudendheid en uiterste discipline is ontworpen en niemand kan zien dat het nieuw is (Morison 1930, p 63). De lettervormen veranderen volgens hem met de snelheid van de meest conservatieve lezer (Morison 1936, p 6).

Beide richtingen zijn ook met elkaar vermengd. De *Futura* (91) van Paul Renner is geen onduidelijk modernistisch ontwerp. De kleine letters hebben veel aan het constructivisme te danken, maar de grondvormen van de kapitalen zijn klassiek, met bijvoorbeeld de brede A, M en O en de smalle B, E en S (139). Ver voor de *Futura* is al getracht de kapitalen in mathematische constructies te vangen, bijvoorbeeld door Felice Feliciano in ongeveer 1463, maar dat heeft ze niet minder klassiek gemaakt.

Na de Tweede Wereldoorlog bleken elementen van beide richtingen goed te kunnen samengaan, zoals in *Typographica 1 (the new series)*, in 1960 uitgegeven en ontworpen door Herbert Spencer (1924–2002) (140). Kalme blokken tekst, gezet in de geschreefde *Bembo* (90), zijn gecombineerd met links lijnende schreefloze titels erboven. En Adrian Frutiger heeft naast de modernistische *Univers* (1957) (141) onder meer de *Méridien* (1957) (142) en de *Apollo* (95) ontworpen, beide met schreven en klassieke trekken (Osterer, pp 60, 141).

Tot ver in de jaren zestig is er een generatie ontwerpers aan het werk geweest die vrijelijk uit beide stromingen putte. Velen van hen waren geen letterontwerpers maar hebben voor boekomslagen, affiches en ander drukwerk hun eigen letters getekend.³⁶ In Nederland verenigde in 1963 bijvoorbeeld de ontwerper Jan Vermeulen (1923–1985) in *Een roos van vlees* van Jan Wolkers (1925–2007) traditionele boekpagina's met een asymmetrische titelpagina en een vrij beletterd omslag (143 a, b, c). Willem Sandberg

36. Een goed overzicht van de Nederlandse ontwerpers uit deze periode heeft Jan Middendorp bijgebracht in *Dutch Type* (2004).



143 a, b, c Omslag, titelpagina en binnenwerk van *Een roos van vlees*, auteur: Jan Wolkers, ontwerp van Jan Vermeulen, 1963. FOTO'S: DE AUTEUR



144 Pagina uit het jaarverslag van
het Stedelijk Museum, 1954
ontwerp van Willem Sandberg.

FOTO: DE AUTEUR

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
STUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

145 *De Roos Romein*, Lettergieterij Amsterdam, ontwerp van Sjoerd de Roos, 1947.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
Æ &
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzæœfißfflff

146 *Spectrum*, Joh. Enschedé en Zonen, ontwerp van Jan van Krimpen, 1952.

(1879–1984) ontwierp als directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam meestal zelf de catalogi en de affiches, met een milde en persoonlijke interpretatie van het modernisme, dikwijls met de *Gill Sans* als tekstletter (**144**). Grote letters heeft hij vrijelijk gevormd door die uit papier te scheuren.

Deze ontwerprichting werd in de jaren zestig overschaduwd door de gereanimeerde modernistische typografie. Desondanks hield de vermenging van het modernisme en het moderne classicisme lang stand, net als het onvermengde moderne classicisme.

De jaren vijftig en het begin van de jaren zestig vormden een levendige periode waarin in Nederland nog letterontwerpen van De Roos en Van Krimpen zijn verschenen, *De Roos Romein* in 1947 (**145**) bij de Lettergieterij Amsterdam en de *Spectrum* in 1952 (**146**) bij Joh. Enschedé & Zonen (bij Monotype in 1955). Otto Treumann (1919–2001) ontwierp tussen 1947 en 1959 een prachtig tijdschrift voor de Algemene Kunstzijde Unie te Arnhem, de *Rayon Revue* (**147**), met de *Bodoni* als tekstletter – vanaf maart 1955 gebruikte hij de *Gill Sans* (**92**).

Intussen bleef de tegenstelling smeulen. Tijdens mijn studie (1963–1967) aan de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool werden de verschillen belichaamd door mijn docenten



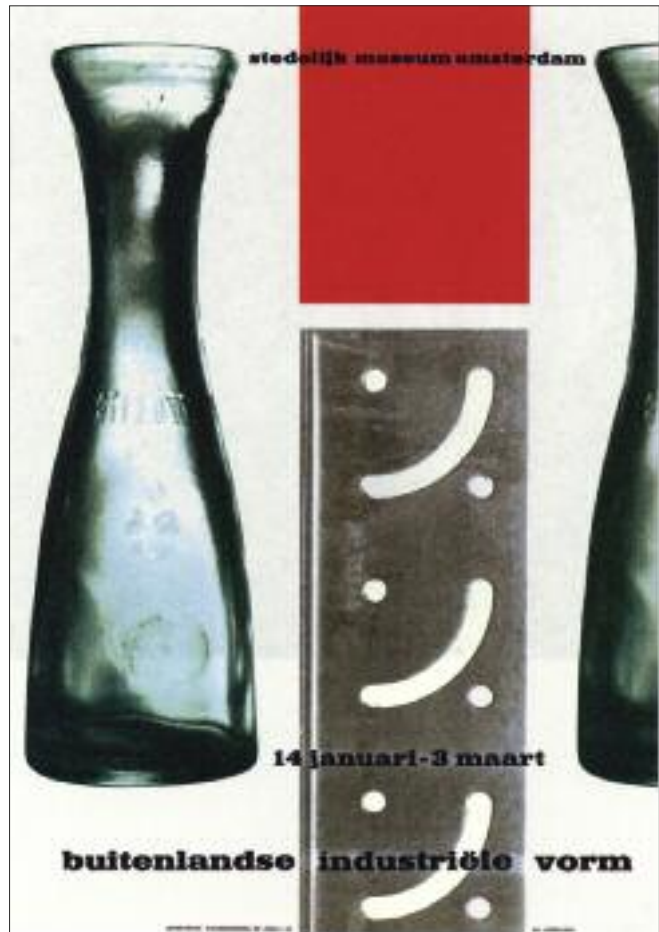
147 Dubbele pagina uit de *Rayon Revue* van februari 1951, ontwerp van Otto Treumann naar het idee van A.H. Unger.

PRIVÉCOLLECTIE



148 Boekomslag ontworpen door Theo Kurpershoek, 1966.

FOTO: DE AUTEUR



149 Affiche voor het Stedelijk Museum, ontworpen door Charles Jongejans, 1956.

PRIVÉCOLLECTIE

150 *Le commencement du monde*, Constantin Brancusi, 1924.

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, © CONSTANTIN BRANCUSI c/o PICTORIGHT

AMSTERDAM 2013 VERWORVEN MET STEUN VAN HET MINISTERIE VAN ONDERWIJS, CULTUUR

EN WETENSCHAPPEN, DE MONDRIAAN STICHTING EN DE VERENIGING REMBRANDT,

DAARTOE MEDE IN STAAT GESTELD DOOR HET PRINS BERNHARD CULTUURFONDS

151 *Wolkenbloemen*, Hans Arp, 1932.

GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG, © HANS ARP c/o

PICTORIGHT AMSTERDAM 2013

Theo Kurpershoek (1914–1998) (**148**) en Charles Jongejans (1918–1995) (**149**). Jongejans, in Den Haag opgeleid door onder anderen de modernist Paul Schuitema, leidde de afdeling typografie. Theo Kurpershoek was een modern-classicistische kunstschilder en autodidact als typograaf en calligraaf. Van hem kreeg ik letterschrijven en -tekenen in het basisjaar. Jongejans zag niet veel in een nieuw letterontwerp tenzij er dringende redenen voor waren. Kurpershoek heeft mij geleerd te onderzoeken en te beproeven, en heeft mij in 1964 geïntroduceerd bij de typografische bibliotheek van de Lettergieterij Amsterdam (nu onderdeel van de Amsterdamse universiteitsbibliotheek), met *Die neue Typographie* van Tschichold (1928) en de *First Principles of Typography* van Morison (1930) binnen handbereik.

Het letterontwerpen, de typografie en de grafische vormgeving bleken voor een student complexer en genuanceerder te zijn dan die aanvankelijk dacht. Wat te denken van bijvoorbeeld de *Gill Sans* (**92**)? Dat was niet de onpersoonlijke schreefloze waarvoor de modernisten gepleit hadden, ontworpen door de eigenzinnige beeldhouwer en letterhakker Eric Gill, aanbevolen door Morison en dikwijls toegepast door Tschichold in zijn modernistische tijd. Door dergelijke nuanceringen werd het zoeken naar eigen argumenten en eigen keuzes aangemoedigd. Partij kiezen voor of tegen het modernisme of het moderne classicisme leek mij niet zinvol. Van de moderne classicisten trok mij aan dat zij vasthielden aan de conventionele lettervormen. Van de modernisten beviel mij tegelijk de drang tot experimenteren en veranderen – stel dat met behoud van de conventie de lettervormen toch zijn te veranderen of zelfs te verbeteren. Ook toonden de modernisten een aanstekelijk optimisme en abstracte vormen die in puurheid dicht bij de letters kwamen.

10.5 De pure vorm

De eenvoud waarnaar de moderne kunstenaars streefden, werd gerealiseerd met reductie en abstractie en leidde tot pure vormen zoals *Le commencement du monde* van Constantin Brancusi (1867–1957) uit 1924 (**150**). Lettervormen staan met hun abstractie dicht bij dergelijke modernistische vormen. Zulke sculpturen doen denken aan heel vroege objecten, zoals vuistbijlen uit de steentijd. Ook andere kunstenaars, zoals Hans Arp (1886–1966) en Alexander Calder (1878–1976) maakten pure vormen (**151, 152**).

152 *Mobile* XII.V – III.H, Alexander Calder, 1955.

COLLECTIE STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM, © ALEXANDER CALDER
C/O PICTORIGHT AMSTERDAM 2013

153 *Guitare sur une table*, Juan Gris, 1915.

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM

154 *Blue curve vi*, Ellsworth Kelly, 1982

STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM

Zo lang ik mij kan herinneren hebben dergelijke figuren en silhouetten mij aangesproken. In de jaren vijftig van de vorige eeuw maakte in het Kröller-Müller Museum het stilleven *Gitaar op een tafel* van Juan Gris (1887-1927) uit 1915 indruk op mij vanwege de uitgesproken en scherp omlinjende vormen erin – en vanwege de kleuren en het sterke grafische aspect in het werk van Gris (153). Later leidden dezelfde voorkeuren tot waardering voor het werk van Elsworth Kelly (1923), zoals zijn tekeningen van planten of *Blue curve* uit 1982 (154) in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

Er zijn twee soorten pure vormen, geometrische en organische. Geometrische pure vormen zijn bijvoorbeeld gebruikt door Kazimir Malevitsch (1879-1935) in zijn suprematistische werk en in het Bauhaus (1919-1932), waar cirkel, driehoek en vierkant samen een icoon werden (155). Het werk van Arp en Calder toont voorbeelden van organische pure vormen, net als de tekeningen van Kelly, terwijl diens schilderijen geometrisch zijn. Ook in het werk van letterontwerpers zijn organische pure vormen te vinden, bijvoorbeeld bij Roger Excoffon in diens *Banco* (1951) (239). De geometrische pure vormen zijn rationalistisch en ieder op zich statisch. Er komt beweging in door ze wisselend te combineren, te draaien, verschillende kleuren te geven en met meer van dergelijke mogelijkheden. De *Futura* (91, 131) is een van de weinige geslaagde letterontwerpen op geometrische basis. De organische pure vormen zijn op zichzelf beweeglijk, belichamen emotie en het merendeel van alle letterontwerpen is hieraan gerelateerd. De ruimtes binnen en tussen de letters en onderdelen van letters zijn vanzelf organische vormen, tenzij de lettervormen geconstrueerd worden – een aanpak die mij niet aanspreekt.

De futuristen vonden pure vormen bij racewagens en vliegtuigen, als de sporen van snelheid die in de herinnering zijn achtergebleven. In het werk van Giacomo Balla (1871-1958) zijn hiervan voorbeelden te zien. Bij zijn inspiratiebronnen horen ook de gierzwaluwen, zowel de aerodynamische dieren zelf als de bewegingen ervan door de



155 Omslag van *bauhaus*, *zeitschrift für gestaltung*, Heft 2/3, 1928, ontwerp Herbert Bayer.

UIT: FLEISCHMANN 1984

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

156 *Swift*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, ontwerp van Gerard Unger, 1985.



157 Binnenvorm van de c uit de *Swift* halfvet.



158 Deel van het affiche voor de *Decoder*,
Fuse nummer 2, 1991,
ontwerp affiche en letters van Gerard Unger,
uitgave van FontShop.



159 Letterontwerp voor inscripties en tapijten
in de Universiteit Leiden, 2009, ontwerp van Gerard Unger.

strokes in the many forms of letter then in
use, but the thicker stroke was always pro-
tracted, and the thin stroke always of a per-
ceptible width. Knowing well they could not

160 a *Century Expanded*, American Type Founders,
ontwerp van Theodore L. De Vinne en Linn Boyd Benton, 1895.

lucht, met schitterende bogen en plotselinge wendingen. Als er één vogel sporen van snelheid creëert, dan is het wel de gierzwaluw. Balla maakte prachtige schilderijen van deze vogels (1913) scherend langs zijn huis in Rome terwijl hij ze met zijn blik volgde vanaf zijn balkon.

Een van mijn letterontwerpen, de *Swift* (1985) (156), is naar deze dieren vernoemd en de pure vormen – organische – zijn onder meer te vinden in de grote binnenruimtes van de letters (157), die overigens de meeste van mijn ontwerpen kenmerken. Uit pure vormen bestaat ook de *Decoder* (1992) (158), niet echt een letterontwerp maar een reeks losse vormen waarmee letters zijn samen te stellen. De uitgever van *Fuse*, een tijdschrift, had geheimschrift als thema gekozen, en in beginsel is de *Decoder* onleesbaar en is niet direct duidelijk dat het onderdelen van letters betreft. Ook mijn letterontwerp voor enkele inscripties en twee tapijten voor de Universiteit Leiden (2009) bestaat uit pure vormen (159). Het is een modulair ontwerp, met letters samengesteld uit losse delen, waarvan er verscheidene regelmatig herhaald worden.

10.6 Typografisch pragmatisme³⁷

Zowel de modernisten als de moderne classicisten verwierpen de typisch negentiende-eeuwse lettervormen en vervingen die door andere ontwerpen, de eersten door schreef-loze letters en de anderen door geschreefde lettertypes, dikwijls gebaseerd op historische modellen. Hiernaast is er nóg een mogelijkheid gevonden om de nadelen van het verwaterde Didot-Bodoni-model ongedaan te maken – een aanzienlijk eenvoudiger oplossing.

In november 1895 verscheen in New York het *Century Magazine* met een vernieuwd lettertype. Dit tijdschrift werd geproduceerd in de drukkerij van Theodore Low De Vinne (1828–1914), drukker en historicus. Door technische veranderingen, met onder meer snellere persen, was de druk lichter geworden en vervaagden de dunne delen van de letters, wat het lezen bemoeilijkte. Daarom waren al deze delen zwaarder gemaakt en tegelijk waren de kleine letters iets groter gemaakt, niet breder – de x-hoogte (de hoogte van de kleine letters minus de stokken en de staarten) werd vergroot. Omdat het tijdschrift met twee kolommen per pagina werd opgemaakt waren smalle letters gewenst om er voldoende van op een regel te krijgen. De iets grotere kleine letters, met meer binnenruimte, zorgden voor goede leesbaarheid, en de verstevigde dunne delen boden rust aan de lezersogen. Het gaat over de *Century Expanded* (160 a, b) (De Vinne 1968, pp 65–73).

37. Er is een tegenstelling gesuggereerd tussen een *artist's approach* en een *engineer's approach* (Cost 2011, p 268). De *engineer's approach* is te vergelijken met de pragmatische benadering. Dit heeft mij altijd een ongelukkige en nodeloos polariserende tegenstelling geleden, omdat het mogelijk is beide benaderingen te combineren, om pragmatisme en bevologenheid te laten samengaan.

TITLES

160 b De letterproef van The De Vinne Press uit 1907 toont hoe bij de *Century Expanded* de dunne delen van een negentiende-eeuws lettertype zijn verstevigd. In de zetterij zijn per toeval de eerste twee letters uit het voorgaande type gezet.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
WXYZ 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

161 *Ionic*, Linotype, 1925, ontwerp van medewerkers van Linotype.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
WXYZ 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

162 *Excelsior*, Linotype, 1931, ontwerp van medewerkers van Linotype.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
WXYZ 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

163 *Corona*, Linotype, 1941, ontwerp van medewerkers van Linotype.

letterforms reflect the taste for the modern face of the late 19th century, but the design is nearer to the old styles in having sturdier serifs and no fine hair lines. Though an open face with generous counters, it is comparatively narrow and closely fitted. The large x-height, coupled with short but adequate descenders, makes it very legible in the smaller sizes, and in the larger sizes it takes on a clean,

164 *Century Schoolbook*, American Type Founders, 1923, ontwerp van Morris Fuller Benton.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

165 *Georgia*, Microsoft, 1996, ontwerp van Matthew Carter.

Dit lettertype werd uitgevoerd, naar aanwijzingen van De Vinne, door Linn Boyd Benton (1844–1932), de uitvinder van de pantografische stempelsnijmachine³⁸ en de vader van een van de meest succesvolle letterontwerpers in de Verenigde Staten, Morris Fuller Benton.³⁹ De *Century Expanded* is een even geslaagd als eenvoudig antwoord op de veranderingen die de industrialisering van de grafische vakken had gebracht. Vervolgens is de *Century* tussen 1900 en 1924 door Morris F. Benton met zeventien varianten tot de eerste omvangrijke letterfamilie gemaakt (Cost 2011, pp 298–301).

Bij kranten hadden de Didot-Bodoni-achtigen in de kolommen het zwaar in de rotatie druk met ruw papier en hoge druksnelheden. En om een vlakke opgemaakte krantenpagina op een cilinderpers te gebruiken, werd die in een plaat nat karton geperst. Dit karton werd snel gedroogd en half rond gebogen, waarna er lood in werd gegoten en er een halfcylindrische drukvorm ontstond – dat was de stereotypie. Door het snelle drogen, in een oven, kromp de kartonnen afdruk en werden de letters verkleind. De oplossing voor het nemen van deze hindernissen kwam van Chauncey H. Griffith (1879–1956). Vanaf 1915 leidde hij de typografische afdeling van Mergenthaler, de Amerikaanse fabrikant van de Linotype regelzet- en gietmachines (meestal kortweg de Linotype genoemd). In 1925 verscheen de *Ionic* No. 5 (**161**), een Engels negentiende-eeuws lettertype, een stevige egyptienne (letters met zware rechthoekige schreven) – een type dat de technische beproevingen kon doorstaan. Anderhalf jaar na de introductie hadden al zo'n drieduizend kranten de *Ionic* in gebruik (Wallis 1974, p 49). In 1931 werd de *Excelsior* uitgebracht (**162**), gebaseerd op de *Ionic*, met min of meer dezelfde kenmerken, maar iets lichter en opener. Dit lettertype was wijd verbreid en bleef tot in de jaren tachtig in gebruik, naast opvolgers als de *Corona* (1941) (**163**).

De ontwerper William Addison Dwiggins was kritisch over de *Ionic* en liet Griffith in 1929 weten dat zijn oplossing druktechnisch goed functioneerde, maar dat de leesbaarheid beter kon (Unger 1981, p 309). De *Ionic*, de *Excelsior* en soortgelijke types vormden samen wat Linotype de *legibility group* noemde – in weerwil van de beproevingen bleven ze leesbaar. Hun nadeel was monotonie. Dwiggins kreeg, wat de krantenletters aangaat, niet zijn gelijk, omdat de *Excelsior* voor Linotype zo lucratief was dat Griffith alles vermeed dat het succes kon aantasten.

De *Excelsior* was de archetypische krantenletter. Een jaar later, in 1932, verscheen de *Times New Roman* (**87**). Dat de *Times* veel verfijnder is, komt doordat in de jaren dertig *The Times* in een relatief kleine oplage werd gedrukt onder minder zware technische omstandigheden dan voor de meeste kranten golden. Ondanks de verfijndere bouw werd de *Times* bij andere kranten onder zwaardere condities toegepast, vaak met minder kwaliteit.

Matthew Carter (1937) heeft meer dan eens zijn waardering geuit voor Morris F. Benton (Mosley 2005a, p 36) en diens *Century Schoolbook* (1923) (**164**), een ruimere en vriendelijker ogende variatie van de *Century Expanded*. Deze sympathie is terug te vinden in de *Georgia* (1996) (**165**), ontworpen door Carter en gepubliceerd door Microsoft en al jarenlang een

38. De pantografische stempelsnijmachine, ook toegepast voor het boren van matrijzen, was een van de vele uitvindingen van Linn Boyd Benton. In 1892 was hij mede-oprichter van de ATF en werd hij *chief technical advisor*. In 1932 trok hij zich terug en stierf hij kort daarop, 83 jaar oud.

39. Morris F. Benton ontwierp onder andere de *Franklin Gothic* (1902) en de *News Gothic* (1908), twee schreef-lozen die nog altijd veel gebruikt worden.



166 Programme entwerfen,
inhoud en ontwerp Karl Gerstner, 1964.
PRIVÉCOLLECTIE



167 Typographie, inhoud en ontwerp Emil Ruder, 1967.
PRIVÉCOLLECTIE

Die Akzidenz-Grotesk von Berthold ist weltweit verbreitet. Sie ist die einfachste und typischste Schrift zugleich. Dank ihrer hervorragenden Lesbarkeit ist sie eine Gebrauchsschrift par excellence. Den größten internationalen Werbekampagnen hat sie das Profil gegeben. Für die

168 Akzidenz Grotesk, H. Berthold AG, 1896,
ontwerper onbekend.

van de meest gebruikte lettertypes op het web. Zo is de pragmatische benadering van het letterontwerpen tot in onze tijd levend gebleven.

Het typografisch pragmatisme bood vanaf het midden van de jaren zestig een uitstekend uitgangspunt voor het aanpakken van de problemen veroorzaakt door het fotozetten, het vroege digitale zetten, het zetten van tekst met laser- en inkjetprinters en het weergeven van letters op beeldschermen. Inmiddels zijn de resoluties van printers en beeldschermen zo verfijnd dat het nauwelijks nog nodig is daarmee rekening te houden. De pragmatische aanpak komt nog van pas wanneer de lettervormen aan bijzondere eisen moeten voldoen, zoals leesbaar blijven in heel kleine corpsen of voor lezers met leesproblemen. Wanneer leesbaarheidsonderzoek indicaties levert voor aanpassingen, dan kan het typografisch pragmatisme de toepassing daarvan schragen.

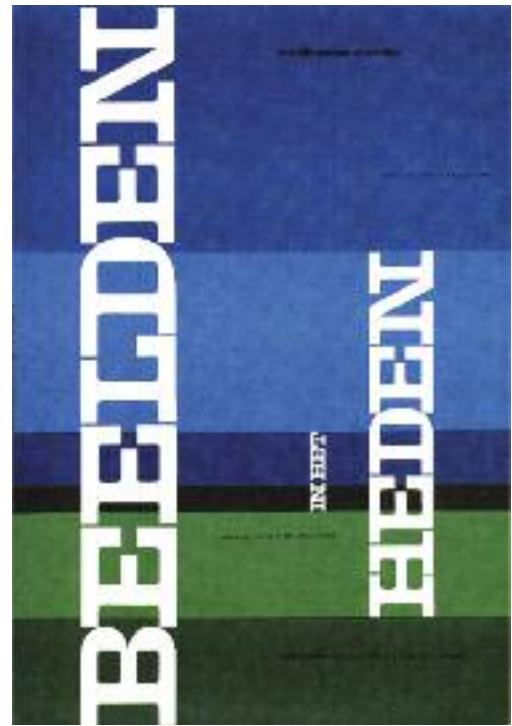
10.7 Het letterontwerpen en het lettergebruik van 1945–2000

Veel modernistische ontwerpers hadden voor de Tweede Wereldoorlog Nazi-Duitsland verlaten. Na de oorlog leefde het modernisme nog voort, vooral in de Verenigde Staten, waar onder anderen Herbert Bayer, László Moholy Nagy en Josef Albers (1888–1976) zich gevestigd hadden. In Europa was de beweging verzwakt, maar kreeg weldra nieuw leven ingeblazen. In Duitsland werd in 1955 de Hochschule für Gestaltung te Ulm geopend (gesloten in 1968), met bijvoorbeeld als docent voor visuele communicatie Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899–1962), voormalig lid van De Stijl. In Zwitserland waren onder anderen Jozef Müller Brockmann (1914–1996), die ook in Ulm heeft lesgegeven, en Emil Ruder (1914–1970) de nieuwe voorvechters, en in Nederland was Wim Crouwel (1928) een van de pleitbezorgers. In 1963 was hij medeoprichter van het ontwerp bureau Total Design en in 1967 voerde hij het modernisme in het letterontwerpen naar een uiterste met het *New Alphabet* (99), een ingrijpende reductie van de lettervormen met toepassing van uitsluitend horizontale en verticale lijnen – Mondriaan in de typografie!

Het herleefde modernisme werd theoretisch ondersteund met boeken als *Programme entwerfen* (1964) (166) door Karl Gerstner (1930) en *Typographie* (1967) (167) door Emil Ruder. Zij propageerden een systematische benadering van de typografie met een *grid* of raster als basis voor de paginaopmaak, met een vanzelfsprekend gebruik van schreeflozen, zoals de *Akzidenz Grotesk* (1896, ontwerper onbekend) (168), de *Helvetica* (1957, Max Miedinger, 1910–1980) (169) of de *Univers* (1956, Adrian Frutiger, 1928) (141). Teksten wer-



169 Letterproef Helvetica, D. Stempel AG, ong. 1960, ontwerper onbekend.



Links: **170** Affiche ontworpen door Josef Müller-Brockmann, 1954. UIT: MÜLLER-BROCKMANN 2010
 Rechts: **171** Affiche ontworpen door Wim Crouwel, 1960. Stedelijk Museum Amsterdam.



172 Bewegwijzering voor Schiphol, vanaf 1967, ontwerp Total Design, Benno Wissing en teamgenoten.

ARCHIEF TOTAL IDENTITY

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrs
 tuvwxyz ß 1234567890

173 Frutiger, D. Stempel AG, Linotype, 1976, ontwerp van Adrian Frutiger.

den meest links lijnend gezet, niet uitgevuld en met asymmetrische opmaak. Vanwege de vele Zwitsers achter deze richting, Jozef Müller Brockmann, Emil Ruder, Karl Gerstner, Max Miedinger, Adrian Frutiger en anderen, werd er over de 'Zwitserse typografie' geschreven en gesproken, terwijl de Zwitsers zelf het internationale karakter benadrukten.

Enkele ontwerpers maakten met deze strenge uitgangspunten prachtig werk en onderscheidden zich persoonlijk, ondanks het streven naar objectiviteit, zoals Josef Müller-Brockmann (170), Anton Stankowski (1906-1998) en Wim Crouwel (171). Bij vele anderen verschrompelde deze aanpak tot een formule, waarbij er over de keuze van een lettertype niet meer werd nagedacht en de *Helvetica* en enkele andere veelgebruikte schreeflozen automatisch werden toegepast.

Een terrein waarop deze benadering veel invloed heeft gehad is het ontwerpen van oriëntatie- en informatiesystemen, inclusief bewegwijzering. Aan het einde van de jaren vijftig kwamen de eerste vliegtuigen met straalaandrijving voor de burgerluchtvaart op de markt. De aantallen passagiers groeiden, luchthavens moesten moderniseren en daar hoorden talloze borden bij om de reizigers naar hun vliegtuigen te leiden. Zo kreeg het Nederlandse ontwerp bureau Total Design in 1967 de opdracht om de bewegwijzering van Schiphol te ontwerpen (Huygen, p 132) (172). Benno Wissing (1923-2008) paste daarbij de *Akzidenz Grotesk* toe. Voor dergelijke projecten is ook de *Frutiger* (1976) (173) veel gebruikt, gemaakt door de gelijknamige ontwerper en oorspronkelijk ontworpen onder de naam *Roissy* voor de luchthaven Charles de Gaulle bij Parijs.

De vermenging van het moderne classicisme en het modernisme, die na 1945 was ontstaan, werd door het herleefde modernisme overvleugeld en als ouderwets bestempeld. Veel grafisch ontwerpers lieten zich hieraan weinig gelegen liggen en hielden hun eigen wijze van werken aan, zoals in Nederland Dick Bruna en Gielijn Escher. Ook verschenen er letterontwerpen waarmee niet het opgeleefde modernisme werd gevolgd maar die klassiek geïoriënteerd zijn, zoals de *Palatino* (1950) (174) van Hermann Zapf, gebaseerd op de humanistische minuskel, vernoemd naar de calligraaf Giambattista Palatino (?-±1575) (Zapf 1960, p 31) en gepubliceerd door lettergieterij Stempel te Frankfurt. Andere voorbeelden zijn de *Juliana* (1958), ontworpen door Sem Hartz (1912-1995) (175) voor de Engelse

Palatino ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ & 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

174 *Palatino*, D. Stempel AG, 1950, ontwerp van Hermann Zapf.

been writing letters to all her friends, and her kindred in Epitros, relating that Philip had tried again and again to mount the horse, and had been thrown with indignity before all the people; how it was as savage as a lion, but her son had tamed it. She opened her new bale of stuffs from Athens, inviting him to choose stuff for a new festal chiton. He chose plain, fine white wool, and, when she said it was too mean for so great a day, answered that it was

175 *Juliana*, Linotype, 1958, ontwerp van Sem Harz.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNopQRSTUVWXYZ
1234567890

176 *Galliard*, Linotype, 1978, ontwerp van Matthew Carter.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNopQRSTUVWXYZ
1234567890

177 *Diotima*, D. Stempel AG, 1948, ontwerp van Gudrun Zapf-Von Hesse.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNopQRSTUVWXYZ
1234567890

178 *Serifa*, Bauersche Giesserei, 1967, ontwerp van Adrian Frutiger.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNopQRSTUVWXYZ
1234567890

179 *Syntax*, D. Stempel AG, Linotype, 1968, ontwerp van Hans Eduard Meyer.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNopQRSTUV
XYZ 1234567890

180 *Olympian*, Linotype, 1970, ontwerp van Matthew Carter.

ABCDEFGHIJKLMNopQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxy

181 *Demos*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, 1976, ontwerp van Gerard Unger.

182 *Souvenir*,
International Typeface Corporation, 1970,
ontwerp van Ed Benguiat.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNopQRSTUVWXYZ
1234567890 .,:;'«»ß&!?

Linotype, en de *Galliard* (1978) (176) van Matthew Carter voor Mergenthaler Linotype.

Originele ontwerpen, met geringe historische banden, zijn onder meer de *Diotima* (1952) (177) van Gudrun Zapf-von Hesse (1918), gebaseerd op haar eigen calligrafie, de *Serifa* (1967) (178) van Adrian Frutiger, de *Syntax* (1968) (179) van Hans Eduard Meier (1922), een elegante schreefloze die afwijkt van het gangbare beeld voor schreeflozen in de jaren zestig, de *Olympian* (1970) (180) van Matthew Carter, een krantenletter met klassieke trekken, of mijn eigen *Demos* (1976) (181) met invloed van krantenletters zoals de *Excelsior*.

Nieuw was de oprichting in 1970 van de International Typeface Corporation door Aaron Burns (1922–1991), Herb Lubalin (1918–1981) en Ed Rondthaler (1905–2009). In 1961 publiceerde Aaron Burns *Typography*, een heel andere publicatie dan die van Gerstner en Ruder. Het is een boek ter inspiratie van studenten, professionals en leken (Burns 1961, p 17), met vindingrijke en dikwijls geestige ontwerpen, vol *visual puns*, de grafische equivalenten van woordspelingen. Het is typografie voor *advertising* en tijdschriften. De International Typeface Corporation bracht lettertypes uit (tot 2000) voor de reclamewereld en voor tijdschriften. Aaron Burns had zich gerealiseerd dat het oprukkende fotozetten hem de kans bood een onafhankelijk bureau te beginnen waarvan fotozetmachine-, plakletterfabrikanten en anderen de ontwerpen in licentie konden nemen. De tekeningen, of de reproducties ervan, die de ITC ter licentie aanbood, waren analoog. Als verhuurder van lettertypes was de ITC een voorloper van de digitale lettermakers en -distributeurs.

Enkele typerende ontwerpen van de ITC zijn de *Souvenir* (182) en de *Avant Garde Gothic* (183, 296), beide uit 1970, en de ITC *Garamond* uit 1975 (184). De *Souvenir* is van de hand van Ed Benguiat (1927) en een revival van het gelijknamige ontwerp van Morris F. Benton uit 1914. De *Avant Garde Gothic*, ontworpen door Tom Carnase (1939) naar een idee van Herb Lubalin, is geïnspireerd door de *Futura* (91), maar heeft veel kortere stokken en staarten. Dit was een kenmerk van de lettertypes van de ITC, waar veel *revivals* bij waren, zoals de *Garamond*, ontworpen door Tony Stan (1917–1988), die ook heel korte stokken en staarten kreeg.

De opgeleefde modernistische typografie was de weerspiegeling van een nieuwe wereld, waarin het puin uit de Tweede Wereldoorlog was opgeruimd, er flink werd gebouwd, het verenigde Europa gestalte kreeg en de vooruitgang vanzelfsprekend leek. Er heerste optimisme – ondanks de Koude Oorlog – en voor velen kwam de welvaart, met een

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
1234567890

183 ITC *Avant Garde Gothic*, International Typeface Corporation, 1970, ontwerp van Tom Carnase naar het idee van Herb Lubalin.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
1234567890

184 ITC *Garamond*, International Typeface Corporation, 1975, ontwerp van Tony Stan.



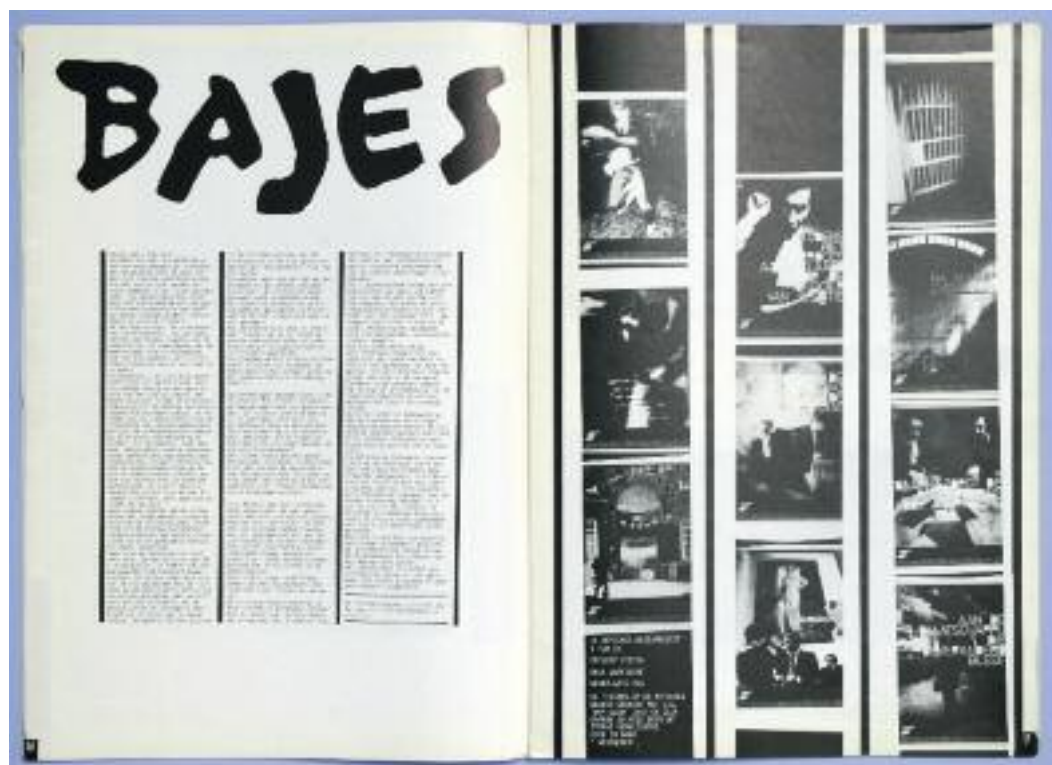
185 Typografie uit *Hitweek*, 1965, ontwerp van Willem de Ridder.

UIT: OETS 1968



186 *De Poezenkrant*, 1975, inhoud en ontwerp van Piet Schreuders.

UIT: SCHREUDERS 2004



187 Dubbele pagina uit *Hard Werken*, nummer 2, 1979.

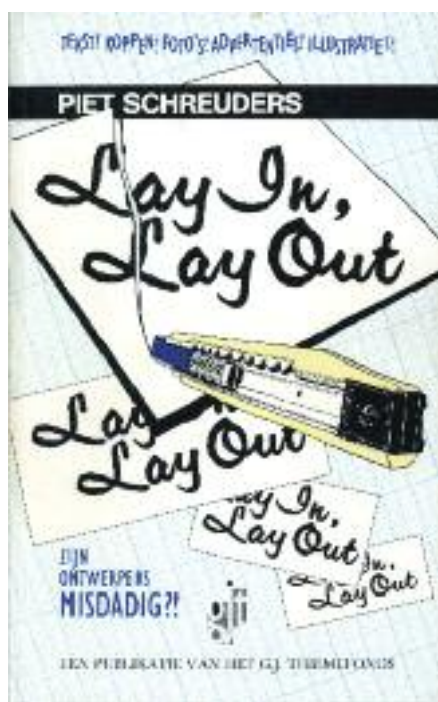
FOTO: DE AUTEUR

eigen woning en auto, binnen bereik, terwijl de democratie geïnstitutionaliseerd werd.

De ogenschijnlijke rust werd vanaf het midden van de jaren zestig verstoord, zoals in Nederland in 1965 met de oprichting van Provo, gericht op jongeren en ter provocatie van de volwassenenmaatschappij. In hetzelfde jaar verscheen *Hitweek* (185), het tijdschrift voor jongerenmuziek (zoals de Beatles, de Rolling Stones en Nederpop) dat onder meer stelling nam tegen de discriminatie van langharigen (Dik 1978, p 20). De ontwerper ervan was Willem de Ridder (1939). Er waren politieke veranderingen met bijvoorbeeld de oprichting van D'66 in 1966 en de PPR (Politieke Partij Radikalen) in 1968. In ditzelfde jaar kwamen in Parijs de studenten in opstand en werd er algemeen gestaakt voor maatschappelijke veranderingen en tegen conservatisme. Met stencilapparaten, schrijfmachines, klein-offsetpersen, plakletters, viltstiften, kopieermachines en nog meer middelen werden grote hoeveelheden drukwerk in kleine oplages gemaakt, met politieke en sociale boodschappen of voor poezenliefhebbers (186),⁴⁰ buurtbewoners of scholieren (Unger 1975, pp 8, 9). Koppen werden onder meer gemaakt met knippen en plakken, met plastic sjablones en buisjespennen en zelfs met de Dymo-tang in plastic strips.

De invloed hiervan op de typografie was groot en kwam bijvoorbeeld tot uiting in het tijdschrift *Hard Werken* (187) van de gelijknamige Rotterdamse groep ontwerpers (eerste nummer in 1979). In 1977 verscheen *Lay In, Lay Out* (188) door Piet Schreuders (1951), waarin hij de vloer aanveegt met de modernistische typografie. Hij meende dat de strengheid en de objectiviteit ervan schijn waren en in werkelijkheid resulteerden in 'een smakeloze saus' die de inhoud aan het oog onttrok (Schreuders 1977, p 8).

40. Piet Schreuders tekende de eerste exemplaren van *De Poezenkrant* geheel met de hand, zowel de teksten als de illustraties, en kopieerde die. In 2004 verscheen het standaardwerk over dit tijdschrift: *Het Grote Boek van De Poezenkrant* met daarin de tot dan toe verschenen nummers. *De Poezenkrant* verschijnt nog steeds.



188 *Lay In, Lay Out*, 1977, inhoud en ontwerp van Piet Schreuders. FOTO: DE AUTEUR



189 Blote B uit *Alfabet*
van Anthon Beeke, 1970.
UIT: KWADRAATBLAD 1970

☞ Dit is de Trinité, type 3, met lange stokken naar boven en naar beneden. Deze letter is geschikt voor tekst over een aanzienlijke breedte die veel ruimte mag gebruiken. Zo kunnen we melden dat: Gedurende zijn lange, werkzame leven Picasso zich nimmer aan stromingen in de kunst en modes onder de kunstliefhebbers heeft gestoord, maar er altijd de voorkeur aan heeft gegeven om luchtig gekleed in zijn subtropisch atelier te scheppen, te beiten, te etsen, te verven, te smeren, te krabben en te tekenen.

190 *Trinité*, Bobst Graphic, Autologic, 1981, ontwerp van Bram de Does.

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l'ire e i giovenil furori
D'Agramante lor re, che si diè vanto
Di vendicar la morte di Troiano
Sopra re Carlo imperator romano.

191 *Lexicon*, The Enschedé Font Foundry, 1992, ontwerp van Bram de Does.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

192 *Flora*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, 1984, ontwerp van Gerard Unger.

De geschiedenis was ook voor non-conformistische ontwerpers een inspiratiebron. Willem de Ridder ging in letterproeven op zoek naar types voor de koppen in *Hitweek* en paste in 1966 daarin Jugendstil-letters toe (Schreuders 1977, pp 19, 20). Piet Schreuders verlangde terug naar de *Gill Sans* (92), die in de jaren vijftig veel was toegepast (Schreuders 1977, pp 36–39) en het veld had moeten ruimen voor onder andere de *Univers*. Veel ontwerpers in Europa en Amerika waren het erover eens: de herleefde modernistische typografie was te beperkend, leidde tot uniformiteit en had z'n tijd gehad. Voor het overige verschilden de ontwerpers sterk in hun ideeën, en de jaren zeventig en tachtig waren een periode met veel diversiteit en met individualisten. In Nederland waren dat onder anderen Ootje Oxenaar (1929), Jan van Toorn (1932), Anthon Beeke (1940) en Gert Dumbar (1940). Van Anthon Beeke verscheen in 1970 het alfabet van blote vrouwen (189) als reactie op het *New Alphabet* (99) van Wim Crouwel.

Letterontwerpers waren er weinig in Nederland in de jaren zeventig en tachtig, althans in vergelijking met de jaren negentig en daarna. In 1982 kwam de *Trinité* (190) van Bram de Does (1934) uit met sporen van zijn calligrafie, een origineel ontwerp dat klassiek oogt net als zijn *Lexicon* uit 1992 (191). Van mijzelf verschenen onder andere de *Flora* (1984) (192) en de *Swift* (156), net als de *Demos* (181) en de *Praxis* (1977) (193) ontworpen voor de firma Hell en voor het digitale zetten. Vanaf het midden van de jaren tachtig kwam er uit de academies van Den Haag en Arnhem een omvangrijke nieuwe lichter letterontwerpers (Lommen 1996, p 22), die met Apple Macintoshes en bijbehorende software zorgden voor een stroom aan nieuwe letterontwerpen, die snel internationaal erkenning vond en nog steeds doorwerkt. Uit Arnhem stammen onder anderen Evert Bloemsma (1958–2005), Martin Majoor (1960) (194) en Fred Smeijers (1961), uit Den Haag Petr van Blokland (1956), Erik van Blokland (1967), Frank Blokland (1959), Matthias Noordzij (1961), Peter Verheul (1965) en Just van Rossum (1966). Het werk van deze ontwerpers kreeg internationaal navolging.

Van alle fabrikanten van zetmachines, die zich gedurende de jaren zeventig en tachtig beijverden om de kwaliteit van zetsel te verbeteren, verdient de firma Berthold uit Berlijn

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

193 *Praxis*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, 1977, ontwerp van Gerard Unger.

Although FF Scala is clearly influenced by elements from other typefaces, it has managed to keep a style of its own. The slab serifs were originally made to print without jaggies on a 300 dpi laserprinter. The dark colour and low contrast worked to prevent the thin parts from breaking up (most of the early PostScript

194 *Scala*, Fontshop International, 1991, ontwerp van Martin Majoor.

Berthold-Schriften überzeugen durch Schärfe und Qualität. Schriftqualität ist eine Frage der Erfahrung. Berthold hat diese Erfahrung seit über hundert Jahren. Zuerst im Schriftguß, dann im Fotosatz. Berthold-Schri

195 *Bodoni Old Face*, H. Berthold AG, 1983, ontwerp van Günther Gerhard Lange.

Berthold-Schriften überzeugen durch Schärfe und Qualität. Schriftqualität ist eine Frage der Erfahrung. Berthold hat diese Erfahrung seit über hundert Jahren. Zuerst im Schriftguß, dann im Fotosatz. Bertho

196 *Franklin Antiqua*, H. Berthold AG, 1976, ontwerp van Günther Gerhard Lange.

At the gates of the forest, the surprised man
of the world is forced to leave his city esti-
mates of great and small, wise and foolish.
The knapsack of custom falls off his back

197 *Utopia*, Adobe, 1989, ontwerp van Robert Slimbach.

Collapsible top hats fall strangled crate boxes. Make veils
blow, soft folds fall, make cotton drip and water gush.
Hurl up air soft and white through thousand candles
power arc lamps. Then take wheels and axles, hurl them

198 *Myriad*, Adobe, 1992, ontwerp van Robert Slimbach en Carol Twombly.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz&0123456789

199 *Jenson*, Adobe, 1994, ontwerp van Robert Slimbach.

apart vermelding, vooral vanwege het werk van de artdirector Günter Gerhard Lange (1921–2008), die bij Berthold begon in 1950. In 1958 werd de Diatype uitgebracht, de eerste fotozetmachine van de lettergieterij Berthold, gevolgd door onder andere de Diatronic in 1967 (Schwemer-Scheddin 2003, pp 12, 14), waarvan latere versies tot de beste fotozetmachines behoorden. Onder leiding van Lange werd in de jaren zestig begonnen met de zorgvuldige opbouw van de letterbibliotheek voor Berthold, waarin vooral de goede *revivals* opvallen, zoals: *Akzidenz Grotesk* (1969), *Garamond* (1972), *Caslon* (1977), *Baskerville* (1980), *Bodoni Old Face* (1983) (**195**), *Van Dijck* (1984).

Met de combinatie van *revivals*, originele letterontwerpen (bijvoorbeeld de *Franklin Antiqua* (**196**) van Lange, 1976) en het overnemen van populaire lettertypes van andere bedrijven (bijvoorbeeld de *Univers*), heeft de firma Berthold het beleid voortgezet dat aan het begin van de twintigste eeuw door de ATF, Monotype en Linotype is ontwikkeld. Zelfs Adobe heeft deze aanpak nog gecontinueerd, met bijvoorbeeld de *Utopia* (**197**), een origineel ontwerp van Robert Slimbach (1956) uit 1989, de *Myriad* (**198**) uit 1992, ontworpen door een groep ontwerpers van Adobe, lijkend op de *Frutiger* (**173**), en de *Jenson* (**199**), een *revival* van Slimbach uit 1994.

Halverwege de jaren tachtig leek er rust te komen aan het technische front en stelde het digitale zetten met de laserstraal een hoge en constante kwaliteit in het vooruitzicht. De grafische industrie had eindelijk greep gekregen op alle onderdelen van het productieproces, van de binnenkomst van tekst en illustraties tot en met de gevouwen en gebonden eindproducten – met gave letters. Erik van Blokland en Just van Rossum meenden dat hiermee de typografie saai was geworden en brachten bij de FontShop hun *Beowulf* (1990) (**200**) uit. Daarbij kunnen digitaliseringspunten op de contouren van de letters binnen afgebakende ruimtes vrij bewegen, waardoor de tekens bizarre vormen aannemen. Zij combineren het ontwerpen met programmeren en kunnen zo voor verrassende technische mogelijkheden zorgen.

In de jaren zeventig en tachtig werden er geen theorieën geformuleerd zoals die in de jaren twintig en dertig en de jaren vijftig en zestig waren opgesteld. Evenmin kwamen er nieuwe voorschriften voor het vormen van letters. Integendeel, de afwezigheid van regels en geboden leek imperatief te zijn. Pas rond 1990 werden er weer uitgesproken standpunten ingenomen, waarbij het leek of het vertrouwen in de bekende typografische conventies en structuren en in de beproefde lettervormen was verdwenen.

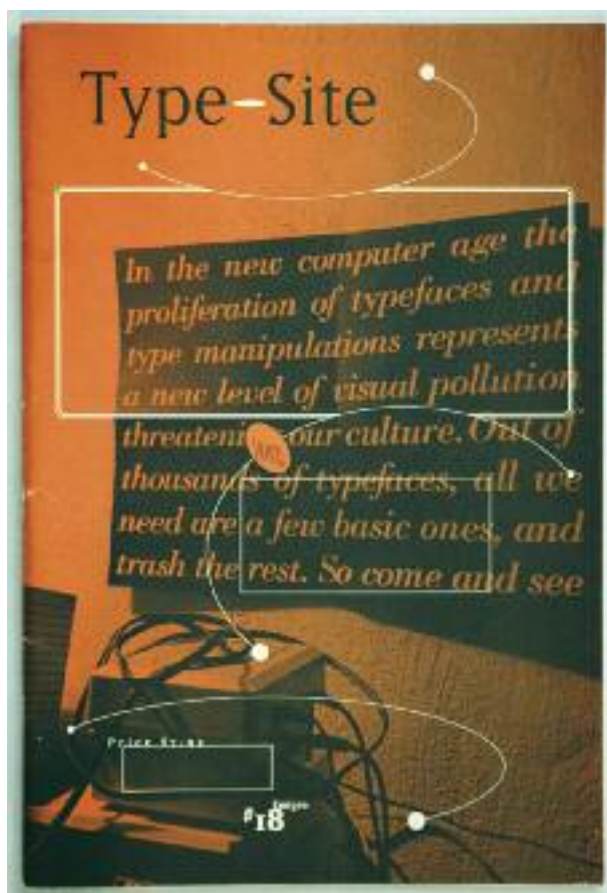
Er heeft zich nog een late modernist geroerd: Massimo Vignelli (1931) in New York, die de snelle toename van het aantal letterontwerpen en de toenemende variatie als ‘visuele vervuiling’ beschouwde. De *Helvetica* (**169**) hield hij hoog en als het moest gebruikte hij

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

200 *Beowulf*, Fontshop International, 1990, ontwerp van Erik van Blokland en Just van Rossum.

201 De voorzijde van *Emigre*,
nummer 18, *Type-Site*, 1991,
met de krasse uitspraak
van Massimo Vignelli.

FOTO: DE AUTEUR



a A b B c C d D e E f F g G h
H i j J k K l L m M n N o O p P
q Q r R s S t T u U v V w W x X
y Y z Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

202 *Keedy Sans*, *Emigre*, 1989, ontwerp van Jeffery Keedy.

a b c d e f g h i j k l
m n o p q r s t u v w x y z
A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

203 *Arbitrary sans*, *Emigre*, 1990, ontwerp van Barry Deck.

nog twee of drie andere lettertypes. De rest kon in de vuilnisbak (Vignelli 1991, p 1) (201).

Jeffery Keedy (1957) en Barry Deck (1962) gingen voor hun theorieën, gepubliceerd in *Emigre* #15 (1990), ervan uit dat typografen en letterontwerpers alles gedaan hadden om dubbelzinnigheid uit te bannen en verwarring te voorkomen. Volgens Keedy was er te vaak verondersteld dat de lezers geen dubbelzinnigheid en complexiteit aankunnen (Keedy 1990, p 17), en Deck meende dat onvolkomen lettervormen beter passen bij een onvolmaakte wereld, bewoond door onvolmaakte mensen, die gebrekkig communiceren (Deck 1990, p 21).

Beiden maakten het toeval en de imperfectie tot uitgangspunt, zoals is te zien aan lettertypes als de *Keedy Sans* (1989) (202) en de *Arbitrary Sans* (Deck, 1990) (203).⁴¹ Dergelijke types werden gecombineerd met typografie waarin de bekende typografische zekerheden nauwelijks nog telden. Teksten werden gefragmenteerd, over elkaar gelegd en door elkaar gehusseld. Varianten als cursief en vet werden willekeurig toegepast, net als grote en kleine corpsen. Uiteindelijk was er weinig steun voor deze ideeën en daalde de interesse in dit post-modernisme (Keedy 1990, p 15) aan het begin van de eenentwintigste eeuw.

10.8 Het begin van de eenentwintigste eeuw

Door de snel opeenvolgende introductie van apparaten als de Amazon Kindle (2007), de iPhone (2007) en de iPad (2010) vinden er grote veranderingen in de typografie plaats. Er wordt nu waarschijnlijk meer gelezen van schermen dan van papier – overigens zijn er geen cijfers om deze veronderstelling te staven. Op schermen kunnen de lezers zelf de typografie aanpassen aan eigen wensen, kunnen ze bijvoorbeeld de lettertypes en de corpsgroottes wijzigen. Tot voor kort was het mogelijk voor een betrekkelijk kleine groep ontwerpers om het grafisch ontwerpen en de typografie naar hun hand te zetten en een enorme groep lezers en kijkers te bereiken en hun voorkeuren op te leggen, vooral in Europa en de Verenigde Staten. Op het web drijft het ontwerpen niet meer op de sturende ideeën van enkele coryfeeën en is het niet meer gebonden aan een land of een werelddeel, maar is het mondiaal geworden, komt het overal vandaan en is het voortdurend in beweging. Het grafisch ontwerpen en de typografie zijn nu dikwijls in handen van anderen dan grafici, van web-ontwerpers en ontwikkelaars met bijvoorbeeld technologie of marketing als achtergrond, die gevestigde ideeën en regels vaak links laten liggen of niet kennen.

Op dit moment zijn er geen dominerende theorieën, geen voorschriften voor het vormen van letters. Als er nu een stroming is in het ontwerpen, dan is dat een verzameling van uiteenlopende en dikwijls persoonlijke opvattingen. Langzaam aan tekent zich echter een kentering af in deze ontwikkeling en lijken veel van de individuele benaderingen samen te vloeien in een meer sociaal gerichte opvatting van het ontwerpen. Blijvend lijkt de grote verscheidenheid aan opvattingen over het letterontwerpen.

41. In 2011 heeft het Museum of Modern Art te New York drieëntwintig digitale letterontwerpen in de collectie opgenomen. Vijf daarvan komen uit de portefeuille van *Emigre*: *Keedy Sans*, *Mason*, *Template Gothic*, *Oakland*, *Dead History*. (http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection/ – geraadpleegd op 15/07/12.)

De belangstelling voor het ambacht is terug; er is groeiende aandacht voor het handwerk en voor de wijzen van werken in de niet-westerse wereld. De term 'handwerk' is letterlijk te nemen en is overdrachtelijk te gebruiken, in relatie tot het ontwerpen met de computer. Dan is hedendaags handwerk ook: zo veel mogelijk zelf in de hand te houden. Voor letterontwerpers – en voor typografen en grafisch ontwerpers – is die mogelijkheid er sinds 1986, met een *personal computer* en de nodige programma's, een scanner, een



204 *Broken Glass Everywhere*, 2010, ontwerp van Michiel Schuurman.

anhelantem pestem patriæ nefarie
molientem, vobis atque huic urbi ferrum
flammanque minitanti, ex urbe vel
eiecimus, vel emisimus, vel ipsum
egredientem verbis prosecuti sumus.

205 *Mrs Eaves*, Emigre, 1996, ontwerp van Zuzana Licko.

printer, en sinds 1993 met het web als distributiekanaal. Zo heeft hedendaags letterontwerpen een ambachtelijke kant.

De belangstelling voor een aanraakbaar object als het boek, in de hand te nemen en door te bladeren, met verschillende materialen voor de band en het binnenwerk is nog steeds groot (Doctorow 2012). Er is ongetwijfeld een verband tussen de blijvende interesse voor boeken en de oplevende interesse voor ambachtelijkheid.

In de diversiteit aan recente visies op het letterontwerpen zijn er enkele hoofdrichtingen te onderscheiden: (1) de individuele aanpak, (2) het klassieke type met schreven, (3) de neutrale schreefloze, (4) *corporate type of custom type*, (5) het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model, en (6) de internationalisering van het letterontwerpen.

1. Een eigen stempel te drukken op de lettervormen is zonder twijfel de belangrijkste drijfveer om met letterontwerpen te beginnen; wat is er nog uit de vormen te halen die al door zovelen naar hun hand zijn gezet? Dit is geen scherp afgetekend facet bij het letterontwerpen, het speelt in meerdere of mindere mate altijd een rol. De persoonlijkheid van de ontwerper was al vroeg in de twintigste eeuw een reden voor lettergieterijen en fabrikanten van zet- en gietmachines om kunstenaars en ontwerpers aan te trekken.

De opvattingen dat uiterste terughoudendheid een deugd was, dat individualisme ingewisseld behoorde te worden voor internationalisme en neutraliteit, dat een historisch model trouw gevolgd kon worden, zijn niet verdwenen. Maar in de afgelopen vijftwintig jaren hebben letterontwerpers dikwijls hun ego voorrang gegeven, zoals de onconventionele letterontwerpen uit de jaren negentig laten zien. Door de *personal computer* (speciaal door de Apple Macintosh), waarmee letterontwerpers hun eigen gang konden gaan, is de oriëntatie van de letterontwerpers verschoven van de interesse voor de industrie en het rationalisme naar de emotie. Inmiddels groeit naast de persoonlijke interesses weer de aandacht voor verbindingen, zoals die van schriften uit verschillende culturen, van bijvoorbeeld Aziatische met het Latijnse. Voorlopig blijven veel ontwerpers zich de lettervormen geheel toeëigenen en onderwerpen aan vergaande persoonlijke ingrepen. De affiches van de Nederlander Michiel Schuurman (1974) zijn hiervan een voorbeeld (204).

2. Een illustratie van een *revival* met een persoonlijke inbreng van de ontwerper, is *Mrs Eaves* (1996) (205) van Zuzana Licko (1961),⁴² de *Baskerville*-variant van Emigre (in dit geval niet het tijdschrift maar de eraan gerelateerde uitgeverij van digitale lettertypes). In vergelijking met bijvoorbeeld de *Baskerville* (89) van Monotype zijn de letters van *Mrs Eaves* wat breder, wat zwaarder en levendiger. De schreven zijn iets dunner en langer en gaan met ruimere bogen over in de rechte delen. Dat de letters bewust verder uit elkaar zijn gezet loopt het meest in het oog. Zuzana Licko heeft een eigen ontwerp gemaakt dat aan de *Baskerville* herinnert.

42. Mrs Eaves was de gehuwde vrouw waarmee Baskerville jarenlang heeft samengewoond. Na het overlijden van haar echtgenoot trouwde Baskerville met haar. Het samenwonen is de reden dat Baskerville als christen niet in gewijde aarde begraven kon worden (Pardoe 1975).

206 *Enigma*, 1999,
Jeremy Tankard Typography,
ontwerp van Jeremy Tankard.

case, but not with the capitals. Enigma begins to introduce this detail in its capitals but in a less stylistic manner than a semi-serif letter style. Enigma's capitals are also narrow in width and short to the ascender height; reducing their sometimes dominating appearance when

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

207 *Capitolium*, Agenzia romana per la preparazione del Giubileo, later in eigen beheer, 1998,
ontwerp van Gerard Unger.

sion that each species had not been independently created, but had descended, like varieties, from other species. Nevertheless, such a conclusion, even if well founded, would be unsatisfactory, until it could be shown how the innumerable species inhabiting this world have been modified, so as to acquire that perfection of structure and coadaptation which most justly excites our admiration. Naturalists continually refer to external conditions, such as climate, food, &c., as the only possible cause of variation. In one very limited sense, as we shall here-

208 *Garamond Premier Pro*, Adobe, 2005, ontwerp van Robert Slimbach.

Francesco Borromini
Max Forrester Eastman
Charles Rennie Mackintosh
Maurice Hugh Frederick Wilkins

209 *Gotham*, Hoeffler & Frere-Jones, 2000,
ontworpen door Jonathan Hoeffler
en Tobias Frere-Jones.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmno
pqrstuvwxyz

210 *Akkurat*, Lineto, 2004,
ontwerp van Laurenz Brunner.

Jedes Frühstück servieren wir Ihnen bis 11:30 Uhr
mit einem heißen Getränk * Ihrer Wahl

Baguette-Frühstück 6,80 EUR | 9,20 CHF
Warmes Schinken-Käse-Baguette ^{1, 2, 3, 4, 10}

City-Frühstück 8,20 EUR | 11,10 CHF
Croissant ², Brot, Brötchen, Butter,
Konfigüre ¹⁰, Honig, Nutella und
Philadelphia Frischkäse

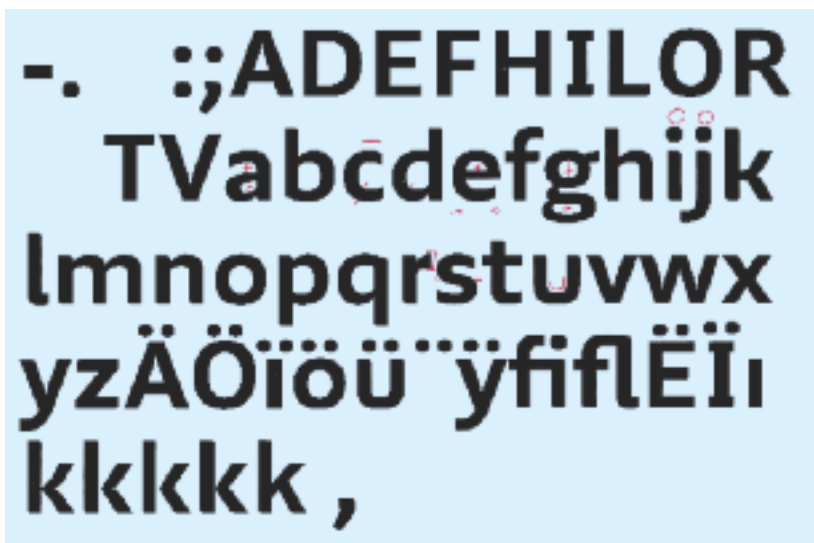
211 De schreefloze versie van het lettertype voor de Deutsche Bahn, 2005,
ontworpen onder leiding van Erik Spiekermann.

Zoals de *Mrs Eaves* toont is ook ten tijde van de post-modernistische typografie de belangstelling voor historische modellen gebleven. De *Enigma* (1999) (206) van Jeremy Tankard (1969) toont invloeden van de gotische rotunda (Italië, dertiende eeuw) en van de *Electra* (246), een letterontwerp van Dwiggins (Tankard 2004, p 52). Mijn eigen *Capitolium* (1998) (207), ontworpen voor de stad Rome en het heilige jaar 2000, werd beïnvloed door de klassieke Romeinse kapitalen en het werk van de calligraaf Giovan Francesco Cresci (zestiende eeuw).⁴³ Ook worden historische modellen nog steeds trouw gevolgd, zoals de *Garamond Premier Pro* (2005) (208) van Robert Slimbach toont.

3. Wat de neutrale schreeflozen betreft: de *Helvetica* is nog steeds populair. Het is het enige lettertype dat een hoofdrol heeft in een film, getiteld *Helvetica* (2007), en in 2008 is een boek verschenen met de titel: *Helvetica forever* (Malsy 2008). Een voorbeeld van de blijvende interesse in neutrale schreeflozen is de *Gotham* (2000) (209) van Tobias Frere Jones (1970) en Jonathan Hoefler (1970), gebaseerd op Amerikaanse schreeflozen die onder meer te vinden zijn op gebouwen in New York, doorgaans uit de jaren vijftig en zestig (Frere Jones). Behalve een neutrale schreefloze is de *Gotham* ook een *revival*. Een ander voorbeeld is de *Akkurat* (2004) (210) van Laurenz Brunner (1980).

4. *Corporate typefaces*, speciaal ontworpen voor een bedrijf of organisatie (ook *custom type design* genoemd), zijn niets nieuws, maar sinds een jaar of twintig is hun aantal toegenomen. Mijn *Capitolium*, ontworpen voor de stad Rome en het heilige jaar 2000, is ook hiervan een voorbeeld. Recente voorbeelden zijn: de lettertypes voor de Deutsche Bahn (2005) (211), ontworpen onder leiding van Erik Spiekermann, en het lettertype voor de autofabrikant Audi (2009) (212) door Paul van der Laan en Pieter van Rosmalen.

43. Noch het geboortjaar, noch het jaar van overlijden van Cresci zijn bekend (Mosley 2005b, p 117).



212 Voorstudie voor het letterontwerp voor Audi, 2009, ontwerp van Paul van der Laan en Pieter van Rosmalen.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

213 *Meta Serif*, Adobe, 2006, ontwerp van Erik Spiekermann, Christian Schwarz en Kris Sowersby.



A comparison between the regular 6-, 12-, and 72-point primary fonts scaled to the same H-height.

214 De drie *masters* voor *Jenson*, Adobe, 1994, ontwerp van Robert Slimbach.

movers quit the hard packing of a papier-mâché jewelry box. Back in my quaint garden: jaunt zinn vie with flaunting phlox. *Hark, 4,872 toxic jungle water vipers quietly drop on the zebra for meals!* New farm hand (picking just six quinees) proves strong but so lazy. For only \$65, jolly housewives made “inexpensive” meals using quick-frozen veg

Boxes in strange dimensions

Boven: 215 a *Miller* voor tekst, Font Bureau, 2005, ontwerp van Matthew Carter, uitgevoerd in samenwerking met Tobias Frere-Jones.

Onder: 215 b De verfijnde *Miller* cursief voor koppen, Font Bureau, 2005, ontwerp van Matthew Carter, uitgevoerd in samenwerking met Tobias Frere-Jones en Cyrus Highsmith.

Dvě hvězdy v Malém voze svítí
ještě zrána સવારે વીડી જાક પો
obloze přeletěla vrána કાડીડો.
Rybáři vstávají a rozhazují
sítě a hvězdy તારો ગાવાયી, ક્યઝ

216 *Skolar* gecombineerd met *Surat* (Gujarati), TypeTogether, 2006, ontwerp van David Březina, oorspronkelijk voor de Master Course in Type Design van de University of Reading, UK.

5. Bij het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model zijn, net als in de negentiende eeuw en in de romaanse periode,⁴⁴ de letters in de breedte naar elkaar toe gebracht – een aantal smalle letters is verbreed en enkele brede letters zijn versmald. Een voorbeeld is de *Meta Serif* (2006) (213) van Erik Spiekermann, met medewerking van Christian Schwarz (1977) en Kris Sowersby (1981). Het contrast, of het verschil tussen dik en dun, is gering en de schreven zijn kort en stevig. Het voordeel van zulke lettervormen is dat die zowel op papier als op schermen rustig ogen, dat ze zowel in heel grote maten als in kleine corpsen functioneren en dat ze toepasbaar zijn in nagenoeg alle technieken en op alle materialen, zoals inkjet- en laserprinten, hoogwaardige offset, op glad en op ruw papier. Het is een robuust en flexibel model dat in de loop van de twintigste eeuw al regelmatig werd toegepast, onder andere als krantenletters. Maar vanaf het begin van de eenentwintigste eeuw werd het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model steeds vaker het uitgangspunt voor letterontwerpers en langzaam wordt het dominant.

In 1994 publiceerde de firma Adobe de *Jenson* van Robert Slimbach, waarvoor drie masters gemaakt werden: 6, 12 en 72 punts (199, 214). Dit zijn min of meer de lettergroottes respectievelijk voor noten, voor veruit de meeste teksten en voor titels en koppen. Met iedere master zijn meerdere corpsgroottes te vormen. Met de 12-punts master kunnen de corpsen 8 tot en met 16 gezet worden. Hieronder worden de letters wat fragiel en functioneert de 6-punts master beter; boven 16 punten worden de letters wat grof en geeft de 72-punts master een beter resultaat (Slimbach 1994, pp 25, 26); de *Garamond Premier Pro* (208) is op soortgelijke wijze samengesteld. Dergelijke aanpassingen aan lettervormen werden al door de stempelsnijders toegepast in voorgaande eeuwen, en ook bij de ATF en andere gieterijen, met behulp van de pantografische stempelsnijmachine. Er zijn bij enkele lettertypes ook speciale versies voor koppen uitgevoerd, bijvoorbeeld door het Font Bureau (215 a, b), die verfijnder zijn dan de versies voor tekst.

Dergelijke verfijningen kunnen met *InDesign* weliswaar automatisch toegepast worden,⁴⁵ maar worden alleen begrepen met een ruime typografische kennis en inzicht in complexe teksten. Het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model heeft deze verfijningen meestal niet, maar biedt gebruiksgemak. Het heeft lettervormen die tegen een stootje kunnen. Het model doet denken aan de *Century Expanded* en aan krantenletters als de *Excelsior*, maar is niet daarvan afgeleid. Het gaat ook hier om gelijkwaardige oplossingen voor gelijksoortige problemen in verschillende tijden. Net als de *Excelsior* kan het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model monotoon zijn. De *Skolar* (2007–2011) (218) van David Březina (1980), gedistribueerd door TypeTogether,⁴⁶ laat zien hoe hieraan door een persoonlijke inbreng is te ontsnappen.

44. Zie noot 12.

45. *InDesign* is het typografische ontwerp- en opmaakprogramma van Adobe, hun opvolger van *Pagemaker* en het alternatief voor *Quark XPress*, en is in 1999 op de markt gebracht.

46. TypeTogether is een uitgeverij van digitale lettertypes, gestart in 2006 door Veronika Burian in Praag en José Scaglione in Buenos Aires.

Ceci n'est pas une pipe.
Я не могу ходить в этих
Աի շորդ է բուժենս դուռ
Η Τούρτα Είναι Ένα Ψέμα
عرفت مرة رجل يدعى ألبرت
कषण कपन यक गम गफपन

217 Emrys, 2011, ontwerp van Ben Jones,
gecombineerd met Cyrillisch, Armeens, Grieks, Arabisch en Devanagari
voor de Master Course in Type Design van de University of Reading, UK.

الْخَطُّ مِنْ حُسْنِ الْخَلْقِ

218 Palatino Arabic, Linotype, 2007, ontwerp van Hermann Zapf en Nadine Chahine.

that is truly excruciating is the inability
to discern irony. Now, it isn't known for
a fact that all one encounters inside the
skull is *negative space*, but one is easily
disposed to ponder this hypothesis, given
its innumerable instances and ready ex-

Ĕjaf डुहटे

219, a, b Eczar, 2011, ontwerp van Vaibhav Singh voor de Master Course in Type Design
van de University of Reading, UK.

Onder: de combinatie van de Latijnse versie en Devanagari.

Aan de ontwikkeling van het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model is geen leesbaarheidsonderzoek voorafgegaan. Het is de praktische reactie van scherp observerende ontwerpers op de veranderende typografische praktijk, waarbij meer en meer van schermen wordt gelezen. Veel schermen stralen licht uit en het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model zorgt daarbij voor rust. Het model is gericht op de toepasbaarheid voor grote aantallen lezers, wereldwijd. Er past relatief veel tekst mee op een klein scherm als dat van de iPhone, met behoud van goede leesbaarheid. Het is een solide uitgangspunt voor verdere ontwikkelingen zoals de grote letterfamilies en combinaties met andere schriften.

Het model komt niet alleen voor met schreven, maar ook als schreefloze, zoals de *Emrys* (2011) (217) van Ben Jones (1980). Dit is bepaald geen neutrale schreefloze, maar al te persoonlijk is dit ontwerp evenmin, en het vormt een goed uitgangspunt voor de combinaties met andere schriften, zoals het Armeense en Arabische, naast het Griekse en cyril-lische.

6. Nederlanders hebben, samen met Amerikaanse letterontwerpers, in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw een voortrekkersrol gehad. Nog steeds is het niveau in beide landen hoog, maar uit andere delen van de wereld komen er inmiddels ook goede letterontwerpen, zoals in Zuid-Amerika uit Mexico, Chili en Brazilië, uit het Arabische deel van de wereld, uit Japan, India en Australië.

Met *OpenType* is het mogelijk geworden het Latijnse schrift te combineren met vele andere schriften in één *font*. Voor Europees gebruik zijn de Griekse en cyrillische schriften de vaste metgezellen, maar de belangstelling voor combinaties met onder andere het Arabische schrift neemt toe. Zo is in 2007 *Palatino Arabic* (218) verschenen, ontworpen door Nadine Chahine (1978) en Hermann Zapf, passend bij diens *Palatino* (174). De *Emrys* van Ben Jones is al genoemd. Ook wordt het Latijnse schrift door ontwerpers uit andere culturen aangepast aan hun schriften, zoals bij de *Eczar* (2011) (219 a, b) door Vaibhav Singh (India, 1983) voor wie het Devanagari het uitgangspunt was.

De toekomst van het letterontwerpen is onder meer in deze richting te vinden, in het exploreren van de mogelijkheden voor het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model en in de combinatie met andere schriften. De modernisten keerden zich ruim tachtig jaar geleden tegen nationalisme, tegen andere schriften dan het Latijnse en inmiddels is het letterontwerpen ver de andere kant opgegaan met een wijde internationalisering en een kosmopolitische benadering, waarbinnen er ruimte is voor alle andere schriften met hun historische en culturele achtergronden.

Nadat de Apple Macintosh op de markt kwam en software voor het vormen van letters en voor typografie, groeide de belangstelling voor het letterontwerpen enorm, werden gespecialiseerde opleidingen opgezet en startten velen uitgeverijen van digitale lettertypes (Middendorp 2011).⁴⁷ Met het fotozetten en de plakletters in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw begon de groei van het aantal letterontwerpen, dat intussen tot een

47. Opleidingen voor letterontwerpers zijn verbonden aan de Universiteit van Reading, aan de École supérieure d'art et de design te Amiens en de École Estienne te Parijs, aan de Koninklijke Academie te Den Haag en aan de Universiteit van Buenos Aires. Zie verder:

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_institutions_offering_type_design_education.

Voor een overzicht van uitgeverijen (foundries) van digitale lettertypes zie: www.type-foundries-archive.

THE
Cheltenham Family

With Lifelike Portraits of the Different Members of the Family

Every Face Sold in Weight Fonts at Our Body Type Prices

Cheltenham Oldstyle
Cheltenham Italic
 Cheltenham Wide
Cheltenham Bold
Cheltenham Bold Italic
Cheltenham Bold Condensed
Cheltenham Bold Condensed Italic
Cheltenham Bold Extra Condensed
Cheltenham Bold Extended
Cheltenham Bold Outline
Cheltenham Inline
Cheltenham Inline Extended
Cheltenham Inline Extra Condensed

DESIGNED, PATENTED AND MADE BY THE
American Type Founders Co.

220 Advertentie voor de diverse familieleden van de *Cheltenham*, American Type Founders, na 1914.

INVOKE	REMARKED
Maintain	Doctor gave
big ships	his approval
PRINTING	MOVE BRIDGE
Guild holds	Engineer made
big smoker	fine reputation

221 *Clearface* (links, 1905) en *Clearface Gothic* (rechts, 1908), American Type Founders, ontwerpen van Morris Fuller Benton.

onbekend maar duizelingwekkend aantal is uitgegroeid. Ook de variatie is nu veel groter dan die was voor 1984 (het jaar waarin de Macintosh op de markt kwam).

Het aantal opleidingen voor letterontwerpen is nog te overzien, met het aantal uitgeverijen van *fonts* is dit moeilijker en het aantal gepubliceerde lettertypes is nauwelijks te schatten. Enerzijds nam het aantal overlappings toe, bijvoorbeeld met de neutrale schreeflozen, waarvan iedere uitgever van digitale lettertypes kennelijk een eigen variant moet hebben. Anderzijds is de variatie toegenomen, zozeer dat het lastig is nog origineel te zijn. Als je denkt een originele aanpak gevonden te hebben kom je vroeg of laat iets soortgelijks tegen; hierbij speelt een eerder genoemd verschijnsel een rol: het gelijktijdig ontstaan van vergelijkbare ideeën op verschillende plaatsen.

Behalve invloeden van het modernisme, het moderne classicisme, de technische ontwikkelingen, het typografisch pragmatisme en de geschiedenis van het letterontwerpen en de typografie, zijn er enkele onderwerpen die enigszins op zichzelf staan, maar effect hadden op mijn werk: de gestaag uitdijende letterfamilies, enkele letterontwerpers persoonlijk, een deel van de classificaties van lettertypes en moderne weerklanken van middeleeuwse lettervormen. Aspecten hiervan en van de eerdere onderwerpen uit de twintigste en eenentwintigste eeuw beïnvloedden mijn eigen standpunt, waarmee dit hoofdstuk wordt afgesloten.

10.9 De uitdijende en veranderende letterfamilie

Wie ooit het idee voor de letterfamilie heeft gehad is niet te achterhalen. Nadat de *Century Expanded* was uitgebracht aan het einde van de negentiende eeuw, werd dit type tot ongeveer 1924 voorzien van vele varianten (Shen 2011, pp 6–9). Of daarbij van een vooropgezet plan sprake was, is niet bekend.⁴⁸ De opzet voor de *Cheltenham*-familie (1904–1914) (220) lijkt wel tevoren uitgedacht te zijn. De *Cheltenham* werd ontworpen door de architect Bertram Grosvenor Goodhue (1869–1924) en de praktische uitvoering tot een familie was van Morris F. Benton (Cost 2011, p 109).

Eerder in de geschiedenis van de drukletters maakte Pierre-Simon Fournier (1712–1768) voor bijvoorbeeld zijn *Cicéro* zeven varianten, met onder andere verschillende letterbreedtes en x-hoogtes. Maar dat is nog geen letterfamilie. Als het idee voor de familie van gerelateerde varianten als normaal, halfvet, vet, extra vet, smal en breed, en dat alles ook cursief en in vele corpsgroottes, niet van Morris F. Benton kwam, dan was hij in elk geval nauw betrokken bij het ontstaan ervan. Het is mogelijk dat zijn vader, L.B. Benton, ideeën aanreikte voor de *Century*-familie en H.L. Bullen, de bibliothecaris van de ATF die bij het beleid van de firma betrokken was, aan het plan voor de *Cheltenham* bijdroeg (Cost 2011, pp 107–110).

De volgende stap in de ontwikkeling van de letterfamilie was de nevenschikking van types met en zonder schreven. Hiermee was Morris F. Benton onomstreden de eerste, met de *Clearface* (1905) en de *Clearface Gothic* (1908) (221) (Shen 2011, pp 28–32). Bovendien

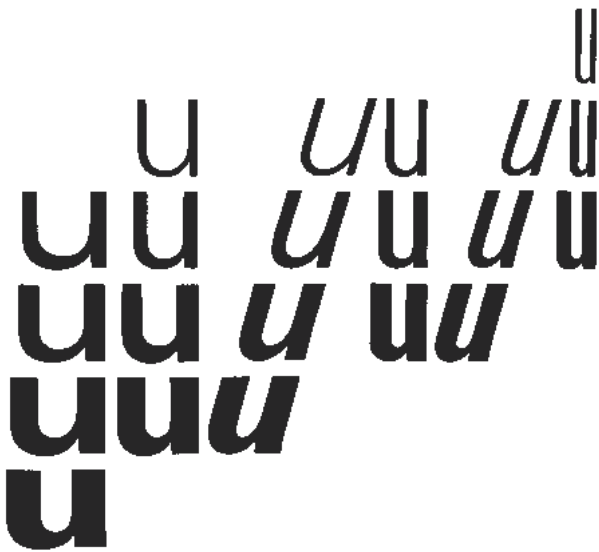
48. Er is nog een ontwerp dat is te beschouwen als de eerste letterfamilie, de *De Vinne*, waarvan de eerste variant tussen 1890 en 1891 werd gesneden bij de Central Type Foundry in St. Louis in de Verenigde Staten. Later zijn er varianten bijgemaakt, waarbij er net zo min sprake lijkt te zijn van een visie vooraf als bij de *Century*-familie. Theodore Low De Vinne had weinig te maken met dit ontwerp. Het was een reactie op klachten van hem over leesbaarheid en een eigen initiatief van de gieterij (McGrew 1993, p 119).

Irascimini, et nolite peccare: quæ dicitis
in cordibus vestris, in cubilibus vestris com-
pungimini. Sacrificate sacrificium iustitiæ,
et sperate in Domino. Multi dicunt: Quis
ostendit nobis bona? Signatum est super
nos lumen vultus tui Domine: dedisti læti-
tiam in corde meo. A fructu frumenti, vini,
et olei sui multiplicati sunt. In pace in

222 *Romulus Sans serif Bold*, Joh. Enschedé en Zonen, na 1931,
ontwerp van Jan van Krimpen.

*rightly disposing printing material in accordance with specific
purpose; of so arranging the letters, distributing the space and
controlling the type as to aid to the maximum the reader's com-
prehension of the text. Typography is the efficient means to an
essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end, for
enjoyment of patterns is rarely the reader's chief aim. Therefore*

223 *Cancelleresca Bastarda*, Joh. Enschedé en Zonen, rond 1935,
ontwerp van Jan van Krimpen.



224 Het programma van de zwaartes en breedtes
voor de romein en de cursief van de *Univers*,
zoals dat in 1957 is getoond.

225 Brochure voor de *Thesis*,
Fontshop International, 1994,
ontwerp van Lucas de Groot.



waren dit waarschijnlijk de eerste letterontwerpen waarmee is gereageerd op leesbaarheidsonderzoeken (Shen, pp 24–28).⁴⁹ Morris F. Benton verzuumde bij de *Clearface*-familie de versie met schreven en de schreefloze aan elkaar aan te passen wat gewicht betreft. De *Clearface Gothic* is zwaarder dan de geschreefde *Clearface*, wat het lastig maakt beide types te combineren.

Het idee van familieleden met en zonder schreven nam Jan van Krimpen in 1931 op in zijn *Romulus*-project, waarbij het de vraag is of hij wist van de *Clearface*-familie. Voor de *Romulus*-familie werden gemaakt: een romein van normaal gewicht, een vette versie en een smalle vette (eigenlijk allebei halfvet), een schuingezette romein als cursief, een schreefloze romein in vier gewichten (**222**), een experimentele Griekse versie en de *Cancelleresca Bastarda* (**223**). Van de schreeflozen werd maar één corps gesneden, de Griekse versie was geen succes, net zomin als de schuingezette romein, de vette versie was te breed, de smalle vette was interessant en de *Cancelleresca Bastarda* stond op zichzelf. Al met al was het nauwelijks een familie. Hetzelfde geldt min of meer voor mijn *Demos* (**181**), *Praxis* (**193**) en *Flora* (**192**), waarvoor ik het idee in het begin van de jaren zeventig van de vorige eeuw had overgenomen van Van Krimpen. Nu worden de *Demos* en de *Praxis* uitgewerkt tot een complete en gecoördineerde familie in samenwerking met de firma Linotype.

De daaropvolgende fase, na Van Krimpen, was de strakke systematisering van de letterfamilie, waarmee Adrian Frutiger met zijn *Univers* de eerste was (**224**). Dit type toont een zorgvuldig afgewogen reeks gewichten van licht tot extra zwaar,⁵⁰ met smalle en brede versies naast die van normale breedte, en de meeste daarvan ook als schuin gezette romein, in plaats van een cursief – eenentwintig varianten in totaal (Osterer 2009, p 95). Andere schreefloze families uit de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw werden op soortgelijke wijze opgezet.

Inmiddels is het *Thesis*-project (vanaf 1994) van Lucas de Groot (1963) waarschijnlijk een van de grootste families. De *Thesis* bestaat in principe uit *The Serif*, *The Sans* en *The Mix* (**225**), een versie met schreven, een zonder schreven en een half-geschreefde of half-ontschreefde variant, alle versies in acht gewichten. Er zijn smalle varianten gemaakt, *mono-spaced* versies, Griekse, cyrillische en Arabische familieleden, de *Antiqua* is er bijgekomen, met taps toelopende schreven en een duidelijk verschil tussen dik en dun, en er zijn nog meer soorten.

49. Het is niet duidelijk op welke onderzoeken Morris F. Benton en zijn vader zich baseerden. Het onderzoek dat de eigenschappen van de *Century Schoolbook* (1915) deels schraagde was uit 1913: *Report on the Influence of School-Books Upon Eyesight*, uitgegeven door de British Association for the Advancement of Science (Cost 2011, p 198). In 1912 verscheen in het *American Journal of Psychology* een studie van Barbara E. Roethlein: 'The Relative Legibility of Different Faces of Printing Types'. Er waren al vroegere studies, waarvan die van Émile Javal de belangrijkste is: *Physiologie de la Lecture et de l'Écriture*, uit 1905. Het is mogelijk dat de Bentons deze studie in de bibliotheek van de ATF raadpleegden.

50. Er is geen overeenstemming onder letterontwerpers en -producenten over de aanduidingen voor de zwaartes van letters; het zijn relatieve aanduidingen. Wat als normaal of regular wordt aangeduid kan in zwaarte of 'kleur' verschillen. Een maatstaf is dat bij een normale versie de stokdiktes van bijvoorbeeld de n ongeveer éénzesde zijn van de x-hoogte. Halfvet en vet worden door elkaar gebruikt en waar de boven- of ondergrenzen voor deze en andere gewichten liggen is onduidelijk. Er bestaat *thin* en zelfs *ultra thin*, voordat licht aan bod komt, en na de *black*, die al voorbij de extra vet ligt, kunnen nog *extra black* en *ultra black* komen. En wat bij het ene lettertype *black* heet is in een ander ontwerp extra vet.

ABCDEFGHIJKLM
 NOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklm
 nopqrstuvwxyz

226 *Stone Informal*, Stone Type Foundry, na 1987, ontwerp van Sumner Stone.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

227 *Joanna italic*, Hague & Gill, 1930 (Monotype 1958), ontwerp van Eric Gill.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890

228 De cursief van de *Trump Medieval*, C.E. Weber, 1954, ontwerp van Georg Trump.

229 Enkele varianten van de *Knockout*, Hoeffler & Frere-Jones, 1994, ontwerp van Jonathan Hoeffler.

SHIPBOARD
FIELDER
CONSTANTIN BRANCUSI

Een recente toevoeging aan de letterfamilie is de *Informal*. Deze benaming werd voor het eerst gebruikt door Sumner Stone (1945) voor een versie van zijn *Stone*-familie (1987) (226). Deze variant ontstond uit hybride en bijna rechtopstaande cursieven, waarvan de *Joanna* cursief (227) van Eric Gill uit 1930 en de cursief van de *Trump Medieval* (228) van Georg Trump (1896–1985) uit 1954 voorbeelden zijn. De meeste letters van de *Joanna* cursief, zoals de d, f, m, r, s, v, of z vormen eigenlijk een smalle en nauwelijks hellende romein, compleet met de daarbij horende schreven. Alleen de a, e en g zijn cursieve lettervormen.⁵¹ De cursief van de *Trump Medieval* toont hetzelfde beeld, afgezien van de g, terwijl b, d, p en q een cursief-achtige boog hebben. Net als deze twee types is de *Informal* een kruising van de cursief en de romein, maar dan rechtop. Sumner Stone maakte er zelfs een sub-familie van met een eigen cursief, die minder verschil tussen dik en dun heeft dan de normale cursief, en een vette en vet-cursieve varianten. Sindsdien is de *Informal* een vast onderdeel van de letterfamilie geworden.

Op de strak geregisseerde opbouw van de letterfamilie, voornamelijk van schreeflozen, kwam een reactie. In 1994 publiceerde Jonathan Hoeffler zijn *Knockout*-familie (229), ontworpen voor koppen in het Amerikaanse tijdschrift *Sports Illustrated*. Daarvoor ging hij te rade bij de letterproeven van de American Type Founders en het werk van Morris F. Benton, waarin hij diverse schreeflozen vond die in hun details verschillen en toch aan elkaar gerelateerd zijn. De *Knockout* werd daardoor een familie van verwanten, maar meer van neven en nichten dan van broers en zussen. Jonathan Hoeffler zette deze benadering voort in de benamingen van de soorten, die hij, in plaats van de bekende termen als normaal, halfvet, vet, extra vet, enzovoort, de gewichtscategorieën uit het boksen en worstelen als aanduidingen gaf, zoals *lightweight*, *welterweight*, *heavyweight* en zelfs *full sumo* voor een hele brede en zware versie. Met latere ontwerpen, zoals de *Gotham* (209), die hij samen met Tobias Frere-Jones (1970) maakte, keerde Jonathan Hoeffler weer terug naar de gebruikelijke opbouw van de letterfamilie.

51. Veel eerder werden rechtopstaande cursieven gemaakt, zoals door de Vlaamse stempelsnijder Joos Lambrecht rond 1536 (Vervliet 1977, pp 312, 313). Dergelijke ontwerpen hadden geen invloed op de ontwikkeling van de *Informal*.

DANDELION
© 2011 JONATHAN HOFFLER

SUPERCOLUMNAR
© 2011 JONATHAN HOFFLER

RETURN
© 2011 JONATHAN HOFFLER

A B C D E F G H I J

K L M N O P Q R

S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i

j k l m n o p q r

s t u v w x y z

A B C D E F G H I J

K L M N O P Q R

S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i

j k l m n o p q r

s t u v w x y z

230 Boven de *Twin Formal* en onder de *Twin Loopy*,
University of Minnesota Design Institute, 2003,
ontwerp van Erik van Blokland en Just van Rossum.

Er is meer geëxperimenteerd met de letterfamilie, bijvoorbeeld door Erik van Blokland en Just van Rossum met hun *Twin* (2003), met naast de *Twin Formal* en de *Twin Sans* varianten als *Twin Round*, *Twin Weird* en *Twin Loopy* (230). (De *Twin* werd ontworpen voor de steden Minneapolis and St. Paul in de Verenigde Staten.) De ontwerpers van Underware (een uitgeverij van letterontwerpen) experimenteerden met hun *Auto* (2004) (231) en bieden de gebruikers verschillende cursieven aan, van formeel tot informeel.

Een andere recente ontwikkeling betreft de combinaties van verschillende schriften, zoals bij de *Eczar* (219) en de *Emrys* (217). Door de toenemende internationalisering van de typografie en het letterontwerpen worden schriften als het Arabische, het Devanagari of het Japanse steeds vaker het uitgangspunt voor een familie, waarbij het Latijnse schrift een van de varianten is.



231 De drie cursieven van de *Auto*, Underware, 2004, ontwerp van Akiem Helmling, Bas Jacobs en Sami Kortemäki.

10.10 Persoonlijkheden

In 1892, een jaar na de oprichting van de Kelmscott Press door William Morris, werd in Duitsland de kleine Rudhardsche Giesserei te Offenbach overgenomen door Karl Klingspor (1839-1903) voor zijn zonen Karl (1868-1950) en Wilhelm (1871-1925). Vanaf 1906 heette de firma Gebr. Klingspor. Dankzij Karl (de zoon) was deze gieterij de eerste die samenwerkte met ontwerpers en kunstenaars, zoals Peter Behrens (1868-1940), Otto Eckmann (1865-1902), Otto Hupp (1859-1949) en Rudolf Koch (1876-1934) (Turner Berry 1966, p 262).

Dem Schlechten kann man nie zu wenig und das Gute nie zu oft lesen: schlechte Bücher sind intellektuelles Gift, sie verderben den Geist. Um das Gute zu lesen, ist eine Bedingung, daß man das Schlechte nicht lese: denn das Leben

232 Behrens-Schrift, Gebr. Klingspor, 1902, ontwerp van Peter Behrens.

oft lesen: schlechte Bücher sind intellektuelles Gift, sie verderben den Geist. Um das Gute zu lesen, ist eine Bedingung, daß man das Schlechte nicht lese: denn das Leben ist kurz, Zeit und Kräfte beschränkt. Schopenhauer: Parerga und Paralipomena

233 Eckmann-Schrift, Gebr. Klingspor, 1901, ontwerp van Otto Eckmann.

Que la lumière soit
enfin concentrée ici sur un ensemble
de qualités exceptionnelles

234 Vendôme, Fonderie Olive, 1950-1956, ontwerp van François Ganeau met medewerking van Roger Excoffon.



235 *Laethemsche brieven over de lente*, Karel van de Woestijne, 1920.

De belettering van omslag en titelpagina en de typografie zijn van Jan van Krimpen.

FOTO: DE AUTEUR

Van Behrens, architect en ontwerper, werd in 1902 de *Behrens Schrift* (232) uitgegeven, behorend tot een reeks lettertypes waarbij is getracht uit de Fraktur, de romein en Jugendstil-elementen één soort letters te creëren (Burke 1998). De *Eckmann-Schrift* (1900) (233) van de kunstenaar Otto Eckmann (1865–1902) is een en al Jugendstil. Een ontwerp van Rudolf Koch, die behalve letterontwerper ook calligraaf en graficus was, is de *Kabel* (136). Dit is een schreefloze die veel weg heeft van de *Futura* (91), maar met meer persoonlijke eigenaardigheden, zoals de kleine letters a en g tonen.

Andere bedrijven zetten eenzelfde koers uit, eerst de gieterijen en later de firma's Monotype en Linotype. In 1907 trad bijvoorbeeld S.H. de Roos in dienst bij de Lettergieterij Amsterdam, Jan van Krimpen kwam in 1925 bij Joh. Enschedé & Zonen en in 1929 tekende W. A. Dwiggins een overeenkomst met Linotype zodat hij alleen voor hen letterontwerpen zou maken. Morris F. Benton was al in 1896 bij de ATF in dienst gekomen als technicus en technisch tekenaar, waarvoor hij was opgeleid. In 1900 werd hij hoofd van de afdeling letterontwerpen (Cost 2011, p 103).

Ondanks het modernistische gebod om letterontwerpen niet van persoonlijke kenmerken te voorzien en in weerwil van de raad van Stanley Morison en Beatrice Warde om als letterontwerper terughoudend te zijn, was de signatuur van de ontwerper een belangrijke reden voor gieterijen en machinefabrikanten om een samenwerking aan te gaan, om zich van concurrenten te onderscheiden en een enkele keer om zich met een concurrent te meten. Dit laatste was bijvoorbeeld het geval met de *Méridien* (1957) (142) van de gieterij Deberny & Peignot in Parijs als tegenhanger van de *Vendôme* (1950–1956) (4 b, 234) van de gieterij Olive te Marseille (Osterer 2009, p 60). Het stempel van de ontwerper is dikwijls een belangrijk argument voor typografen bij het kiezen van een lettertype.

Van al mijn huidige en vroegere collega's hadden er drie veel invloed op mijn werk en mijn standpunten: Jan van Krimpen, Roger Excoffon en William Addison Dwiggins. De eerste letterontwerper wiens werk ik leerde kennen was Jan van Krimpen, dankzij mijn vaders boekenkast. Daarin stonden onder andere uitgaven van *Palladium*, de literaire reeks van Jan van Krimpen, Jan Greshoff (1888–1971) en Jan van Nijlen (1884–1965), zoals *Laethemsche brieven over de lente* (1921) van Karel van de Woestijne (1878–1929) met elegante getekende kapitalen van Van Krimpen op de titelpagina (235). Op de middelbare school las ik Homerus gezet met de *Antigone* (1927) (236) en in een oude druk van *Drukletters* door

Ἰφ' Ἀνδρᾶ μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
ἀλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
αὐτῶν γάρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,

236 *Antigone*, Joh. Enschedé en Zonen, 1927, ontwerp van Jan van Krimpen.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
UVWXYZ&1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzij&t

237 *Lutetia*, Joh. Enschedé en Zonen, 1925, ontwerp van Jan van Krimpen.

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. The same was in the beginning with God. All things were made by him; and without him was not any thing made that was made. In him was life; and the life was the light of men.

238 *Van Dijck*, Monotype, 1937, ontwerp van Jan van Krimpen en medewerkers van Monotype.

RIGUEUR DU PLOMB

239 *Banco*, Fonderie Olive, 1951, ontwerp van Roger Excoffon.

A B C D E F G H I J a b c d e f g h i j
K L M N O P Q R S T k l m n o p q r s t
U V W X Y Z u v w x y z

240 *Jacno*, Deberny & Peignot, 1950, ontwerp van Marcel Jacno.

een natuurlijk handschrift!

241 *Mistral*, Fonderie Olive, 1953, ontwerp van Roger Excoffon.

RIGUEUR DU PLOMB

242 *Calypso*, Fonderie Olive, 1958, ontwerp van Roger Excoffon.

M. H. Groenendaal (1907–1982) vond ik de kapitalen van de *Lutetia* (1925) (237) om na te tekenen – mijn eerste formele letters – waarschijnlijk in 1957.

In hetzelfde nummer van *The Fleuron* (nr. 7, 1930) waarin de *First Principles of Typography* van Stanley Morison zijn gepubliceerd, staat het artikel *Typography in Holland*, geschreven door Jan van Krimpen. Hierin stelde hij dat een goed lettertype voor boeken – zijn uitgesproken interesse – geen persoonlijke toevoegingen nodig heeft: ‘... either it is essentially personal or it is not’ (Van Krimpen 1930, p 7). De letterontwerpen van Jan van Krimpen zijn klassiek en sober, waarvan de *Romulus* het strengst en het droogst is en de *Spectrum* het meest plastisch. Alle ontwerpen zijn samen overduidelijk het product van één visie en één hand, van een en dezelfde persoonlijkheid.

Alle letterontwerpen van Jan van Krimpen zijn authentiek. Met *revivals* had hij weinig op (Sierman 1995, p 47; Hoeflake 1973, p 113), hoewel hij meewerkte aan de Monotype *Van Dijk* (1937) (238). Zijn keuzes komen helder uit zijn werk naar voren. De kapitalen van zijn letterontwerpen tonen zijn bewondering voor de lettervormen in Romeinse inscripties (Van Krimpen 1957, p 10) en zijn kleine letters kregen hetzelfde klassieke karakter en dezelfde monumentaliteit.

Een grotere tegenstelling dan tussen Jan van Krimpen en Roger Excoffon is nauwelijks mogelijk. Jan van Krimpen maakte gereserveerde, zelfs wat ongenaakbare lettertypes, voornamelijk voor boeken, terwijl die van Roger Excoffon exuberant zijn, bestemd voor de publiciteit, voor affiches, gevelbeletteringen en dergelijke. Ieder letterontwerp van hem is een gebaar, zeer zichtbaar en zeer persoonlijk. Hoewel enkele ontwerpen van Excoffon reacties waren op het werk van anderen, uitgegeven door Deberny & Peignot, zijn het antwoorden met veel kwaliteit en originaliteit. Bijvoorbeeld zijn *Banco* (Olive) (239) verscheen kort na de *Jacno* (Deberny & Peignot, 1950) (240). Het ontwerp van Marcel Jacno (1904–1989) toont duidelijk diens handschrift en heeft kapitalen en onderkast. De *Banco* is veel brutaler met alleen kapitalen, met veel meer vaart en heftiger bewegingen en had waarschijnlijk daardoor meer succes (Gineste 2010, pp 133–137). De *Vendôme* (234) is van François Ganeau (1912–1983), ontwerper van toneeldecors. Roger Excoffon begeleidde de uitvoering.

Volstrekt origineel zijn de *Mistral* (1953) (241), een schrijffletterachtige, de *Calypso* (1958) (242), een experiment, en de *Antique Olive* (1960–1971) (243), een schreefloze die sterk afwijkt van het gangbare beeld, zoals dat werd bepaald door onder andere de *Univers* (141)

triomphante aux bornes d'un empire aboli, la lettre
des pierres jalonne les chemins des cohortes romai
nes, inscrit le nom des procureurs et des juges au
front des colonnes de gloire, sur les dalles funèbres

243 *Antique Olive*, Fonderie Olive, 1960–1971, ontwerp van Roger Excoffon.

machines électroniques

244 *Choc*, Fonderie Olive, 1955, ontwerp van Roger Excoffon.

In the beginning was the Word, & the Word was with God, & the Word was God. The same was in the beginning with God. All things were made by him; & without him was not any thing made that was made. In him was life; and the life was the light of men. And the light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not.

245 *Romanée*, Joh. Enschedé en Zonen, 1928, ontwerp van Jan van Krimpen.

And what they see in a good type design is, partly, its excellent practical fitness to perform its work. It has a “heft” and balance in all of its parts just right for its size, as any good tool has. Your good chair has all of its parts made nicely to the right size to do exactly the work that the chair has to do, neither clumsy and thick, nor “skinny” and weak,

246 *Electra*, Linotype, 1936, ontwerp van William Addison Dwiggins.

a theory that the proponent thinks may have sense in it: Fine type letters were, in the first place, copies of fine written letters. Fine *written letters* were fine because they were produced in the most direct and simple way by a tool in the hands of a person expert in its use, by a person, moreover, who was an artist, *i.e.*, a person equipped to make sound judgments about lines, curves, proportions, etc. The artist of

247 a *Caledonia*, Linotype, 1938,
ontwerp van William Addison Dwiggins.

247 b Schets voor de *Caledonia*, 1938,
William Addison Dwiggins.



en de *Helvetica* (169). In Frankrijk waren, in de jaren zeventig, de lettertypes van Roger Excoffon overal te zien. In iedere stad waren de winkels afwisselend beletterd met de *Banco*, de *Mistral* of de *Choc* (1955) (244) en eenmaal trof ik in een kleine provincieplaats een slagerij met deze drie types van Excoffon tegelijk op de gevel.

De letters van Roger Excoffon trekken de aandacht door hun bijzondere vormen en zijn makkelijk te lezen. Bij de voorstudies voor de *Antique Olive* liet hij een document na waarin hij aangaf zowel het belang van experimenten als van de conventie in te zien (Morlighem 2010, pp 237–269). Roger Excoffon heeft getoond hoe ver je kunt gaan met het nemen van vrijheden zolang je vasthoudt aan de grondvormen die alle lezers direct kunnen decoderen.

De letterontwerpen van Excoffon – en zijn verdere werk, zoals de affiches – tonen ook de culturele verschillen tussen Noord- en Zuid-Europa, en bewijzen dat er een ‘Typographie latine’, bestaat. Jan van Krimpen was typografisch georiënteerd op Engeland. Hij correspondeerde met Stanley Morison en zijn letterontwerpen werden op de machines van Monotype uitgebracht. In Noord-Europa was en is er van oost naar west en omgekeerd een uitwisseling van meningen en ideeën. Tussen Zuid- en Noord-Europa, over de ‘bier-en-wijn-grens’ heen,⁵² was en is er minder cultureel verkeer wat de typografie betreft. Jan van Krimpen hield van Franse literatuur en wijn, heeft twee van zijn letterontwerpen Franse namen gegeven, de *Lutetia* (237) en de *Romanée* (1928) (245), maar hij was toch meer op Engeland gericht. In mijn werk is de invloed van Engelse en Amerikaanse collega’s te herkennen. Het Amerikaanse pragmatisme heeft mij aangesproken, de *Plantin* (115) van Monotype heeft sporen in mijn werk achtergelaten, en ook Excoffon is in mijn werk aanwezig, zoals de *Swift* (156) toont met scherpste en met de uitgesproken schreven – de *Vendôme* (234) is niet ver weg. En de Duitse *Trump Medieval* (228) van Georg Trump had invloed, doordat in Nederland literaire werken hiermee gezet waren.

De letterontwerpen van William Addison Dwiggins, zoals de *Electra* (1936) (246) en de *Caledonia* (1938) (247 a, b), had ik al in het oog tijdens mijn studie. Gedurende drie maanden lesgeven aan de Rhode Island School of Design in Providence, in 1979, had ik de kans nader met zijn werk kennis te maken door collecties in Boston en Lexington. Te Lexington, in de Margaret I. King Library van de University of Kentucky, kwam uit brieven en voorstellen van Dwiggins, in de collectie van C.H. Griffith, een geestige en vindingrijke ontwerper tevoorschijn. Zijn marionetten, die bewaard worden in de Boston Public Library, bevestigen deze indruk, terwijl zijn werktekeningen, die daar eveneens te zien zijn, dezelfde scherpste en trefzekerheid tonen, die ook de tekeningen van Jan van Krimpen en Roger Excoffon kenmerken.

Dwiggins werkte van 1929 tot en met 1939 met tussenpozen aan een krantenletter die de verbetering van de *Excelsior* had moeten worden. Linotype is heel ver met hem mee-

52. De ‘bier-en-wijn-grens’ is een idee van kunsthistorica Marjan Unger (2007b), waarvan ik vaak en dankbaar gebruik heb gemaakt, dat helder de belangrijkste culturele grens in Europa verduidelijkt. Noordelijk van deze grens wordt meer bier geproduceerd en gedronken dan wijn, ten zuiden ervan is het andersom. Ten noorden van deze grens is er cultureel verkeer van oost naar west en omgekeerd. Over de bier-en-wijn-grens heen, van noord naar zuid en omgekeerd, is er minder cultureel verkeer. De Fransen kennen overigens de ‘boter-en-olijfolie-grens’, die zuidelijker ligt.

How is one to assess and evaluate a type face in terms of its esthetic design? Why do the pace-makers in the art of printing rave over a specific face of type? What do they see in it? Why is it so superlatively pleasant to their eyes? Good design is always practical design. And what they see in a good type design is, partly, its excellent practical fitness to perform its work. It has a "heft" and balance in all of its parts just right for its size, as any good tool has. Your good chair has all of its parts made nicely to the right size to do exactly the work that the chair has to do, neither clumsy and thick, nor

248 *Experimental 223 of Hingham*, Linotype,
ontwerp van William Addison Dwiggins, 1929-1939.
De kapitalen in deze proef zijn van de *Excelsior*.

drawn to avoid the extreme contrast between "thick" and "thin" elements that marks most "modern" faces. The design is not based upon any traditional model, and is not an attempt to revive or to reconstruct any historic type. What the letter-draughtsman aimed to do is indirectly developed in the following:

COMMENT BY
W. A. D.
ON A NEW LINOTYPE FACE



... Got in touch with Kobodaishi and had a long talk with him. You will remember him as the Patron Saint of the lettering art—great Buddhist missionary in old Japan.

I told him what I was doing with you people, and said that it would help us a lot if he could give us a kind of an idea what the type style was going to be in

249 Deel van de tekst over de ontmoeting van Dwiggins en Kobodaishi.

gegaan en voerde het ontwerp deels uit als *Experimental No. 223 of Hingham* (248) (Unger 1981, p 312). Voor dit project liet Dwiggins een stroom ideeën los op Griffith waarvan de ‘M-formula’ het bijzonderst is; de M staat hierbij voor marionet.

Rond 1930 begon Dwiggins met het maken van marionetten naast zijn grafische werk. Hiervoor ontwierp hij zelf een theater en liet dit bouwen bij zijn huis. Kijkend naar een voorstelling met zijn eerste poppen merkte hij dat de gezichten ervan, met zachte en ronde trekken, onduidelijk waren. De afstand van het toneel tot het publiek en de toneelverlichting deden de gelaatstrekken vervagen. Dwiggins maakte nieuwe gezichten, waarbij de overgangen van bijvoorbeeld de wangen naar de voorkant van het gezicht scherper waren. De toneelverlichting en de afstand van de toeschouwers tot het toneel verzachtten die scherpe randen, met duidelijke gezichten als resultaat (Unger 1981, pp 316, 317). Dwiggins paste dit idee toe in twee letterontwerpen door scherpe hoeken aan te brengen aan de binnenzijden van de bogen, bij de *Experimental No. 223* en bij de *Caledonia*, bijvoorbeeld bij de h (247 b). Het is een onconventioneel ingrediënt dat het conventionele letterbeeld onverlet laat en goed werkt. Het houdt de letters levendig in de kleine corpsen en trekt de aandacht naar teksten in grote corpsen.

Dwiggins was ook een fantasierijke auteur, die bijvoorbeeld in een letterproef (1935) voor de *Electra* (249) zijn ontmoeting beschreef met Kobodaishi, de Japanse ‘Patron Saint of the lettering art’. Graag wilde hij van de heilige weten hoe de letters er de volgende tien jaren uit zouden zien. Kobodaishi mopperde wat over letterontwerpers die ver teruggaan in de tijd, bijvoorbeeld naar Jenson. Volgens Dwiggins waren diens letters prima, maar Kobodaishi vond ze niet bij 1935 passen. Dwiggins kreeg hem zover dat hij wat aanwijzingen gaf: “Electricity” he said, “sparks, energy – high speed steel – metal shavings coming off a lathe – precise, positive, say it with a snap.” De discussie verhitte en Kobodaishi greep enkele tekeningen: “I’ll show you” he went on. “I’ll show you ...” and he showed me these letters.” “Whose design is that?” I asked.’ Kobodaishi antwoordde: ‘It’s your design’. En Dwiggins realiseerde zich dat hij het antwoord op zijn vraag zelf al had gegeven met zijn schetsen voor de *Electra*.

Het werk van deze drie ontwerpers leerde mij wat de kracht is van de conventie, van de gemeenschappelijke ervaring van de lezers.⁵³ Van Krimpen bewonderde ik om zijn vermogen heel dicht in de buurt te blijven van de algemeen geaccepteerde lettervormen en er toch persoonlijke letters van te maken. Dwiggins experimenteerde meer rondom de conventie dan Van Krimpen en volgde vaker persoonlijke ingevingen. Daarmee maakte hij aantrekkelijke lettervormen die even goed functioneren als die van Van Krimpen. Het werk van Roger Excoffon maakte mij duidelijk dat je met experimenteren veel verder kunt gaan, maar dat het toepassingsgebied van je letters dan verandert – die werken dan het beste in korte teksten en in grote corpsen.

Na de kennismaking met Dwiggins en Excoffon voelde ik mij minder thuis bij de strengheid van Van Krimpen – en van Morison. De humor van Dwiggins en de vindingrijkheid van zowel Excoffon als van Dwiggins relativeerden de zienswijzen van Morison en Van Krimpen.

53. Het was aanvankelijk mijn plan om het begrip conventie uit te diepen in een hoofdstuk over leesbaarheid, maar dit deel kreeg snel het karakter van een tweede proefschrift. Er is veel over te schrijven, wat ik al heb gedaan in *Terwijl je leest* (Unger 2006). Ik ga er vanuit dat iedereen weet wat conventie inhoudt met betrekking tot lezen: de bekende grondvormen van de letters, de collectieve ervaring van de lezers aangaande lettervormen en typografische patronen en de gezamenlijke leesgewoontes.



250 Beschrijving van de *Serifenlose Linear-Antiqua*.
Hierbij is ten onrechte de *Optima* ingedeeld.

UIT: SCHAUER 1975

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

251 *Albertus*, Monotype, 1938, ontwerp van Berthold Wolpe.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

252 *Optima*, D. Stempel AG, 1958, ontwerp van Hermann Zapf.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

253 *Icone*, Linotype, 1980, ontwerp van Adrian Frutiger.

10.11 Classificatie

In 1954 verscheen de classificatie voor drukletters van Maximilien Vox (1894–1974), (Schauer 1975, pp 47–57; Vox 1955). Een goed functionerende classificatie voor lettertypes bestaat niet. Het is nog niemand gelukt om een systematiek te ontwikkelen die helder en fijn genoeg is om alle lettertypes een zinnige plaats te geven. Sommige classificaties zijn een mengsel van historische kenmerken (Renaissance, Barok, etcetera), een morfologische benadering (bijvoorbeeld *Serifenlose Linear-Antiqua*) en technische aspecten (*Schreibschriften*) (Schauer 1975, pp 52, 53) (250). De indeling van Vox is complexer, met filosofische elementen (*Humanes, Réales*), verwijzingen naar beroemde uitgevers en lettermakers (*Garaldes, Didones*), een vormkenmerk (*Linéales*) en technieken (*Manuaires, Mécanes, Incises, Scriptes*) (Vox 1955).

De indeling van Maximilien Vox, auteur, typograaf en uitgever,⁵⁴ is van alle classificaties de meest hybride, de meest complexe en de wonderlijkste. De reden waarom deze hier wordt aangehaald, is omdat van de klassen van Vox die van de *Incises* precies past bij de roomaanse kapitalen in inscripties, evengoed als bij moderne soortgenoten. In de toelichting op zijn classificatie schreef Vox bij de *Incises*: ‘... ce caractère ... se définissait comme une lettre de gravure uniforme munie d’empattements triangulaires, poussés jusqu’à l’aigu.’ Het betreft een kleine groep lettertypes met onder andere de *Albertus* (1938) (251) van Berthold Wolpe (1905–1989), de *Optima* (1958) (252) van Hermann Zapf, de *Icone* (1980) (253) van Adrian Frutiger, mijn *Amerigo* (1986) (254) en nog enkele ontwerpen, zoals de *ITC Quorum* (1977) (255) van Ray Baker (1916–2004) of de *Angie Sans* (1990) (256) van Jean-François Porchez (1964). Wordt ‘gravure’ wat ruim vertaald, dan passen ook de roomaanse kapitalen in inscripties in deze groep en is er de gelegenheid lettervormen met dezelfde kenmerken uit ver uiteen liggende tijden samen onder te brengen en te vergelijken.

Al in de vierde eeuw voor Christus werden in Griekenland lettervormen gemaakt die in

54. Maximilien Vox is vooral bekend als medeoprichter van ‘les Rencontres Internationales de Lure’, een jaarlijkse bijeenkomst in een dorpje in de Provence van geïnteresseerden in en beoefenaren van de typografie. Voornamelijk Fransen ontmoeten hier elkaar en dikwijls worden er buitenlanders uitgenodigd.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

254 *Amerigo*, Bitstream, 1986, ontwerp van Gerard Unger.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

255 *ITC Quorum*, International Typeface Corporation, 1977, ontwerp van Ray Baker.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

256 *Angie Sans*, Typofonderie Porchez, 1990, ontwerp van Jean-François Porchez.

de klasse der *Incises* passen, met kleine driehoekige schreven (Morison 1972, pp 5–11). Morison opperde dat de Grieken in die tijd misschien spijkerschrift als voorbeeld volgden (Morison 1972, p 11). In de loop van de geschiedenis werden gehakte lettervormen diverse keren nagetekend en -geschreven en stonden geschreven en getekende letters model voor gehakte letters, zoals al eerder is beschreven.

De *Optima* (252) werd gebaseerd op kapitalen uit de vroege renaissance, op inscripties in de Santa Croce te Florence (Zapf 1960, pp 43, 44; Gray 1997) met de eerste navolgingen van de romaanse kapitalen. Door er een passende onderkast bij te maken ontwierp Hermann Zapf een voorloper van de *Alverata*. De *Optima* is eigenlijk geen *Incise* omdat de kleine driehoekige schreven ontbreken. Maar een echte schreefloze is het evenmin, en andere kenmerken van de *Incises* zijn in de *Optima* zo duidelijk aanwezig dat hij toch in deze groep past. De website van MyFonts meldt over de ITC *Quorum* (255): ‘... designed ... to neatly fill the gap between serif and sans serif’ (28/05/12). Hoewel de classificatie van Vox verre van perfect is, heeft die als verdienste dat de groep van de *Incises* onderdak biedt aan lettertypes die in andere classificaties tussen wal en schip vallen, of terechtkomen in een vergaarbak als ‘Antiqua-Varianten’ (Osterer 2009, p 279).

Berthold Wolpe, de ontwerper van de *Albertus* (251), heeft letters in steen gehakt en hij heeft romaanse lettervormen gezien, zoals blijkt uit illustraties die hij in 1938 maakte voor een boek over de Magna Charta (Castle 1980, pp 50, 51).

De *Icone* was een reactie op de techniek, op het digitale zetten met een kathodestraal-buis. Het raster waarmee de letters werden opgebouwd was vrij grof, en rechtopstaande letters konden schuin gezet worden. De *Optima* (252) was hiervoor te subtiel en Adrian Frutiger zette daarom de karakteristieken van de *Icone* (253) flink aan (Osterer 2009, pp 276–279). Met de naam van dit type refereerde Frutiger aan gezichten in iconen, maar hij verwees met het ontwerp ook naar gehakte lettervormen (Osterer 2009, p 279). Adrian Frutiger kent de geschiedenis van de lettervormen goed. Voor zijn werk heeft hij dikwijls historisch materiaal bestudeerd, ook uit de middeleeuwen (Osterer 2009, pp 64, 92).

Ook de aanleiding voor het ontwerpen van mijn eigen *Amerigo* (254) was het ongemak van de *Optima* (252) in de vroege digitale zettechniek. De *Optima* werd begin jaren tachtig veel gebruikt in de Verenigde Staten, maar de vroege laserprinters (300 punten per inch) konden dit type niet aan, vanwege de subtiel uitlopende rechte delen. Terwijl de *Optima* brede en ronde lettervormen heeft, een gering verschil tussen dik en dun en licht gewelfde rechte delen, zijn de letters van de *Amerigo* smaller, hoekiger, scherper, contrastrijker, en lopen de uiteinden sterk uit. In alles is de *Amerigo* het tegenovergestelde van de *Optima*.

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD’HUI AU pu-
blic UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRIS-
TIQUE ESSENTIELLE N’EST PAS SEULEMENT
D’AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT

257 Peignot, Deberny & Peignot, 1937,
ontwerp van Adolphe Mouron Cassandre.

10.12 Echo's uit de middeleeuwen

De *Optima* (252) is, als afstammeling van vroeg-renaissancistische kapitalen die weer afgeleid waren van de romaanse kapitalen (zie paragraaf 10.11), een weerklank uit de middeleeuwen waarvan de oorsprong duidelijk is beschreven. In de twintigste eeuw zijn er ook lettervormen gemaakt die verwijzen naar de romaanse lettervormen in inscripties of ervan zijn afgeleid, maar waarvan de herkomst niet helder is. Het is bijvoorbeeld zonneklaar dat de twee versies van de *Weiss-Lapidar* (1931) zijn gevormd naar het voorbeeld van de romaanse kapitalen (85). Voor enkele titelpagina's kopieerde Emil Rudolf Weiss middeleeuwse lettervormen (Jost 1943, p 84). Maar, zoals eerder bleek, is uit de beschikbare literatuur niet te achterhalen wat zijn voorbeelden waren.⁵⁵

De herkomst van de *Peignot* (1937) (257) van Adolphe Mouron Cassandre (1901-1968) is goed gedocumenteerd. De Franse paleograaf Jean Mallon (1904-1982) beschreef en toonde in 1937 in het tijdschrift *Arts et Métiers Graphiques* de voorbeelden: uncialen en half-uncialen uit de vijfde en de zesde eeuw (Mallon 1937, pp 25-30; Mouron 1985, p 157, noot 70). Beide schriften brachten Cassandre ertoe de kapitale vormen met de kleine letters te mengen.

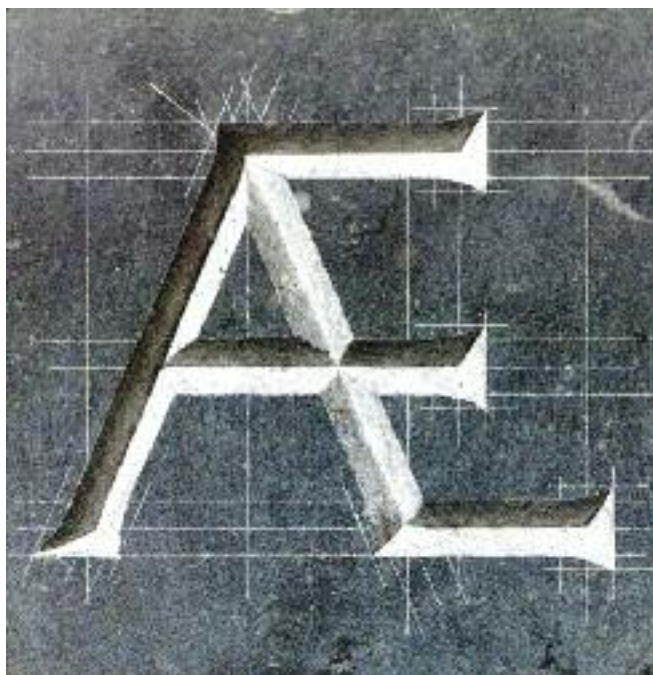
Van de romaanse lettervormen die voorkomen in het werk van de Amerikaanse kunstenaar Ben Shahn (1898-1969) (258), compleet met samentrekkingen en genestelde letters, is iets van hun oorsprong te achterhalen. Direct na de voltooiing van zijn opleiding in 1922 maakte hij een reis door onder meer Spanje en Italië. Waarschijnlijk zag hij onderweg romaanse inscripties of manuscripten en maakte hij daarvan aantekeningen, om die later in zijn grafiek te verwerken (Prescott 1982, p 12).

55. Zie noot 27.

WHO IS GOD? WELL IT IS AN INVISIBLE
PERSON AND HE LIVES UP IN HEAVEN*
I GUESS UP IN OUTER SPACE* HE
MADE THE EARTH AND THE HEAVEN &
THE STARS AND THE SUN AND THE
PEOPLE* HE MADE LIGHT HE MADE DAY
HE MADE NIGHT* HE HAS SUCH POWER-
FUL EYES HE DOESN'T HAVE MILLIONS
AND THOUSANDS AND BILLIONS AND HE
CAN STILL SEE US WHEN WE'RE BAD*
HE STARTED ALL THE PLANTS GROWING* TO
ME I THINK OF HIM WHO MAKES FLOWERS
& GREEN GRASS & THE BLUE SKY &
THE YELLOW SUN* GOD IS EVERYWHERE

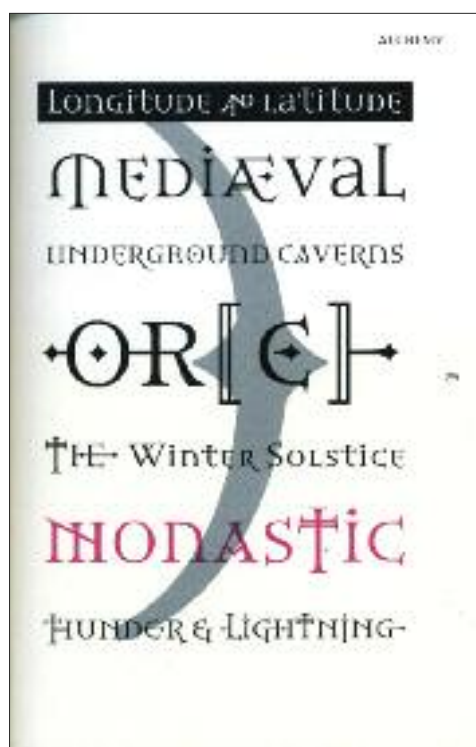
258 Tekst uit een serie interviews met kinderen over God, ongedateerd, vermoedelijk midden jaren vijftig, ontwerp van Ben Shahn.

UIT: SHAHN 1973



259 De Æ uit het alfabet van dom Hans van der Laan, 1961-1982.

UIT: GRAATSMa 2001, GOODWILL-UITGAVE VAN DRUKKERIJ ROSBEEK



260 *Alchemy*, Jeremy Tankard Typography, 1998, ontwerp van Jeremy Tankard.

UIT: TANKARD 2004

Of de gehakte letters van de Benedictijner monnik en architect dom Hans van de Laan (1904–1991) (259) romaanse lettervormen in hun stamboom hebben is niet zeker. In de inleiding bij de Rosbeek-uitgave over deze letters noemde William Graatsma (1925) vroeg-christelijke kapitalen, evenals de keizerlijke Romeinse kapitalen en latere geconstrueerde kapitalen, zoals die van Felice Feliciano. De letters van dom Hans van der Laan komen dicht bij de romaanse kapitalen en passen precies in de klasse der *Incises*. Dom Hans van der Laan overleed in de abdij Sint Benedictusberg, waar hij ook een deel van zijn leven doorbracht, nabij Vaals en gelegen in het gebied waar de romaanse kapitalen zijn ontstaan. In de literatuur over zijn werk is helaas geen verwijzing naar de romaanse inscripties te vinden.

De *Alchemy* (1998) (260) van Jeremy Tankard (1969) werd gebaseerd op lettervormen in manuscripten, vooral in de *Lindisfarne Gospels* (715–720). Hij varieerde hierop vrij en maakte zo een ontwerp dat graag gebruikt wordt wanneer ontwerpers of uitgevers een titel een vaag en geheimzinnig middeleeuws karakter willen geven (Tankard 2004).

In Nederland ontwierp René Knip (1963) een lettertype met sporen uit de middeleeuwen. Het alfabet voor de Stichting de Oude Kerk Amsterdam (1999) (261) zit vol met verwijzingen naar de romaanse kapitalen, met een ronde en een hoekige C, E, S en T, met de uncialen D, H, M en U, met een opgerolde G, een spitse O en meer. Zijn bron was de Duitse editie van *Alphabets Old & New* door Lewis F. Day, *Alte und neue Alphabete* (1922), bewerkt door Hermann Delitsch (1869–1937), die in Leipzig vanaf 1919 Jan Tschichold les gaf. Knip baseerde daarop een fantasiealfabet, waarvan een deel werd gedigitaliseerd (Knip 2012).

Dit zijn enkele van de letterontwerpen waarmee de romaanse lettervormen in de twintigste eeuw weerklank hebben gevonden. De *Alverata*, het letterontwerp waarom het in dit proefschrift gaat, is ook zo'n echo.⁵⁶

56. Prof. dr. Adriaan van der Weel merkte op (in een e-mail van 7 maart 2013) dat '... de herlevingen van de romaanse kapitalen ook een goed bewijs vormen van de eenheid en de herkenbaarheid van het concept ...'. Dit klopt, en het is daarom des te vreemder dat in de uitgebreide literatuur over de lettervormen de romaanse kapitalen zo weinig zijn genoemd en getoond.



261 Letterontwerp voor de Stichting de Oude Kerk, 1999, ontwerp van René Knip.

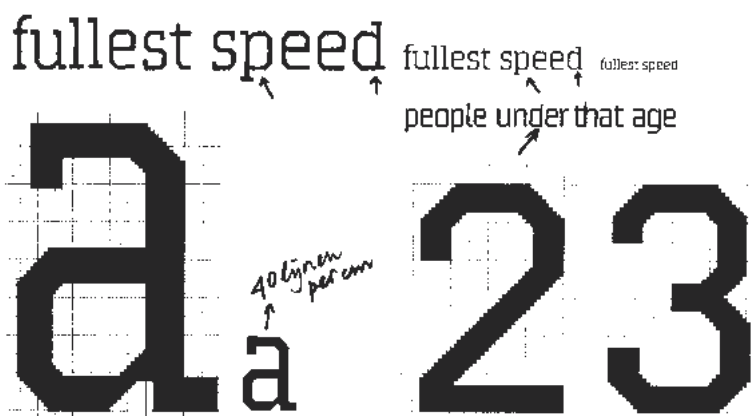
UIT: KNIP 2004

10.13 Mijn eigen standpunt

Tot nu toe zijn van het letterontwerpen alle aspecten beschreven waardoor mijn kijk op het vak is gevormd en mijn standpunt is bepaald. Al deze invloeden werden aangetrokken en verbonden door mijn fascinatie voor lettervormen. Enerzijds zie ik lettervormen als praktische instrumenten die in talloze combinaties in vele talen woorden en zinnen vormen en die lezers in staat stellen auteurs te verstaan. Anderzijds zie ik ze als spannende, pure en fraaie vormen. Tijdens het ontwerpen pendel ik voortdurend heen en weer tussen deze twee zienswijzen, tussen rationaliteit en emotie.

Direct na de verschijning van zijn *New Alphabet* gaf Wim Crouwel mij genereus de gelegenheid hierop te reageren (Unger 1967) (262). Het leek mij toen beter om in de buurt te blijven van de vertrouwde lettervormen en een aanpassing van de techniek te verlangen in plaats van een vergaande inschikkelijkheid van de lezers. Mensen kennis laten nemen van elkaars ideeën en meningen is voor mij de belangrijkste drijfveer achter het letterontwerpen – een humanistische benadering. Aan invloeden van de techniek is niet te ontkomen, maar die zijn in te bedden in de humanistische benadering. Dit is nog steeds deel van mijn standpunt.

Men moet voor de oude vormen nieuwe subtiliteiten uitvinden, die de nieuwe machines goed kunnen reproduceren.



262 Deel van de reactie op het *New Alphabet* van Wim Crouwel, 1967, ontwerp van Gerard Unger.

263 a, b Vergelijking van enkele lettervormen van
a, boven, de *Swift* (1985) en
b, onder, de *Gulliver* (1993),
beide met grote binnenvormen.

abcde
abcde

Wat de kern van het lezen betreft is er niets veranderd; die kern is het decoderen van de letters en je leest nog altijd soepel wanneer de letters zich moeiteloos laten herkennen, wanneer lezen automatisch gaat en onbewust. Lezen is vanzelfsprekend meer dan letters herkennen, het is ook het volgen van typografische patronen met regels en tekstblokken, het volgen van taalpatronen, het herkennen van woorden en het reconstrueren van de zinnen die de auteur heeft gevormd, het volgen van diens verhaal of betoog en het begrijpen van ruimere verbanden. Hieraan kan iets veranderen doordat de concentratie die erbij nodig is wordt verstoord, bijvoorbeeld door te veel afleiding (Carr 2010). De kern van het lezen blijft echter onverlet, evenals de direct herkenbare vormen van de letters. Recent is de techniek daaraan zelfs vergaand aangepast. Dat was niet het hoofddoel van de verfijning van schermen, zoals van de iPhone en de iPad, maar wel een plezierig gevolg waardoor lettervormen scherp en pikzwart en met al hun details worden weergegeven. De beproefde lettervormen staan nog trouw op hun post.

Tegelijk met de keuze voor de vertrouwde lettervormen werd mijn voorkeur voor tekstletters mij helder. Dat is geen keuze geweest, maar was en is een voorliefde voor het echte lezen, voor het opgaan in een tekst. Koppenletters (*display types*), voor korte teksten en grote corpsen en met verstrekkende ingrepen van de ontwerper, hebben mij weliswaar altijd geïnteresseerd – anders zou ik Excoffon niet gewaardeerd hebben. Maar de ambitie om die zelf te maken is geringer gebleven dan de belangstelling voor tekstletters. Dat heeft mij het etiket van ‘classicist’ opgeleverd, terwijl het bij mij meer om pragmatisme draait: lezers moeten direct met mijn letters aan de slag kunnen, moeten die zonder moeite kunnen lezen. Intussen ben ik met acht schreefloze ontwerpen diep het modernistische territorium binnengedrongen, hoewel geen ervan neutraal is.⁵⁷

Niet lang na de publicatie van mijn reactie op het *New Alphabet* begon ik de vertrouwde lettervormen te combineren met experimenten om te zien of er aan de leesbaarheid nog iets is te verbeteren en om er mijn eigen vormen van te maken. De experimenten zijn nooit zover gegaan dat die de conventionele lettervormen overmeesterden. En wat het verbeteren van de leesbaarheid betreft: uit alle leesbaarheidsonderzoeken zijn maar weinig aanwijzingen te putten waarop wezenlijke herzieningen zijn te baseren.

In mijn letterontwerpen zijn vooral de binnenvormen doelwit van mijn experimenteel lust met pogingen die zo groot mogelijk te maken (157). De hoge aanzetten van de bogen waar die de rechte delen ontmoeten, zoals linksboven bij de n en de m, zijn karakteristiek. Het is een kenmerk dat ook in het werk van Van Krimpen en Dwiggin is te vinden en dat naar mijn idee de leesbaarheid bevordert. Doordat de letters hierdoor meer wit inhouden, neemt het contrast tussen zwart en wit iets toe, wordt de afwisseling van zwart en wit in de regels tekst wat versterkt en zijn de letters beter te herkennen. Bij de *Swift* en de *Gulliver* (1993) (263 a, b) is dit experiment zo ver gegaan dat lezers in de eerste jaren na hun verschijning bezwaren uitten. Na enkele jaren verstomden de klachten en was er kennelijk

57. De acht schreefloze ontwerpen zijn: 1. *de Marqueur* (1972) voor Joh. Enschedé & Zonen, 2. de *M.O.L* (1974) voor de Amsterdamse metro, 3. de *Praxis* (1977) passend bij de *Demos*, 4. de *Flora* (1984) een schreefloze cursief, 5. de *Argo* (1991) die is afgeleid van de *Swift*, 6. de *Delftse Poort* (1991) voor een gebouw in Rotterdam, 7. de *Vesta* (2001) en de *BigVesta* (2003) eerst ontworpen als voorstel voor de stad Rome en het heilige jaar 2000 en later zelfstandig voltooid en uitgebracht, en 8. de *Allianz Sans* (2005) als deel van de letterfamilie voor het grote Duitse verzekeringsbedrijf.



264 Bij het vroege fotozetten werden buitenhoeken afgerond en liepen binnenhoeken vol.

Een oplossing was: van tevoren alle hoeken afronden.

Links een deel van een traditionele n,
rechts een deel van de n van de *Demos*.



265 Details van de *Amerigo* (1986) zijn aangepast aan de lage resolutie van vroege laserprinters (300 dpi, zonder hinting): de onderzijde van het horizontale deel van de boog is heel licht gebogen, wordt in lage resoluties vlak en blijft gebogen in hoge resoluties.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

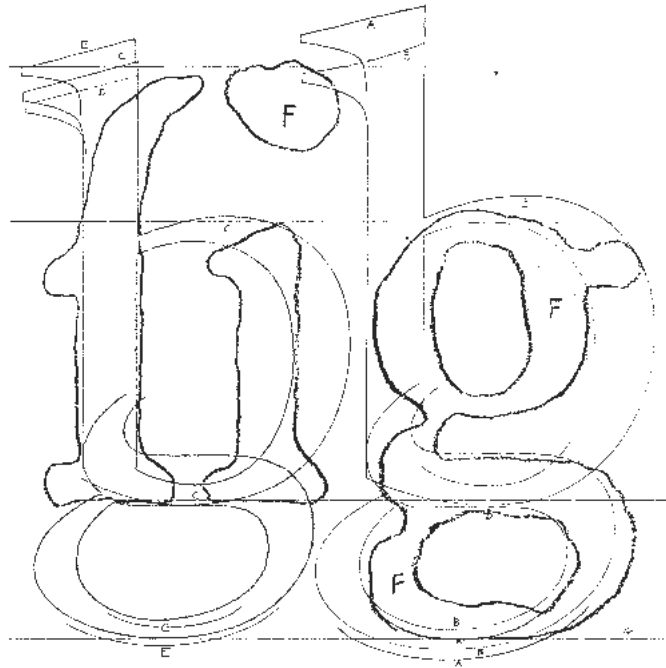
266 *Coranto*, TypeTogether (oorspronkelijk eigen beheer), 2000, ontwerp van Gerard Unger.

gewenning ingetreden. Of dit extra wit werkelijk het onderscheiden en herkennen van lettervormen bevordert, moet overigens met leesbaarheidsonderzoek nog bewezen worden. Empirisch onderzoek heeft mij regelmatig bemoedigd, maar het is vermoedelijk toch een onconventioneel element, want het is nauwelijks nagevolgd. Eveneens vroeg in mijn loopbaan ging mijn voorkeur uit naar een pragmatische aanpak van het letterontwerpen. De Amerikaanse aanpak, zoals die naar voren komt uit de krantenletters van C.H. Griffith, heeft mij aangesproken vanaf mijn eerste bezoeken aan de typografische bibliotheek van de Lettergieterij Amsterdam, waar ik met deze richting kennismaakte in teksten van Th. Low De Vinne. De vele technische ontwikkelingen vanaf 1965 boden veel ruimte voor zo'n pragmatische aanpak. Met de *Demos* ging ik in 1974 met de techniek mee (264). De gedachte was: als door het fotozetten alles wordt afgerond dan kun je net zo goed alles van tevoren afronden. Met de *Swift* en de *Amerigo* ging ik in de jaren tachtig tegen de techniek in (265). Daarbij was het idee: als veel details worden afgerond en schreven verdwijnen, maak dan alles extra scherp en maak de schreven zo groot dat die niet kunnen verdwijnen. De *Swift* (156) had het zwaar in kranten maar heeft het overleefd. De *Amerigo* (254) moest de vroege laserprinters trotseren, die toen maar 120 punten per centimeter telden (300 dpi).

Dankzij de nieuwste, verfijnde beeldschermen lijken dergelijke problemen voorbij te zijn, maar niet alleen daarvan wordt gelezen. Tekst verschijnt nog op talloze afgeleefde schermen met oude browsers, met laserprinters en kopieerapparaten worden er nog steeds afdrukken gemaakt op papier van goede en geringe kwaliteit, er wordt nog steeds gedrukt op glad papier en op krantenpapier. De letters worden eindeloos vergroot en verkleind, digitaal vervormd, opeengepakt, verbreed, versmald en met alle mogelijke kleuren uitgedost. De letters moeten het opnemen tegen massa's illustraties, grote kleurige foto's, tekst en beeld worden gemengd, letters worden uitgespaard in donkere en drukke achtergronden. Is het mogelijk een lettertype te ontwerpen dat al deze omstandigheden aankan? Er is uit zo'n puzzel te komen, liefst met mooie lettervormen bovendien.

Met de mening van Morison dat: 'Type design moves at the pace of the most conservative reader' (Morison 1936, p 6), ben ik het nooit eens geweest. Dit brengt ontwerpers vrijwel tot stilstand en brengt de lezers verveling – geen waarneembare variatie. Je wilt van je ontwerpen geen grootste gemene delers maken. Je kunt letters ontwerpen voor je eigen plezier en tegelijk met de lezers rekening houden. Niet met álle lezers, dat is uitgesloten; de meest conservatieve lezer van Morison heb ik waarschijnlijk nooit kunnen behagen. De krantenletters die ik heb ontworpen, zoals de *Swift* en de *Coranto* (2000) (266), zijn gericht op grote aantallen lezers, waarbij steeds de vraag is geweest: wie lezen er kranten en hoe leest men die? Lezers verschillen beslist van elkaar en waarschijnlijk zijn er daarom veel verschillen in leesgedrag, veel verschillende manieren van lezen. Doordat er op dergelijke vragen weinig antwoorden zijn blijft het ontwerpen van letters deels giswerk.

Voordat *USA Today* in 2000 mijn *Gulliver* (263 b) in gebruik nam is dit type door hen uitgebreid getest bij diverse groepen lezers: jong en oud, hoog en laag opgeleid, mannen en vrouwen, enzovoort. Graag had ik toegang gekregen tot de resultaten van dit onderzoek, omdat hiermee voor het eerst verfijnde informatie over de lezers van een van mijn letterontwerpen verzameld was. Maar *USA Today* gaf mij geen toegang uit vrees voor de concurrentie.



267 Verticale proporties voor de *Hollander* (1983), met verschillende stok- en staartlengtes vergeleken met de proporties van letters die gesneden werden door Nicolaas Kis.



268 Boven twee letters van Cresci, onder van de *Capitolium* (1998), ontwerp van Gerard Unger.

Sommigen van mijn collega's, zoals Matthew Carter, zijn goed in het maken van *revivals*, maar mij is het niet gelukt er een te maken. Voor een typografische *revival* wordt een vroeger letterontwerp getrouw gevolgd, en de paar maal dat ik dit probeerde, maakte ik binnen de kortste keren mijn eigen lettervormen en bleef er van het historische voorbeeld weinig over. Diverse van mijn ontwerpen bevatten historische ingrediënten, zoals de *Hollander* (1983), waarin elementen werden verwerkt uit het werk van Nicolaas Kis (1650–1702), een Transsylvaniër die tegen het einde van de zeventiende eeuw in Amsterdam werkte. Aan zijn werk zijn onder meer de verticale proporties ontleend (267). Ook in de *Capitolium* werden invloeden van voorgangers verwerkt. Met dit ontwerp moest de ruim tweeduizend jaar oude en unieke Romeinse traditie van openbaar beletteren voortgezet worden in de eenentwintigste eeuw. De lettervormen van de *Capitolium* zijn deels gebaseerd op het werk van Giovan Francesco Cresci, die de Romeinse kapitalen aan zijn tijd heeft aangepast en bijpassende kleine letters heeft ontworpen (Unger 1998, pp 61–73). Een vergelijking van Cresci's lettervormen met die van de *Capitolium* laat zien dat zijn werk de aanleiding is geweest en mijn letters hun eigen vormen hebben gekregen (268). Het heeft mij altijd sterker aangetrokken om oorspronkelijk werk te maken en mij dus evenmin te laten sturen door de dwang van een stijl, zoals bijvoorbeeld Tschichold en zijn navolgers die wilden opleggen.

Tot nu toe heb ik letterontwerpen gemaakt waarbij zowel mijn eigenzinnigheden als de historische invloeden – relatief – ingehouden zijn. Niet eerder heb ik mij zo verdiept in de geschiedenis van de lettervormen als met de roomaanse kapitalen. De vindingrijkheid en de variatie die ik daarbij tegenkwam, stimuleerden mij verder te reiken met het uitproberen van bijzondere lettervormen. Vervolgens boden enkele variaties binen het letterontwerp de mogelijkheid om in de nabije toekomst vergelijkend onderzoek te doen en te proberen antwoord te vinden op vragen die mij al lang bezighielden, zoals: wat merken de lezers van de details waaraan letterontwerpers zoveel aandacht geven? En zo zijn er meer vragen waarop nog geen afdoende antwoord voorhanden is, tenminste, geen antwoord met wetenschappelijke onderbouwing, noch antwoorden waardoor letterontwerpers met wezenlijke verbeteringen voor de lezers kunnen komen.

11 Het eenentwintigste-eeuwse concept

Het hedendaagse concept is, anders dan het romaanse, een keuze uit zeer veel mogelijkheden en telt vijf onderdelen: (1) een praktisch bestanddeel, de lezers en typografische toepassingen betreffend, (2) de culturele component, (3) het programma voor de letterfamilie, met (4) de kosmopolitische kant hiervan, de combinatie met andere schriften, en (5) de afstemming op vergelijkend onderzoek met subtiel verschillende versies van het letterontwerp.

1. Het nieuwe letterontwerp is in principe gericht op een breed lezerspubliek en op moeiteeloos lezen. Dit uitgangspunt, waarbij de lezers en hun leesgewoonten voorop staan, is humanistisch en sluit aan op het moderne classicisme. In dit ontwerp is experiment niet uitsluitend ondergeschikt aan het gebruiksgemak, maar krijgen de lezers in een van de versies ongewone lettervormen voor ogen, gebaseerd op de romaanse omgang met lettervormen in inscripties. Het ontwerp is een alleskunner, geschikt voor zoveel mogelijk toepassingen, voor lange en korte teksten, voor kleine en hele grote corpsen, voor verschillende wijzen van weergeven zoals op schermen en papier en met simpele en verfijnde technieken. Hierbij komt het typografisch pragmatisme van pas.

2. Het is een eigentijds en zelfstandig ontwerp, geïnspireerd door de romaanse voorbeelden, maar geen getrouwe navolging ervan. Het nieuwe letterontwerp heeft veel kenmerken van de romaanse kapitalen in inscripties en enkele eigenschappen ervan, en het is een *Incise*. Het is gebaseerd op het vroeg-eenentwintigste-eeuws model, maar met ingrepen om gelijkvormigheid en eentonigheid te voorkomen, en het heeft een grote x-hoogte (de hoogte van de kleine letters zonder stokken en staarten). De letters zijn robuust met veel verfijning in hun details. Het ontwerp toont de persoonlijke voorkeuren van de ontwerper met gespannen bogen en krachtige binnenvormen, waardoor de lettervormen in de grote maten aantrekkelijk ogen en in de kleine corpsen levendig en open zijn. Deze benadering van de bogen en de binnen- en tussenvormen is een weerklink van de pure vormen van de modernisten.

3. Het is een grote letterfamilie, deels ongebruikelijk van opzet; naast de bekende lettersoorten als licht, normaal, vet of extra vet, romein en cursief, is er een *Informal* en heeft de *regular* een versie naast zich die *Irregular* heet. Deze versie bevat onconventionele en bijzondere lettervormen, die alle kenmerken hebben van het hoofdontwerp, daarin geïntegreerd zijn en in tekst verstrooid worden. Dit is een weerklink van het middeleeuwse concept.

4. Het deel van het letterontwerp dat het Latijnse schrift weergeeft is gecombineerd met andere schriften, te beginnen met het Griekse en het cyrillische. Later kan het ontwerp gecombineerd worden met het Arabische schrift, het Koreaanse, diverse Indiase schriften of andere. De basis van het ontwerp is een Europees tekenbestand, gezien het Europese karakter van de romaanse kapitalen, met alle tekens die nodig zijn voor het weergeven van alle Europese talen en streektaalen (*minority languages*).

5. Vergelijkend leesbaarheidsonderzoek zal mogelijk zijn op basis van versies van het ontwerp met subtiele maar wezenlijke verschillen. Zulke verschillen kunnen zijn: het aanpassen van de kleine driehoekige schreven door een bijna schreefloos type te maken en hiertegenover een type met uitgesproken schreven. Het verschil tussen dik en dun is te variëren van bijna monolineaire letters tot tekens met een hoog contrast, en naast de conventionele uitvoering, de *regular*, komen er versies die reiken van iets minder conventioneel tot uitgesproken onconventioneel.

S

Deel 3

De Alverata



12 De combinatie van beide concepten en het ontwerpproces

Om een project als het ontwerpen van de *Alverata* een basis te geven, heb ik vooraf – zoals gebruikelijk – een programma van eisen opgesteld. Momenteel is er behoefte aan Latijnse lettertypes die als omvangrijke familie een uitgebreide reeks taken aankunnen, zoals vele talen weergeven en samenwerken met verschillende schriften, in elk geval met het Griekse en het cyrillische. De *Alverata* is bestemd voor veel tekst in kleine corpsen, voor boeken, rapporten, tijdschriften, catalogi en andere gedrukte en geprinte teksten, en voor lezen van schermen. De *Alverata* kan ook functioneren als *display* type in grote corpsen, is van dichtbij te lezen en van veraf, op een rustig bijchrift in een tentoonstelling of op een wapperende banier. De letters kunnen zich weren onder uiteenlopende technische omstandigheden, zoals in inkjetprinten op ruw papier en drukken in offset op glimmend papier, en bij afbeelden op zowel oude als nieuwe schermen. De kleine, driehoekige schreven en andere details zijn verdraagzaam, kunnen ertegen wanneer de weergave wat te licht of te zwaar is. Ook past er veel tekst mee op de schermpjes van mobiele telefoons, met behoud van goede leesbaarheid. De *Alverata* is direct te gebruiken doordat de gangbare lettervormen gevolgd zijn. Tegelijk is er, op basis van de romaanse lettervormen geëxperimenteerd, waarmee ik verder gegaan ben dan bij al mijn eerdere letterontwerpen. Al deze eigenschappen zijn opgenomen in het programma van eisen, dat goeddeels overeenstemt met het eenentwintigste-eeuwse concept, aangevuld met ingrediënten uit het romaanse concept.

Het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model kwam hierbij goed van pas, maar dan wel met verfijningen, zoals bij de ontmoetingen van bogen en rechte delen. Dat komt de aantrekkelijkheid en de leesbaarheid van flinke stukken tekst op schermen en op papier ten goede. Kenmerken van de romaanse kapitalen in inscripties werken hierbij mee. Het was van begin af aan duidelijk dat met de romaanse ingrediënten een bruikbaar, hedendaags letterontwerp is te maken. Maar het aandeel van de elfde- en twaalfde-eeuwse lettervormen is veel groter. Het waren bovenal de romaanse menging van bekende en exotische lettervormen en hun voortdurende wisseling van plaats, die mij nieuwsgierig hadden gemaakt, die uitdaagden en verrassingen konden brengen. Met deze aspecten aan de slag te gaan was een waagstuk, een weloverwogen benadering met een deels onverwachte uitkomst. Zo kwamen onder meer aanknopingspunten tevoorschijn voor het ontwerpen van de Griekse en cyrillische schriften.

De naam *Alverata* is ontleend aan de inscriptie bij de Sankt Maria im Kapitol te Keulen, genoemd in het ontbrekende deel van deze inscriptie (hoofdstuk 5.14). Hoewel het lastig kan zijn een goede naam voor een letterontwerp te vinden, was die ditmaal snel gekozen, ook omdat *Alverata* in vele talen nagenoeg hetzelfde wordt uitgesproken.

Aan een letterontwerp zijn diverse aspecten te onderscheiden, in hoofdzaak drie: de conventionele, de materiële of praktische, en de culturele aspecten. Het eerste aspect betreft de moeilijk te veranderen grondvormen, de gebruikelijke variaties zoals *regular* of *normaal*, cursief en vet, en de gewenning en de verwachtingen van de lezers. Het tweede aspect betreft onder meer oppervlakken als papier en schermen, druk- en printtechnieken en aanpassingen hieraan, toepassingen zoals in kranten en boeken of op wegwijzers, en het schrijven of hakken van lettervormen. De culturele aspecten zijn taal (is ook onder

de conventionele aspecten te rangschikken), de persoonlijkheid van de ontwerper, de tijd en de plaats van ontstaan, stijl of mode, de geschiedenis en de semantiek, de *atmosphere values*. Dit laatste speelt een grote rol bij het kiezen van lettertypes, maar is in de typografische literatuur onderbelicht – het is onderhevig aan individuele interpretaties die moeilijk zijn te sturen. De persoonlijkheid van de ontwerper wordt onder andere bepaald door haar of zijn achtergrond, opleiding en allerlei ervaringen zoals het assisteren van andere ontwerpers of ontmoetingen met hen. Je kunt je als ontwerper niet onttrekken aan de invloeden van je omgeving, waar je leeft en werkt en de tijd waarin je bezig bent. Met betrekking tot veel gebruikte letterontwerpen wordt soms tijdloosheid genoemd, maar de sporen van de tijd zijn altijd aanwezig – ontwerpen zijn altijd te dateren en raken vaak gedateerd. Ook aan mode en stijl, aspecten die met tijd en plaats verband houden, kunnen ontwerpers zich niet onttrekken. De geschiedenis speelt een grote rol in het letterontwerpen, zeker bij de *Alverata*. Dit aspect kwam in dit proefschrift al aan bod, net als verscheidene andere, zoals de tijd van ontstaan en de persoonlijkheden van ontwerpers.

Ook de vaste of conventionele grondvormen van de letters zijn al aan de beurt geweest. Misschien is er toch te ontsnappen aan de hypothese van Morison (Morison 1962, p 78) en zijn die toch te veranderen. Mogelijk lukt dat zonder voorbij te gaan aan de verwachtingen van de lezers, gegroeid door langdurig en intensief contact met de lettervormen. Zijn er wetenschappelijke gegevens die daarbij kunnen helpen? De vergroting van de binnenvormen, een klein beetje extra wit binnenin alle letters, zoals bij mijn *Swift* en *Gulliver*, verbetert de leesbaarheid; daarvan ben ik overtuigd, maar wetenschappelijk bewijs hiervoor ontbreekt. Ook ben ik er zeker van dat schreven of accentueren aan de uiteinden van de letters, zoals bovenaan de b, d, h en l en op nog wat plaatsen, de lezers helpen, doordat aan de rand van het gezichtsveld tekens zich daardoor beter onderscheiden dan schreefloze letters (Unger 2006, p 166). Recent onderzoek lijkt deze veronderstelling te bevestigen, maar overtuigt nog onvoldoende (Fiset 2008). Waarom zou je onder Morisons hypothese uit willen? In het huidige letterontwerpen wordt veel geëxperimenteerd. Maar hoe weet je of de lezers met die experimenten vooruit komen? Momenteel zijn er onvoldoende harde gegevens om wezenlijke veranderingen op te baseren.

Het ontwerpproces kan analytisch en synthetisch verlopen. De analytische aanpak wordt in de opleidingen voor ontwerpers onderwezen als een vooraf te bepalen en orde-lijk parcours, met bijvoorbeeld het formuleren van de opdracht, het verzamelen van informatie, schetsen, een evaluatie, verder schetsen, selecteren, presenteren en uitvoeren. In werkelijkheid is het meestal een synthetisch proces, dat na het opstellen van de *briefing* zijn eigen volgorde vormt, met nu en dan een aanpassing van het eisenpakket en soms met een onvoorziene uitkomst (Bierut 2007, pp 57–61; Dorst 2006, pp 14–19).

Op de Documenta 13 te Kassel (2012) was een werk te zien van de kunstenaar Sam Durant (1961) met als titel en ondertitel: *Calcium Carbonate (ideas spring from deeds and not the other way round)* (Christov-Bakargiev 2012, p 29). Door aan het werk te gaan ontstaan de ideeën en niet andersom. Tijdens het werk komt ook verheldering, eerst een vermoeden en dan het besef dat je iets op het spoor bent, dat vervolgens wordt geconcretiseerd en vaak pas daarna wordt beredeneerd. De romaanse voorbeelden waren voor mij al lang aantrekkelijk vanwege hun wonderlijke aspecten, inventiviteit en enorme variatie. Als iets daarvan in een hedendaags ontwerp was te verwerken, wat zou dat een stimulans voor mijn werk zijn. In 2008 was dat nauwelijks meer dan een voorgevoel, twee jaar later

was het proces van uitproberen en toeëigenen in volle gang – met verrassingen en verbazing, met ongewone vormen die bruikbaar bleken, vragen opriepen, en zo verder. Rationaliseren schept helderheid in dergelijke zoektochten en geeft richting, maar objectiveren is moeilijker. De voorgestelde zuinigheid van de *Alverata* bijvoorbeeld – zo veel mogelijk tekst goed leesbaar op het schermje van een mobiele telefoon – wordt bevorderd door de kleine, driehoekige schreven; de letters kunnen daardoor dicht op elkaar staan. Maar hoe groot of klein de schreven precies dienen te zijn, daarvoor is er geen maatstaf en een keuze berust op een persoonlijke afweging en op redelijkheid. Een wetenschappelijke fundering voor zo'n oordeel is er helaas niet.

Een van de meest gestelde vragen: 'Welke soort letters leest beter, die met of zonder schreven?' is door onderzoekers nooit afdoende beantwoord. Statistisch gezien is het aannemelijk dat letters met schreven beter zijn voor het lezen van lange teksten, gezien hun veelvuldige optreden in boeken en kranten, samen het bolwerk van de algemeen aanvaarde lettervormen. Schreeflozen treden vaak op in tijdschriften en meer in catalogi, advertenties, brochures, bijvoorbeeld in bijsluiters bij geneesmiddelen of in boeken voor beginnende lezers, en inmiddels op het web, op schermen. Wat ontbreekt zijn betrouwbare tellingen waaruit verschuivingen in leesbaarheid aan het licht kunnen komen. Het is mogelijk dat schreeflozen inmiddels, dankzij hun ruime toepassing op schermen het meest gelezen worden en even goed of zelfs beter gelezen worden dan letters met schreven, maar duidelijk is dat allerm minst. Een andere onbeantwoorde fundamentele vraag betreft de details van lettertypes – letterontwerpen is veel detailleren. Wat merken lezers van de details wanneer zij verdiept zijn in een tekst en het lezen automatisch gaat en onbewust? Onderzoek met verschillende uitvoeringen van de *Alverata* kan helpen bij het vinden van de antwoorden op dergelijke vragen. Een wetenschappelijke onderbouwing van het letterontwerpen is wellicht mogelijk, maar die is er nog niet. Hoewel het letterontwerpen nauwelijks op wetenschap is te baseren, is er wel wetenschap mee te bedrijven.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

269 *BigVesta*, Linotype (oorspronkelijk eigen beheer), 2003, ontwerp van Gerard Unger.

aBCDeFGH

270 Schets voor een *unicase* font, waarin kapitalen en een aantal kleine letters even groot zijn, 2009.

Van begin af aan was duidelijk dat uit de romaanse periode de kapitalen met Romeinse wortels het vertrekpunt vormden voor het ontwerp van de *Alverata*. Die boden een reeks elementen die ook nu dienst kunnen doen. De vragen waren: hoe zullen de kleine letters er uitzien, wat wordt de rol van de exotische lettervormen, hoe komt de romaanse onregelmatige verdeling daarvan in teksten tot haar recht, hoe komen de culturele mix en de kosmopolitische achtergrond van de romaanse kapitalen in het nieuwe ontwerp tot uitdrukking, hoe toon ik mijn fascinatie met het werk van de middeleeuwse makers van inscripties?

Om er eigen lettervormen van te maken is de *BigVesta* (2003) (269) als basis gekozen. De *BigVesta* is van al mijn letterontwerpen het meest neutraal – voorzover ik een neutraal ontwerp kan maken. Dit leek mij een goed uitgangspunt voor het aanhechten van de details van de romaanse kapitalen in inscripties (23). De *BigVesta* is gebaseerd op de *Vesta* (2001) (271) en heeft een veel grotere x-hoogte, waardoor de kapitalen en de kleine letters in grootte dicht bij elkaar liggen en er eenzelfde soort integratie van lettervormen kan ontstaan als bij de romaanse kapitalen. Daarbij was er de goede samenwerking tussen de afleidingen van de uncialen, de insulaire lettervormen en de nazaten van de Romeinse *capitalis quadrata*. De kleine letter n die in de romaanse periode tot kapitaal was gemaakt is hiervoor een goed voorbeeld. Het had gekund bij de *Alverata* een zogenaamd *unicase font* te maken (270), waarbij de kleine letters en de kapitalen even groot zijn. Later wordt dat misschien een aanvulling.

De *Vesta* (271) werd oorspronkelijk in 1998 ontworpen voor het oriëntatie- en informatiesysteem voor de stad Rome en het heilige jaar 2000. De opdrachtgevers spraken toen hun voorkeur uit voor letters met schreven, waarna de *Capitolium* (207) is ontworpen. De *Vesta* werd later in eigen beheer gecompleteerd. Net als de *BigVesta* is dit type minder neutraal dan veel andere schreeflozen, door het duidelijke verschil tussen dik en dun en

San Giovanni in Laterano
Roma
Giubileo
Santa Maria in Prati
EGHILMPRST
abehilmnoprtuv

271 Schetsen voor de *Vesta*, 1998, Linotype (oorspronkelijk eigen beheer), 2001, ontwerp van Gerard Unger.

DDEEHHKKLL

272 Ombouw van *BigVesta*-kapitalen tot *Alverata*-kapitalen, 2009.

MQSY

273 Enkele definitieve vormen voor de kapitalen van de *Alverata*, 2009.

aneh

274 a Met een gering verschil tussen dik en dun worden de letters enigszins monotoon, 2009.

aneh

275 a Met contrastrijker lettervormen wordt tekst levendiger, 2009.

aneen aan anne en naneana
na enne neen aan eene anna
aneen aan anne en naneana
na enne neen aan eene anna

Boven: 274 b en onder: 275 b, verkleiningen van 274 a en 275 a, 2009.

door de grote ruimtes binnenin de letters, zoals bij de m, waarvan de bogen linksboven heel hoog beginnen, net als bij de meeste van mijn letterontwerpen. De kapitalen van de *BigVesta* komen met hun verschil tussen dik en dun dicht in de buurt van de romaanse kapitalen, en met hun breedtes staan ze dicht bij het vroeg-eeuwentwintigste eeuwse model, maar tonen daarin meer verscheidenheid. Doordat de *Vesta* en de *BigVesta* op Rome zijn georiënteerd en de binnenvormen met de pure vormen van de modernisten zijn verbonden, weerklinkt in het nieuwe ontwerp ook de vermenging van het moderne classicisme en het modernisme. Met het hergebruik van een eerder ontwerp staan de basisstructuur en veel details klaar, zoals de letterbreedtes, de ruimtes tussen de letters, de bogen. Dit zijn allemaal onderdelen die in ieder letterontwerp verschijnen en niet telkens opnieuw uitgevonden hoeven te worden.

Tijdens mijn studie van de romaanse kapitalen heb ik regelmatig exemplaren gedigitaliseerd (49), vele naar aanleiding van de inscripties rond de panelen in de Pieterskerk te Utrecht (24 a-f), van de inscriptie in de voorgevel van de dom te Pisa (26 a, b) en nog wat voorbeelden. Dit zijn geen exacte kopieën, maar vertolkingen, min of meer generieke romaanse kapitalen. Er is niet gestreefd naar een compleet overzicht, het is een reeks voorbeelden geworden. Hieruit werden de belangrijkste details van de romaanse kapitalen overgebracht op de kapitalen van de *BigVesta*, het eerst de uitlopende rechte delen en de kleine driehoekige schreven (272). Dit was niet een kwestie van simpel knippen en plakken, maar van veelvuldig aanpassen. Om de romaanse kenmerken goed tot hun recht te laten komen werden de *BigVesta*-kapitalen op veel plaatsen bijgewerkt. Verder is de romaanse M met de korte diagonalen de standaardvorm geworden, heeft de Q een korte romaanse staart gekregen, staat de S rechtop en heeft de Y de nu gebruikelijke vorm gekregen (273).

Tot zover was het een eenvoudige operatie, in de geest van het typografisch pragmatisme. De kapitalen van het nieuwe ontwerp zijn dicht in de buurt van hun romaanse voorgangers gebleven, omdat die lettervormen al veel eerder door de Romeinen tot hun essentie waren aangescherpt en omdat het prestige van de Romeinen in de middeleeuwen en ook later voor de bestendiging hiervan heeft gezorgd.

Ook voor de kleine letters van het nieuwe ontwerp deed de *BigVesta* dienst, zij het met meer aanpassingen dan bij de kapitalen. Wanneer het gematigde verschil tussen dik en dun van de kapitalen bij de kleine letters wordt gehandhaafd, dan wordt linksboven bij de n, waar de boog en de verticaal elkaar ontmoeten, die boog geleidelijk iets dunner. Dit om te voorkomen dat in de kleine corpsen dit detail te zwaar oogt. Bij de e volgt de onderkant rechts de diktes van de bovenzijde en van de dwarsbalk, en de overige kleine letters gaan met de n en de e mee. Met deze uitvoering krijgt tekst een rustig maar enigszins monotoon aanzien (274 a, b), in de geest van het vroeg-eeuwentwintigste-eeuwse model.

Er zijn diverse inscripties met scherp uitlopende delen van letters, zoals die uit Pisa (27) met onder meer aan de R en bij de unciale U dergelijke scherpe uiteinden. Ook in de inscripties uit 1135 op de bronzen deuren van de dom van Mainz (43 c) en op de deuren van Bonanno Pisano te Monreale uit 1186 (69) zijn zulke sierlijke beëindigingen te zien. Wanneer de eeuwentwintigste-eeuwse e rechtsonder spits is in navolging hiervan en die scherpte ook bij de a rechtsonder en bij de n linksboven wordt toegepast, en verder waar dat kan, dan is tekst contrastrijker (275 a, b). Omdat de dunne beëindigingen een verfij-

Steenhouwers bijeen **Steenhouwers bijeen**

276 Toepassing van de *Alverata* in koppen, 2010.

dnrr

277 Enkele van de alternatieve lettervormen
die zijn opgenomen in de *Alverata irregular*, 2010.

ABEGOQUX

278 Middeleeuwse lettervormen die direct toepasbaar bleken in de *irregular*, 2010.

AAEQ

279 Alternatieve vormen die niet in de *irregular*
zijn opgenomen, 2010 en 2012.

nend effect hebben door het hele ontwerp heen, en extra karakter eraan verlenen, is deze oplossing gekozen voor het uiteindelijke ontwerp. In de kleine corpsen lijken deze details op te lossen (zie de letterproef) maar zorgen zij voor helderheid. In de grote corpsen blijven de scherpe uiteinden zichtbaar en maken die het ontwerp tot een levendige koppenletter (276). En, zoals al eerder is geopperd, kunnen deze verfijningen de leesbaarheid van tekst op schermen verbeteren, hoewel dat zonder bevestiging door wetenschappelijk onderzoek lastig is te staven.

Doordat de schreven van de *Alverata* kort zijn, kunnen de letters relatief dicht op elkaar staan. Daarbij zorgen de ruime binnenvormen voor helderheid, samen met de details die zojuist zijn beschreven. Hierdoor kunnen op de schermpjes van mobiele telefoons iets kleinere letters gebruikt worden dan met veel andere lettertypes lukt (zie de letterproef). Of, met gelijke lettergrootte past er meer tekst op een schermpje, wat het lezen daarvan rustiger maakt.

In de geest van de middeleeuwse vaklieden, die dikwijls eigen interpretaties van de lettervormen hebben gemaakt, zijn er verschillende oplossingen voor de lettervormen uitgeprobeerd, zoals versies met andere ontmoetingen van bogen en rechte delen bij de a linksonder, bij de n linksboven en elders. Er is ook een uitvoering waarbij op dergelijke plekken de bogen en rechte delen los staan van elkaar. Enkele van deze vormen zijn in de *Irregular* opgenomen (277).

Alternatieve lettervormen zijn eerder in de typografie voorgekomen. Gutenberg gebruikte voor veel letters varianten, en ook in boeken die Aldus Manutius uitgaaf zijn alternatieve vormen te vinden.⁵⁸ Het handzetten liet nog afwisseling toe, maar de zetmachines perkten vanaf het einde van de negentiende eeuw de variatiemogelijkheden drastisch in. Sinds 1996 zijn in de *OpenType fonts* weer veel alternatieve vormen onder te brengen en zijn die, net als in de romaanse periode, door een tekst te strooien.

Van de alternatieve romaanse kapitalen zijn diverse vormen direct toepasbaar: de A met geknikte dwarsbalk, de open B zonder verbinding in het midden, de unciale E, de opgerolde G, de O en de Q die boven en onder spits zijn, de unciale U en de X met een gebogen dunne diagonaal (278). Hedendaagse lezers zullen de hoekige C niet herkennen en waarschijnlijk voor een beschadigde E aanzien en omdat de unciale H op een kleine letter lijkt, viel ook die af. De A met de golvende linkerzijde en een aan beide zijden gebogen A zijn als moderne mogelijkheden verkend, evenals de E die er uit ziet als een omgekeerde 3 en de Q met een inwendige staart, maar deze vormen zijn op de reservebank gezet (279).

Bruikbare alternatieven zijn: de K met gebogen diagonalen (52), een L die is afgeleid van de sier-L in de *Alverata*-inscriptie (66), de n met de grootte van een kapitaal en een Q met een uitwendige staart recht naar beneden, die als kleine letter ook goed functioneert. Verder is er de R met een enkel gebogen been. Een flink krullende, unciale T is overwogen maar vervangen door een meer ingehouden vorm. De S die van boven wijd is heeft een vaste plaats gekregen en van de V, W en de Y zijn alleen de dunne diagonalen gebogen en

58. Voor een overzicht van de alternatieve lettervormen die Gutenberg gebruikte zie: Ruppel 1967, en: <http://www.myfonts.com/fonts/alterlittera/gutenberg-b/> (geraadpleegd 02/08/12). Voor alternatieve lettervormen bij Aldus Manutius zie: Barker 1974.

KLNOQRTSVWYZ

280 Een deel van de reeks definitieve kapitalen van de *irregular*, 2010–2012.

Ge

281 De hoekige G bleek geen succes in de eenentwintigste eeuw, maar de hoekige e doet het verrassend goed, 2010.

a g m n ä &

282 Alternatieve lettervormen voor de *Futura*, waarschijnlijk kort voor 1927, ontwerpen van Paul Renner, Bauersche Giesserei.

a f h u e f

283 Hoekige kleine letters en verwisseling van kenmerken tussen onderkast en kapitalen voor de *Alverata irregular*, 2010–2012.

The lay world was in some respects separate from the clerical, but here too we find widespread evidence of a common culture. One of the most remarkable creations of the twelfth century was romance poetry. The stories of Arthur, of Charlemagne, and of Tristan were read and heard in every country in Europe. The literary dominance of French was facilitated by the use of the language by the knightly aristocracies of England and Sicily. The stories elaborated by French romancers were repeated in other languages as well. The literary dominance of romance was assisted by the prevalence of knighthood and chivalry, also partly French in their origins but spread everywhere in the medieval world. A knight could recognize his social equal anywhere in Europe just as a priest or a bishop could. The pan-European

284 Tekst gezet in de *Alverata irregular*, 2012.

de Z heeft een gebogen diagonaal gekregen naar het voorbeeld van de golvende X (44, 280). De unciale M is als kapitaal overwogen, maar lijkt het beter te doen als kleine letter.

Tot hiertoe waren diverse aspecten van de romaanse kapitalen in inscripties al ver-
gaand in het ontwerp geïntegreerd. Het zat mij dwars dat de hoekige C en G nog buiten
beeld bleven. Die waren als moderne kapitalen geen succes, maar verrassenderwijs bleek
een hoekige e, gebaseerd op de hoekige G, zich makkelijk in een tekst te voegen (281, 284).
Dit was de aantrekkelijkste fase van het *Alverata*-project: het bedenken van eigen vormen
naar aanleiding van de romaanse praktijk. In dit stadium bleek wat de waarde was van de
romaanse voorbeelden voor hedendaagse experimenten, voor het sleutelen aan de grond-
vormen ter voorbereiding van leesbaarheidsonderzoek. Na de rechthoekige e bleek ook
de a gedeeltelijk hoekig te kunnen zijn. Voor deze lettervorm is er een precedent: bij de
kleine letters van de *Futura* heeft Paul Renner enkele constructivistische, hoekige alterna-
tieven voorgesteld, voor de a, g, m en n (Burke 1998, pp 86-104) (282). Indertijd zijn die
bij de lettergieterij Bauer weinig verkocht en de een na de ander werd vervangen door de
conventionele lettervormen (Burke 1998, p 104). Nu doen dergelijke varianten het beter.
In navolging van de hoekige a en e zijn er ook van de f en h hoekige versies gemaakt, ver-
want aan de F en de H en bleek ook een hoekige u het goed te doen. En omgekeerd zijn de
E en de F afgerond naar het voorbeeld van de kleine letters (283). Veel van de exotische
lettervormen zijn ondergebracht in de *Irregular*, en de alternatieven worden zo onregel-
matig mogelijk door een tekst gestrooid in navolging van de grillige plaatsing van de
romaanse lettervormen door de makers van inscripties (284). Het gaat bij de *Irregular* om
de gedeeltelijke verwisseling van de ronde en de hoekige lettervormen, van de kleine
letters en de kapitalen; waar letters normaal rond zijn daar zijn sommige nu hoekig en
andersom. Het experiment, zoals dat in het programma van eisen was opgenomen, kwam
met deze verwisseling uit de verf.

Van de unciale H en M zijn kleine letters afgeleid en een u komt uit de grote unciale U
voort. Er zijn ook een spiraalvormige 6 en e in navolging van de opgerolde G. De ronde
unciale D is het voorbeeld voor een opgerolde d, die niet is opgenomen, en de K met de
gebogen diagonalen is gevolgd door de kleine k, die wel meedoet. De t volgt de hoekige f
en h en de v, y en de z hebben gebogen diagonalen gekregen naar aanleiding van de
kapitalen. De opgerolde e is ook toegepast in bijzondere vormen voor de æ en de œ. Ook
zijn er alternatieven voor de g, i, j en l gemaakt (285). Voor de 4 zijn verschillende oplos-

h m u 6 e d k t v y z
æ œ g i j l

285 Overige alternatieve kleine letters voor de *Alverata irregular*,
waarvan de unciaalachtige d is afgefallen, 2009-2012.

44.,;.

286 Alternatieve cijfers en leestekens
voor de *Alverata irregular*, 2010–2011.



287 De opgerolde 6 van de *Alverata*,
een samengestelde boog die bovenaan vlak begint,
naar links draait en zich naar beneden strekt,
met een korte draai naar boven gaat
om met een scherpe bocht te eindigen, 2009.

jaanse oorlog te worden herinnerd om hun daden en woorden. 'The organization of the polis, physically secured by the wall around the city and physiognomically guaranteed by its laws – lest the succeeding generations change its identity beyond recognition – is a kind of organized remembrance. It assures the mortal actor that his passing existence and fleeting greatness will never lack that reality that

288 De *Alverata italic*, 2010.

jaanse oorlog te worden herinnerd om hun daden en woorden. 'The organization of the polis, physically secured by the wall around the city and physiognomically guaranteed by its laws – lest the succeeding generations change its identity beyond recognition – is a kind of organized remembrance. It assures the mortal actor that his passing existence and fleeting greatness will never lack that reality that

289 Voorstel voor de *Alverata irregular italic*, 2010.

singen geprobeerd, leestekens zoals de punt, de komma, de dubbele punt en de punt-komma zijn afgeleid van een i met een ruitvormige punt, die de ruitvormige O's in de *Codex Aureus* (27) volgen. Ook voor de lees- en andere tekens zijn er alternatieven (286).

Bij het vormen van een opgerolde 6 en e, naar aanleiding van de opgerolde romaanse G, en bij veel andere vormen, was het idee van de pure vorm altijd dichtbij. Mijn wijze van ontwerpen mag pragmatisch en rationalistisch zijn, het gaat mij er evenzeer om mooie vormen te maken, vooral mooie bogen die allemaal eenzelfde spanning tonen. Het zijn altijd samengestelde bogen, die bijvoorbeeld vlak beginnen, een scherpe bocht ingaan en zich weer strekken om met een korte bocht te eindigen (287). Deze anatomie is een van de ingrediënten die van een reeks letter-, lees- en overige tekens een geheel maakt, alle tekens bindt en de persoonlijkheid van de ontwerper toont. Overigens, de beschreven werkwijze is in zoverre rationalistisch, dat alle besissingen zo veel mogelijk beredeneerd worden en helder afgewogen, voor zo ver dat kan binnen een intuïtief en persoonlijk creatief proces.

De cursief volgt in grote trekken de rechtopstaande lettervormen en beantwoordt aan de functie van de cursief, het markeren van woorden en delen van een tekst voor extra aandacht. Het is een gewone cursief (288) die past bij alle rechtopstaande versies van het letterontwerp, ook bij de *Informal* en de *Irregular*. Er is een *Irregular*-cursief uitgetest, maar de hoekigheid van bijvoorbeeld de *f* en de *h* valt hierbij meer op dan bij de rechtopstaande versie (289). Dit komt doordat cursieven ronder zijn en vloeiender van beweging dan de romeinen. Dan is er nog de *Informal* (290), die een *a* met één en een *g* met twee verdiepingen heeft en een *e* die ronder is dan in de *regular*. Ook zijn insnijdingen als die bij de *n* linksboven dieper dan bij de *regular* van de *Alverata*. De kapitalen zijn dezelfde als van de *regular*. De *Informal* is een alternatief voor de *regular* en zorgt voor een afwijkend tekstbeeld.

Aan het begin van een letterontwerp krijgen de kleine letters gewoonlijk eerst aandacht, omdat die het meest gebruikt worden en het beeld van een tekst bepalen. Anders dan in de romaanse inscripties zijn de kapitalen vandaag de dag in de minderheid en worden die aangepast aan de onderkast. Niet alle kleine letters krijgen meteen aandacht, meestal zijn de *o*, *n*, *m*, *i* en de *u* het eerst aan de beurt. Hiermee te beginnen lijkt willekeurig, maar deze letters bepalen het ritme van tekst met de afwisseling van zwart en wit, van binnen- en tussenruimtes en met de ontmoetingen van rechte en ronde delen. Hierop wordt de stelling gebaseerd, de vaste hoeveelheden wit ter weerszijden van alle tekens, om die in

voorbeeld de helden uit de Trojaanse oorlog te worden herinnerd om hun daden en woorden. 'The organization of the polis, physically secured by the wall around the city and physiognomically guaranteed by its laws – lest the succeeding generations change its identity beyond recognition – is a kind of organized remembrance. It assures the mortal actor that his passing



291 Schetsen op papier met verf en penseel, 27 juli 2009.



292 Engelse lezers vonden deze vormen te opvallend en storend, 2010.

alle mogelijke combinaties en in vele talen regelmatige woordbeelden en regels te laten vormen. De a is voor letterontwerpers niet het begin en de z niet het einde. De volgorde van a tot z is eigenlijk willekeurig in relatie tot veel voorkomende opeenvolgingen van letters in diverse talen, zoals t, h, en e in het Engels of z, i, j en n in het Nederlands. Na de o, n, m en i kunnen de stokken en staarten ten tonele komen met de b, d, p, q en l en de diagonalen met de v. Van de kapitalen volgen daarna de H en de O en later de rest. Bij het ontwerpen van de *Alverata* is deze volgorde omgekeerd: eerst de kapitalen en dan de onderkast, met de romaanse kapitalen in inscripties als uitgangspunt.

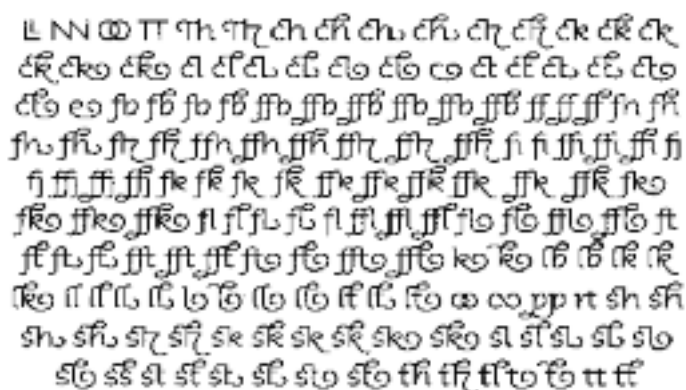
Door de *personal computer* verdwenen rond 1986 potlood en papier nagenoeg geheel van mijn werktafel; de letters worden sindsdien direct op het scherm gevormd. Met een ontwerpprogramma (Fontographer) worden lettervormen opgebouwd, vergroot en verkleind en bijgewerkt. Afdrukken in kleine corpsen tonen de werking in tekst en de details worden beoordeeld met groot geprinte letters. Hierbij komt zelfkritiek te pas. Voortdurend zwenkt de ontwerpersblik van zwart naar wit en van groot naar klein: soms staan enkele letters nog te dicht op elkaar of oogt een detail te licht, en zo meer. Er komt geen enkele vorm door de selectie waarover ik niet tevreden ben. Het experimentele karakter van de *Alverata* en de inpassing van exotische lettervormen vroegen echter om een andere aanpak, om een stap terug en een kijk met meer afstand. Het gemak en de vrijheid van papier, penseel en verf en de vroegere ervaring daarmee kwamen goed van pas; veel letters hebben zo hun gestalte gekregen (291). Met de computer is goed te schetsen en een voordeel hiervan is dat de resultaten meteen pikzwart en scherp omlijnd zijn en in vele groottes zijn af te drukken op verschillende papiersoorten. Maar de losheid van schetsen op papier werkt goed om de gedachten zowel te laten gaan als die te bepalen. Met schetsen op de computer lijken de letters snel definitief en is de verleiding groot je meteen op details te richten. Papier, verf en penseel of potlood zorgden voor distantie. Nadat zo tussentijds een voorraad mogelijkheden was gevormd, werd daaruit een keuze gemaakt om met de computer verder bewerkt te worden.

Tijdens het ontwerpen zijn teksten met veel van de alternatieven erin regelmatig aan onvoorbereide lezers getoond, in kleine corpsen. Zwijgend lazen zij de teksten, waarna dikwijls werd opgemerkt dat de tekst weliswaar goed te lezen was maar dat er iets aan de hand leek te zijn. Met kijken in plaats van lezen, werden vervolgens de buitenissige letters opgemerkt. Het is bijzonder dat daarbij de hoekige e, die toch tamelijk extreem is, verwondering wekte maar wel werd geaccepteerd. Merkwaardig is dat Engelsen struikelden over de v en y waarvan beide diagonalen gebogen zijn (292). Wat de y betreft is het te verklaren doordat die vaak voorkomt in de Engelse taal en mogelijk wordt de v mee bekritiseerd omdat die gelijk van vorm is, minus de staart. Het was in elk geval een reden om deze vormen te heroverwegen. Van de excentrieke lettervormen die in het ontwerp zijn opgenomen werden de meeste door de lezers geaccepteerd.

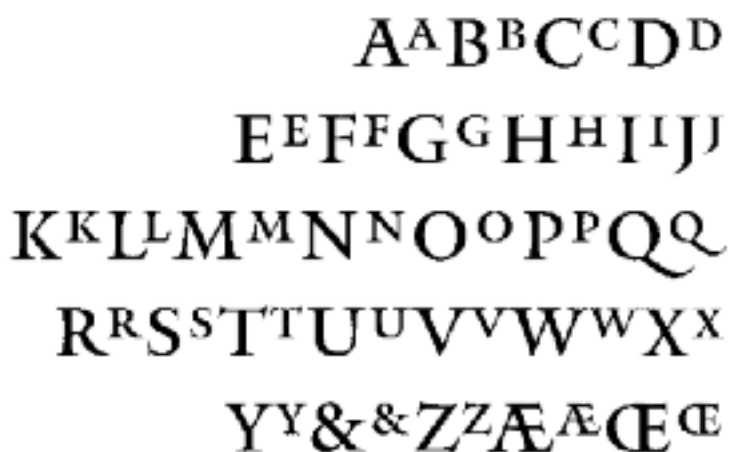
De kosmopolitische kant van de *Alverata* is te vinden in de tekenvoorraad, waarmee alle Europese talen zijn weer te geven, inclusief bijvoorbeeld het Turks. Ook zijn de Griekse en de cyrillische schriften er bij ontworpen (zie de letterproef), zodat die met de Latijnse versie van de *Alverata* te mengen zijn. Lang meende ik dat Griekse en cyrillische ontwerpen van mijn hand minder goed zouden zijn dan de Latijnse, omdat onze lettervormen mij zo vertrouwd zijn dat ik precies weet hoever ik kan gaan met subtiele veranderingen,



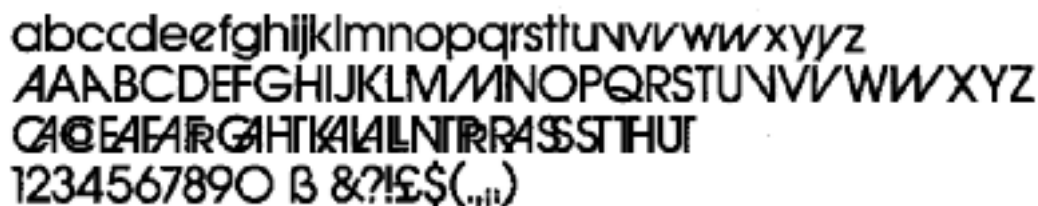
293 Verbrede letters als beginkapitalen. Reclame voor een Rotterdams evenement, gevonden op 21 januari 2013.



294 Ligaturen bij de *Aspect*, 2002, Jeremy Tankard Typography, ontwerp van Jeremy Tankard.



295 Nestelende kleine kapitalen bij de *Mantinia*, 1993, Carter & Cone Type, ontwerp van Matthew Carter.



296 ITC *Avant Garde Gothic*, 1970, International Typeface Corporation, ontwerp van Herb Lubalin.

met het verwerken van experimenten en het aantasten van de grondvormen. Bij de cyril-
lische en Griekse tekens was er minder zelfvertrouwen doordat die mij minder bekend
waren. Het lenen van elementen uit de romaanse inscripties voor de *Alverata* heeft hierin
verandering gebracht. In het Griekse alfabet zitten veel tekens die gelijk zijn aan de Latijn-
se en enkele vormen die aan de romaanse exotische vormen doen denken, zoals de kapi-
tale gamma en de pi. Het cyrillische schrift telt meer van dergelijke vormen, ook enkele
die gespiegeld zijn.

Nog niet alle variaties van de romaanse kapitalen zijn in het eigentijdse ontwerp opge-
nomen. Er resten nog heel wat ligaturen, de genestelde kleine kapitalen en de verstreng-
elingen van letters, en ook de willekeurige versmallingen en verbredingen van letters en
spaties en de gespiegelde letters. Hoewel de lezers van het cyrillische schrift gewend zijn
aan enkele gespiegelde vormen, zijn die voor de lezers van het Latijnse schrift ongewoon.
Af en toe een verbrede of versmalde letter werkt in korte teksten en in grote corpsen
(293), maar in lange teksten en in kleine corpsen functioneren die waarschijnlijk minder
goed – hiermee is te experimenteren.⁵⁹ Spaties die in breedte verschillen komen al lang
voor bij tekst waarvan de regels allemaal even lang zijn. De woordspaties worden dan
aangepast (uitgevuld) en de lezers hebben hiermee geen moeite. Ligaturen behoren al
lang tot het typografische repertoire met verbindingen tussen lettercombinaties als fb, fh,
fi en andere. Naast deze traditionele ligaturen worden er grote hoeveelheden van andere
lettercombinaties toegevoegd en vaak ook sierletters, zoals Jeremy Tankard heeft gedaan
met zijn *Aspect* (2002) (294). Zulke variaties zijn bij het digitaal vervaardigen van tekst
automatisch in te voegen. Het nestelen van letters is mogelijk met onder andere de
Mantinia (1993) (295) van Matthew Carter. In de romaanse periode werden kleine kapita-
len gecombineerd met de grote versies. De *Alverata* heeft nu kleinkapitalen, waarmee met
nestelen is te experimenteren. Ook met de *Avant Garde Gothic* (1970) (296), ontworpen
voor de ITC door Herb Lubalin, zijn letters te verstrengelen en te nestelen.⁶⁰ Verstrengelde
en genestelde letters werken goed in korte teksten in grote corpsen (niet in veel tekst in
kleine corpsen) en hun toepassing in tekst is gedeeltelijk te automatiseren. Wil een ont-
werper deze bewerkingen goed tot hun recht laten komen en er veel variatie mee aan-
brengen, dan wordt het handwerk.

Met de vele varianten van de lettervormen die bij het ontwerpen van de *Alverata* ont-
stonden, en met de onregelmatige verspreiding daarvan over tekst, werd dit project al zo
omvangrijk, dat ik besloten heb de standaard-ligaturen (bijvoorbeeld fi en fl) op te nemen
en extra ligaturen, nestelende letters en verstrengelingen voorlopig te laten rusten, net
als gespiegelde letters en variërende letterbreedtes. In de nabije toekomst zal hiermee

59. Ann Bessemans heeft versies getest van haar proeflettertypes met versmalde en verbrede letters,
gemengd met exemplaren van normale breedte (Bessemans 2012, pp 249, 250). Voor haar doelgroep,
slechtziende, beginnende lezers, was dit een van de variaties die gunstig scoorde. De varianten die zij testte
kunnen ook goed van pas komen bij onderzoek van dyslexie, dat meer scherpere kan gebruiken. Natascha
French (www.readregular.com) en Christian Boer (www.lexima.nl), twee Nederlandse ontwerpers die veel
publiciteit kregen, hebben bijvoorbeeld lettertypes ontworpen en getest om hun eigen problemen op te
lossen, met de hoop dat hun oplossingen ook voor anderen werken.

60. Voor zover bekend is heeft Herb Lubalin zijn genestelde en verstrengelde letters niet gemaakt naar
middeleeuws voorbeeld.

geëxperimenteerd worden. Een bijkomend argument voor het uitstel van meer variaties is dat de soorten van de *Alverata* die tot nu toe gemaakt zijn, de *regular*, de *Informal* en de *Irregular*, en enkele andere varianten, kunnen dienen voor leesbaarheidsonderzoek. De huidige verscheidenheid aan lettervormen en de grillige distributie daarvan in tekst bieden hiervoor een aantrekkelijk uitgangspunt.

De leesbaarheidsonderzoeken door psychologen, taalkundigen, onderwijskundigen en neurologen geven een gedetailleerd inzicht in hoe er wordt gelezen, maar tot nu toe zijn daaruit nauwelijks aanwijzingen tevoorschijn gekomen waarmee letterontwerpers aan de slag kunnen om het lezen te verbeteren voor groepen lezers met bijzondere behoeftes of voor alle lezers. Bovendien deugen veel van deze onderzoeken niet omdat door onvoldoende typografische kennis van de onderzoekers het testmateriaal vaak gebrekkig is en de parameters onduidelijk zijn (Lund 1999; Bessemans 2012).⁶¹ Voor letterontwerpers kunnen bruikbare gegevens tevoorschijn komen wanneer de interne en externe validiteit van het testmateriaal gewaarborgd zijn. Dat kan met realistische keuzes van lettertypes en met subtiële en gecontroleerde variaties, waardoor de uitkomsten aan specifieke kenmerken zijn toe te schrijven (Bessemans 2012).

Inmiddels zijn enkele onderzoeken uitgevoerd door ontwerpers in samenwerking met psychologen en andere wetenschappers, waarbij zij de vragen stelden en aangaven wat hen interesseert en waarnaar zij zoeken, en waarbij het te onderzoeken materiaal door henzelf werd ontworpen (Bessemans 2012; Chahine 2012). De resultaten uit deze studies rechtvaardigen de verwachting dat er meer aanwijzingen door en voor ontwerpers zijn te vinden. Door vergelijkend onderzoek met zorgvuldig op elkaar afgestemde lettertypes en varianten daarvan, met het vaststellen van heldere parameters en met het formuleren van ondubbelzinnige vragen is het waarschijnlijk mogelijk precieze gegevens te vinden waarmee het letterontwerpen vooruit is te helpen en waarbij de lezers baat hebben. Het gaat hierbij om de rol van de vele details, te beginnen met de schreven, en ook om de grondvormen, waarvan het de vraag is of die werkelijk zo onwrikbaar vastliggen als tot nu toe is aangenomen.

61. Een recente studie (Diemand-Yauman 2011) stelt dat moeilijk leesbare lettertypes de gelezen informatie beter doen onthouden. Deze studie is problematisch, net als veel andere onderzoeken op dit terrein, omdat de geteste lettertypes (*Haettenschweiler*, een smalle, vette, schreefloze koppenletter, *Monotype Corsiva*, een klassiek, calligrafisch type, en de schuingezette *Comic Sans*) onderling zo verschillend zijn en zo sterk afwijken van conventionele lettertypes, dat niet duidelijk is welke verschillen hun werk doen. Het gaat hierbij om de *internal validity*, om helder afgebakende, controleerbare en goed meetbare verschillen. Zou bijvoorbeeld een conventioneel lettertype vergeleken worden met enkele varianten met toenemende onconventionaliteit, dan is waarschijnlijk beter te formuleren wat 'moeilijk leesbaar' is en welke verschillen het uiteindelijke effect – het beter onthouden van de gelezen informatie – veroorzaken. Het effect is interessant, maar aan deze studie hebben letterontwerpers en typografen weinig. In schoolboeken of in teksten voor studie op een tablet zou het af en toe wisselen van het lettertype, van conventioneel naar minder conventioneel, een gelijksoortig effect kunnen hebben. Maar daarvoor biedt deze studie geen aanknopingspunten.

13 De conclusie

Dit proefschrift is de verantwoording voor het letterontwerp *Alverata* en de analyse van de totstandkoming ervan. Het eerste deel is de documentatie van de condities waaronder de romaanse kapitalen in inscripties gestalte kregen en van de karakteristieken die de makers van inscripties en hun opdrachtgevers achterlieten, uitmondend in het concept achter de romaanse kapitalen in inscripties. Het tweede deel behandelt de antecedenten van de *Alverata* in de twintigste en de eenentwintigste eeuw en leidt tot de actuele condities en ingrediënten voor een letterontwerp en tot het eenentwintigste-eeuwse concept. Het derde deel beschrijft de synthese van de beide concepten, van de romaanse en eigentijdse elementen. De letterproef, waarin alle versies van de *Alverata* getoond worden, maakt deel uit van deze conclusie. Die is het zichtbare bewijs van de geslaagde combinatie van ideeën en lettervormen uit de romaanse periode en onze tijd.

Het is aannemelijk gemaakt dat in het romaanse Europa ruim tweehonderd jaar lang voor de kapitalen in inscripties een duidelijk te onderscheiden model werd gevolgd met bestendige grondvormen en details van de letters. Van de vele variaties hierop is waarschijnlijk een groot deel persoonlijk van aard. Ook is het plausibel dat de middeleeuwse vaklieden de romaanse kapitalen welbewust hanteerden, inclusief de aspecten die ons nu bevreemden, zoals het spiegelen van letters. Waarschijnlijk kenden de elfde- en twaalfde-eeuwse lettermakers een traditie, maar was het hakken van letters geen specialisme. Van hun levens, hun kennis en werkwijzen, hun relaties met de opdrachtgevers en met andere vaklieden is weinig bekend.

Daarentegen is van de twintigste- en eenentwintigste-eeuwse letterontwerpers en letterproducenten en van beider werkwijzen nagenoeg alles bekend. Hun producten tonen een heterogeen beeld met diverse modellen en legio toepassingen. Letterontwerpers maken op grond hiervan keuzes die rationeel zijn en evenzeer persoonlijk. De *Alverata* is zowel verbonden met een lange traditie, die waarop het moderne classicisme aansluit, als met een kortere en recente traditie, die van het modernisme. Het twintigste-eeuwse typografische pragmatisme, met de techniek en functionaliteit als basis, heeft het ontwerp beïnvloed, evenals het werk van enkele befaamde voorgangers, en mijn eigen kijk op het letterontwerpen komt er duidelijk in uit. Ook toont de *Alverata* de effecten van recente ontwikkelingen in het letterontwerpen, zoals de uitdijende letterfamilie en de samenwerking van verschillende schriften.

Het combineren van het romaanse en het eenentwintigste-eeuwse concept is geslaagd, zoals de *Alverata* toont. Doordat de romaanse kapitalen in inscripties en de hedendaagse letters een aantal grondvormen gemeen hebben en diverse romaanse details nog steeds zijn te gebruiken, was er een concreet uitgangspunt voor het integreren van de beide concepten. Maar hierbij bleef het niet; het romaanse concept bood daarvoor te avontuurlijke mogelijkheden. Het was vooral de voortdurende en onregelmatige wisseling van alternatieve lettervormen die aanzette tot verder zoeken en de *Alverata Irregular* toont de vertolking hiervan. Hoekige alternatieven voor ronde letters en ronde varianten van hoekige lettervormen wisselen elkaar af en zijn met moderne ontwerpprogramma's in tekst te verstrooien.

De *Alverata Irregular* bevat de meest zichtbare lettervormen die ik tot nu toe heb gemaakt. Bij al mijn voorgaande ontwerpen heb ik ongewone elementen gecombineerd

met conventionele grondvormen, steeds erop lettend dat directe bruikbaarheid de overhand had. Een ontwerp als de *Swift* balanceerde op de rand van opvallen en gewoon zijn. Tot enkele jaren na de publicatie in 1985 klonken er regelmatig bezwaren van gebruikers, die de grote binnenvormen, stevige schreven, scherpe hoeken en strakke bogen niet konden waarderen. Later verdwenen zulke tegenwerpingen en waren ze kennelijk door gewenning minder zichtbaar geworden. Veel vormen en details van de *Alverata Irregular* zijn veel zichtbaarder dan de letters van de *Swift* en toch blijft tekst makkelijk te lezen. Dit komt doordat de exotische vormen zijn aangepast aan de gewone lettervormen wat betreft gewicht, breedtes, ruimtes in en rondom de letters en alle details, net zoals de romaanse lettermakers dat deden met hun bijzondere letters.

De *Alverata* is een oorspronkelijk letterontwerp, geen pastiche of *revival*. Er is een verwantschap met de middeleeuwen; de romaanse lettervormen en hun toepassingen zijn niet letterlijk overgenomen maar geïnterpreteerd. Hiermee is dit letterontwerp een voorbeeld van de mogelijkheid om historische uitingen te verbinden met actuele ontwikkelingen, om lijnen vanuit het verleden via het heden door te trekken naar de toekomst.

Diverse uitvoeringen van de *Alverata* kunnen dienen om het leesbaarheidsonderzoek, het letterontwerpen en de typografie wetenschappelijk beter te funderen en om letterontwerpers de middelen te geven nog beter op de lezers in te spelen. De *Alverata* is nog te combineren met andere schriften zoals het Koreaanse, diverse Indiase en het Arabische. De Latijnse karakterset is nog uit te breiden, bijvoorbeeld met fonetische tekens.

De letterproef

De letterproef heeft tot doel de kwaliteiten van het letterontwerp te tonen. Hiermee is de letterproef de visuele slotsom van alle onderzoek voor de *Alverata* en al het werk eraan. Elk familielid van de *Alverata* bevat de tekens die nodig zijn voor het zetten van alle Europese talen en dialecten, inclusief die voor polyfoon Grieks en Cyrillisch, twee schriften waaraan ik zonder de omgang met de romaanse kapitalen niet was begonnen.

Als eerste laat de letterproef de *Alverata Irregular* zien, met de verstrooiing van alternatieve lettervormen die zo karakteristiek is voor de romaanse inscripties en nu weer uitvoerbaar is met ontwerpprogramma's (bijvoorbeeld *InDesign*). Hierbij komt een kwaliteit van de *Alverata Irregular* tevoorschijn die er evenmin was geweest zonder de invloed van de romaanse kapitalen en hun variaties. Enkele Europese talen die met het Latijnse schrift worden weergegeven, zoals het Tsjechisch of het Maltees, verschillen van beeld met bijvoorbeeld het Frans of het Engels door de vele geaccentueerde letters en eigen lettercombinaties, zoals *vy* in het Tsjechisch en het Pools. Door hun andere structuren steken zulke talen af tegen bijvoorbeeld Nederlandse of Engelse tekst en zijn die bij gebruik van het lettertype *Times* makkelijk aan te wijzen. Bij de *Alverata Irregular* daarentegen zijn de verschillen minder zichtbaar (zie pp 256, 257). Het zijn de ongebruikelijke details van de *Alverata Irregular* die ervoor zorgen dat de anders gestructureerde talen oplossen, en de Europese talen in harmonie samenwerken. Vervolgens zijn de reguliere soorten van de *Alverata* te zien, de *informal* en de Griekse en Cyrillische alfabetten en wordt het complete tekenoverzicht van een font getoond.

L

Alverata light

Alverata irregular

Alverata informal

Alverata italic

Alverata regular

Alverata irregular

Alverata informal

Alverata italic

Alverata medium

Alverata irregular

Alverata informal

Alverata italic

Alverata semibold

Alverata irregular

Alverata informal

Alverata italic

Alverata bold

Alverata irregular

Alverata informal

Alverata italic

Alverata black

Alverata irregular

Alverata informal

Alverata italic

De familie compleet.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke, having dismounted, strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took position upslope.

A	À	a	á	â	1
B		b			2
C		c			3
D		d			4
E	É	e	ê	ë	5
F		f	ff		6
G		g			7
H		h	h	h	8
I		i			9
J		j			0
K		k			:
L	L	l			;
M		m	m		.
N	ñ	n			,
O		o			Æ
P		p			æ
Q		q	q		Œ œ
R		r			œ
S		s			fl
T	τ	t	τ		:
U		u	u		;
V		v			?
W		w			!
X		x			
Y		y			
Z		z			

Tekenoverzicht van de *Alverata irregular* met de alternatieve lettervormen.

[illegible]

Overzicht van alle tekens in een *font* van de *Alverata*, in dit geval de *regular*.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890
.,:;! ?(-)&
§ÆæŒœ@

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
klmnopqrs
tuvwxyz
ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
1234567890
.,:;! ?(-)&
§ÆæŒœ@

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890
.,:;! ?(-)&
§ÆæŒœ@

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890
.,:;! ?(-)&
§ÆœŒ@

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890
.,:;! ?(-)&
§ÆæŒœ@

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
klmnopqrs
tuvwxyz
ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
1234567890
.,:;! ?(-)&
§ÆœŒ@

A B C D E F G H I J

K L M N O P Q R S

T U V W X Y Z

A B C D E F G H I J

K L M N O P Q R S

T U V W X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

. , : ; ! ? (-) &

§ Æ æ Œ œ @

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

klmnopqrs

tuvwxyz

ABCDEFGHIJ

KLMNOPQRS

TUVWXYZ

1234567890

.,:;! ?(-)&

§ÆæŒœ@

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

At the head of the column Duke William rode on the black charger given to him by King Alfonso of Aragon. Behind William, toward the rear of the column, three more of the duke's horses, each accoutred for battle, were being led, the duke making certain he would stay mounted no matter how many horses were killed or disabled beneath him. William rode with his sword at his waist and carrying a mace in his right hand. Around his neck, like a necklace of bones, he wore the holy relics, the remains of Saints Rasyphus and Ravennus, over which Harold had sworn to be William's liegeman. On his finger he wore the ring given to him and blessed by Pope Alexander II, the ring with the tiny compartment containing the hair believed to have come from the head of St Peter. After more than an hour of marching, Duke William halted the column for a break. As his chevaliers steadied their horses, the duke strode back toward the gathering of men and mounts. He stopped and took a position facing the troops.

abcdefghijklmn

opqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNO

PQRSTUVWXYZ

1234567890.,;

! ? (-) & § [-] Æ æ Œ œ @

abcdefghijklmn

opqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNO

PQRSTUVWXYZ

1234567890.,;

! ? (-) & § [-] Æ æ Œ œ @

ΑΒΓΔΕΖΗΘΙ
ΚΛΜΝΞΟΠΡ
ΣΤΥΦΧΨΩ
αβγδεζηθικ
λμνξοπρσς
τυφχψω

АБВГДЕЖЗИ
ЙКЛМНОПР
СТУФХЦЧШ
ЩЪЫЬЭЮЯЁ
абвгдежзий
клмнопрст
уфхцчшщъ
ыьэюяё

English is a West Germanic language that was first spoken in early medieval England and is now the most widely used language in the world. It is spoken as a first language by the majority populations of several sovereign states, including the United Kingdom, the United States, Canada, Australia, Ireland, New Zealand and a number of Caribbean nations. It is the third-most-common native language in the world, after Mandarin Chinese and Spanish. Interessanti illi komponent flit studjat, u hafna drabi evitat fil-kuntest tal-istudji lingwistiċi tal-Malti, huwa l-element tal-konvenjenza politika illi kien dejjem preżenti u hafna drabi determinanti għal dak illi ġara fit-tfassil ta' din il-lingwa għal kif nafuha llum mal-medda tas-snin; jista' jitqies banali minn xi persuni, però fi żminijiet fejn Malta kienet qed tithabbej mal-Libja ninnutaw enfasi fuq l-istudju tal-Għarbi, u l-użu infurzat ta' kliem bħal Hellsien li hija ta' nisel Semitiku flok kliem iktar ta' użu popolari bħal Libertà li għandha nisel Rumanz - probabilmment minhabba l-fatt politiku li t-Taljan jiġi mgħaqqad mal-Partit Nazzjonalista, filwaqt li l-Ingliż narawh mgħaqqad mal-Malta Labour Party, li nbena fuq esponenti tal-moviment trejdnjonista anglofilu tas-snin għoxrin. It is widely learned as a second language and is an official language of the European Union, many Commonwealth countries and the United Nations, as well as in many world organisations. English arose in the Anglo-Saxon kingdoms of England and what is now southeast Scotland. Velký rozvoj zažila česky psaná literatura zejména po vynálezu knihtisku v 15. století. Jako vzor spisovného jazyka byla po dlouhou dobu používána tzv. Bible kralická. Po porážce stavovského povstání v roce 1620 došlo k postupnému úpadku česky psané literatury, který byl zapříčiněn zejména nucenou emigrací české nekatolické inteligence (Jan Amos Komenský, Pavel Stránský aj.). Přesto však i v této době vycházela česká literatura, která ovšem podléhala přísné cenzuře. Obnovené zřízení zemské (1627, 1628) zavedlo jako druhý úřední jazyk v Čechách a na Moravě němčinu, která byla zrovnoprávněna s češtinou (fakticky však díky politickému tlaku získala němčina během následujících staletí navrch). Following the extensive influence of Great Britain and the United Kingdom from the 17th century to the mid-20th century, through the British Empire, and also of the United States since the mid-20th century, it has been widely propagated around the world, becoming the leading language of international discourse and the lingua franca in many regions.

English is a West Germanic language that was first spoken in early medieval England and is now the most widely used language in the world. It is spoken as a first language by the majority populations of several sovereign states, including the United Kingdom, the United States, Canada, Australia, Ireland, New Zealand and a number of Caribbean nations. It is the third-most-common native language in the world, after Mandarin Chinese and Spanish. Interessanti illi komponent ftit studjat, u ħafna drabi evitat fil-kuntest tal-istudji lingwistiċi tal-Malti, huwa l-element tal-konvenjenza politika illi kien dejjem preżenti u ħafna drabi determinanti għal dak illi ġara fit-tfassil ta' din il-lingwa għal kif nafuha llum mal-medda tas-snin; jista' jitqies banali minn xi persuni, però fi żminijiet fejn Malta kienet qed titħabbeb mal-Libja ninnutaw enfasi fuq l-istudju tal-Għarbi, u l-użu infurzat ta' kliem bħal *Ħelsien* li hija ta' nisel Semitiku flok kliem iktar ta' użu popolari bħal *Libertà* li għandha nisel Rumanz - probabilmment minħabba l-fatt politiku li t-Taljan jiġi mgħaqqad mal-Partit Nazzjonalista, filwaqt li l-Ingliš narawh mgħaqqad mal-Malta Labour Party, li nbena fuq esponenti tal-moviment trejtdjunjonista anglofilu tas-snin għoxrin. It is widely learned as a second language and is an official language of the European Union, many Commonwealth countries and the United Nations, as well as in many world organisations. English arose in the Anglo-Saxon kingdoms of England and what is now southeast Scotland. Velký rozvoj zažila česky psaná literatura zejména po vynálezu knihtisku v 15. století. Jako vzor spisovného jazyka byla po dlouhou dobu používána tzv. Bible kralická. Po porážce stavovského povstání v roce 1620 došlo k postupnému úpadku česky psané literatury, který byl zapříčiněn zejména nucenou emigrací české nekatolické inteligence (Jan Amos Komenský, Pavel Stránský aj.). Přesto však i v této době vycházela česká literatura, která ovšem podléhala přísné cenzuře. Obnovené zřízení zemské (1627, 1628) zavedlo jako druhý úřední jazyk v Čechách a na Moravě němčinu, která byla zrovnoprávněna s češtinou (fakticky však díky politickému tlaku získala němčina během následujících staletí navrch). Following the extensive influence of Great Britain and the United Kingdom from the 17th century to the mid-20th century, through the British Empire, and also of the United States since the mid-20th century, it has been widely propagated around the world, becoming the leading language of international discourse and the *lingua franca* in many regions.

**Wiligelmo
Bonanno Pisano
Berengerus
Reinier van Huy
Gerlachus
Bernardus Gelduinus
Azenar
Arnau Cadell
Giselbertus
Benedetto Antelami
Unbertus
Petrus Brunus
Gofridus
Riquin
Hartmannus**

Namen van enkele beeldhouwers, bronsgieters en makers van inscripties uit de romaanse periode,
Alverata Informal semibold.

g

went down on the floor with one gray knee. The desk hid him from me partly. There was a sharp exclamation and he came up again. His arm flashed under his coat and a black Luger appeared in his hand. He held it in long brown fingers, not pointing it at me, not pointing at anything.

'Blood,' he said. 'Blood on the floor there, under the rug. Quite a lot of blood.'

'Is that so?' I said, looking interested.

He slid into the chair behind the desk and hooked the mulberry-colored phone towards him and shifted the Luger to his left hand. He frowned sharply at the tele-

n

a

n

Alverata regular op het scherm van een iPhone,
met een citaat uit *The big sleep* door Raymond Chandler.

Enkele alternatieve lettervormen
van de *Alverata Irregular light*.

E

e

Q

m

T

E

t

h

a

14 Bibliografie

- American Type Founders, 1923, *Specimen Book and Catalogue*, Jersey City
- Anoniem. Redactie (door de), 1845, De bouwhutten der middeleeuwen, in: *Bouwkundige Bijdragen*, deel 3, Amsterdam
- Arens, F.V., K.F. Bauer, 1945, *Mainzer Inschriften*, Stuttgart
- Arens, F.V., 1958, *Die Inschriften der Stadt Mainz*, Stuttgart
- Arnold, J.H., 2009, *What is medieval history?*, Cambridge
- Bach, F.T., M. Rowell, A. Temkin, 1995, *Constantin Brancusi*, Cambridge, MA
- Baines, P., A. Haslam, 2002, *Type & typography*, Londen
- Bakx, H.W. (vertaling), A. Loos, 1982, *Ornament en misdaad*, Vianen
- Baldas P. von, W. Buchowiecki, W. Mrazek, 1962, *Romanische Kunst in Österreich*, Wenen
- Bänsch, B. (red.), 1985, *Ornamenta Ecclesiae*, Keulen
- Banti, O., 1996, *Le epigrafi e le scritte obituarie del duomo di Pisa*, Pisa
- Barker, N., 1972, *Stanley Morison*, Londen
- Barker, N. (red.), 1974, The Aldine roman in Paris, 1530-1534, in: *The Library*, Oxford
- Barral i Altet, X., 1998, *Romaanse stijl*, Keulen
- Barral i Altet, X., 2000, *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Parijs
- Barral i Altet, X., 2002, Romanesque Art, Formation of the Style, in: *Sculpture from Antiquity to the Present Day*, Keulen
- Barral i Altet, X., 2003, *Chronologie de l'art du moyen âge*, Parijs
- Bartram, A., 1975, *Lettering in Architecture*, Londen
- Bartram, A., 1986, *The English Lettering Tradition*, Londen
- Bayer, C.M.M., 2006, Les fonts baptismaux de Liège: Qui les boeufs soutenant la cuve figurent-ils? Étude historique et épigraphique, in: *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélémy à Liège*, Luik
- Beenken, H., 1924, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig
- Berges, W., 1983, *Die älteren Hildesheimer Inschriften*, Göttingen
- Bernau, K., 2005, *Neutral*, Den Haag
- Berne, C. (red.), 1999, *Romanesque sculpture*, Toulouse
- Bessemans, A., 2012, *Letterontwerp voor kinderen met een visuele functiebeperking*, Leiden, (proefschrift)
- Bierut, M., 2007, The design process reconsidered, in: *Morfnummer 6*, Amsterdam
- Binding, G., 1985, Baumeister und Handwerker im Baubetrieb, in: *Ornamenta Ecclesiae*, Keulen
- Bischoff, B., 1993, *Latin Paleography*, Cambridge
- Bofill i Fransi, M., 1994, *Monastery of Sant Cugat del Vallès*, Barcelona
- Bonnery, A. (red.), 2010, *Art Roman*, Vic-en-Bigorre
- Borelius, A., 1953, *Romanesque mural paintings in Östergötland*, Stockholm
- Bosman, A.F.W., 1990, *De Onze Lieve Vrouwekerk te Maastricht*, Zutphen
- Boto Varela, G. (red.), 2010, *910-1230 Reino der León*, León
- Brekke, H. E., 2005, *Die Prüfeninger Weihinschrift von 1119*, Regensburg
- Bringhurst, R., 1996, *The elements of typographic style*, Point Roberts
- Brody, N., J. Wozencroft, 1988, *The Graphic Language of Neville Brody*, Londen
- Brown, M. P., 2011, *The Lindisfarne Gospels*, Londen

- Busch, H., 1963, *Germanica Romanica*, München
- Burke, C., 1997, The Early Years, 1900–1922, in: *One Hundred Years of Type Making*, Salfords
- Burke, C., 1998, German Hybrid Typefaces 1900–1914, in: *Blackletter*, New York
- Burke, C., 1998, *Paul Renner*, Londen
- Burke, C., 2007, *Active literature*, Londen
- Burns, A., 1961, *Typography*, New York
- Busch, H., 1963, *Germania Romanica*, Wenen
- Caflisch, M., 2003, *Schriftanalysen*, deel 1 en 2, St. Gallen
- Cagnat, R., 1914, *Cours d'Épigraphie Latine*, Parijs
- Cahn, D., 1991, *Canterbury cathedral and Its Romanesque Sculpture*, Austin
- Cahn, W., 1974, *The Romanesque Wooden Doors of Auvergne*, New York
- Cahn, W., 1982, *La Bible Romane*, Fribourg
- Calzona, A., 2008, *Antelami*, Parma
- Canellas-Lopez, A., A. San Vicente, 1971, *Aragon roman*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-
Qui-Vire
- Carr, N., 2010, *The shallows*, New York
- Carruthers, M.J., 209, Varietas: a word of many colours, in: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und
Literaturwissenschaft*, München
- Carter, H., 2002, *A View of Early typography*, Londen
- Cassanelli, R., 1996, La cathédrale de Modène, in: *Chantiers médiévaux*, (red. F. Aceto), Parijs
- Castelnuovo, E., 1990, The Artist, in: *The medieval world*, (red. J. Le Goff), Londen
- Castle, P., 1980, *Berthold Wolpe, a Retrospective Survey*, Londen
- Catich, E.M., 1991, *The Origin of the Serif*, Davenport
- Chahine, N., 2012, *Reading Arabic*, Leiden, (proefschrift)
- Christov-Bakargiev, C., 2012, *Das Begleitbuch/The Guidebook*, Ostfildern
- Cinamon, G., 2010, *Emil Rudolf Weiss*, Oldham
- Clausen, P. C., 1985a, Kölner Künstler romanischer Zeit nach den Schriftquellen, in:
Ornamenta Ecclesiae, Keulen
- Clausen, P. C., 1985b, Künstlerinschriften, in: *Ornamenta Ecclesiae*, Keulen
- Coldstream, N., 1991, *Masons and Sculptors*, Londen
- Conant, K.J., 1973, *Carolingian and Romanesque architecture 800 to 1200*, Middlesex
- Cost, P.A., 2011 *The Bentons*, Rochester
- Covi, D.A., 1986, *The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting*, New York
- Dale, T.E.A., 2010, The Monstrous, in: *A Companion to Medieval Art* (red. C. Rudolph),
Chichester
- D'Avray, D., 2006, Symbolism and Medieval Religious Thought, in: *The Medieval World*,
Londen
- Day, L.F., 1902, *Alphabets Old & New*, Londen
- Day, L.F., 1902, *Lettering in Ornament*, Londen
- Day, L.F., 1922, *Alte und neue Alphabete*, Leipzig
- Debais, V., R. Favreau, C. Treffort, 2008, L'évolution de l'écriture épigraphique en France au
Moyen Âge et ses enjeux historiques, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Tome 165,
Parijs
- De Boer, D.E.H., 2011, *Emo's reis*, Leeuwarden
- Deck, B., 1990, Interview, in: *Emigre #15*, Berkeley

- Dectot, X., 2007, Les Sculptures, in: *Le musée national du Moyen Âge*, Dijon
- Degering, H., 1964, *Die Schrift*, Tübingen
- De la Haye, R., 1988, Humbertus' historie herschreven II, in: *De Sint Servaas 41/42*, Maastricht
- De Montessus, T., Sœur, (geen datum), *Jouarre et ses cryptes*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-Qui-Vire
- Demornex, J., 1990, *Madeleine Vionnet*, Paris
- Demus, O., 1988, *The Mosaic decorations of the San Marco Venice*, Chicago
- Den Hartog, E., 1992, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley*, Leeuwarden
- Den Hartog, E., 1996, ... Foderunt manus meas et pedes meos, On the iconography of the twelfth-century reliefs in the Pieterskerk in Utrecht, in: *Utrecht: Britain and the Continent*, The British Archaeological Association Conference Transactions XVIII, Londen
- Den Hartog, E., 2002, *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht
- Den Hartog, E., 2003, *De weg naar het paradijs*, Maastricht
- De Palol, P., M. Hirmer, 1967, *Early Medieval Art in Spain*, Londen
- Deutsche Inschriften, Terminologie zur Schriftbeschreibung*, 1999, Wiesbaden
- De Vinne, T.L., 1968, The Century's Printer on the Century's Type, in: *Theodore Low De Vinne*, New York
- De Wilde, E., 1984, *La grande parade*, Amsterdam
- Diehl, E., 1912, *Inscriptiones Latinae*, Bonn
- Diemand-Yauman, C., et al., 2011, Fortune favors the bold and the italicized, in: *Cognition* 118, pp 111-115, Amsterdam
- Dietl, A., 2009, *Die Sprache der Signatur*, Berlijn
- Dik, J.B., K. Toering, 1978, *Hitweek*, Groningen
- Doctorow, C.E., 2012, http://en.wikipedia.org/wiki/Cory_Doctorow, geraadpleegd 14/04/2012
- Dorst, K., 2006, *Understanding design*, Amsterdam
- Dreyfus, J., 1957, *The Work of J. van Krimpen*, Haarlem
- Duby, G., 2002, Introduction to the Expansion of Gothic, in: *Sculpture*, Keulen
- Du Colombier, P., 1972, *Les chantiers des cathédrales*, Parijs
- Dwiggins, W.A.D., 1935, Comment by W.A.D. on a new Linotype face, in: *Emblems and Electra*, New York
- Elsen, A.E., 1979, *Modern European Sculpture 1918-1945*, New York
- Esparceil, A.-J., 2011, *Madame Grès*, Parijs
- Favreau, R., J. Michaud, 1977, Poitou-Charentes, *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, Vol. 1, Poitiers
- Favreau, R., J. Michaud, 1982, Ville de Toulouse, *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, Vol. 7, Parijs
- Favreau, R., J. Michaud, 1982, Ariège, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées, Tarn-et-Garonne, *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, Vol. 8, Parijs
- Favreau, R., J. Michaud, 1986, Pyrénées-Orientales, *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, Vol. 11, Parijs
- Favreau, R., J. Michaud, 1994, Ain, Isère, Rhône, Savoie, Haute-Savoie, *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, Vol. 17, Parijs
- Favreau, R., 1997, *Épigraphie médiévale*, Turnhout
- Fernie, E., 1996, Romanesque, Introduction, in: *Dictionary of Art, The*, Vol. 26, Londen

- Fernie, E., 2010, Romanesque Architecture, in: *A Companion to Medieval Art* (red. C. Rudolph), Chichester
- Fillitz, H., 1993, Inschrifttafel eines Gemmenkreuzes, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Hildesheim
- Fiset, D., en anderen, 2008, Features for Identification of Uppercase and Lowercase letters, in: *Psychological Science* 19, Londen
- Fleischmann, G., 1984, *Bauhaus drucksachen typografie reklame*, Düsseldorf
- Forsyth, I.H., 2008, Word-play in the cloister at Moissac, in: *Romanesque art and thought in the twelfth century*, (red. C. Hourihane), Princeton
- Fossi, G., 2005, *Romanesque & Gothic*, New York
- Frere Jones, T., J. Hoeffler, 2012, *Gotham, The Origin of Gotham*, http://www.typography.com/fonts/font_history.php?historyItemID=1&productLineID=100008, geraadpleegd 22/02/2012
- Fuchs, R., 2006, Die Inschriften der Stadt Trier (bis 1500), *Die Deutschen Inschriften*, Vol. 70, Wiesbaden
- Gaborit, J.-R. (red.), 2005, *L'art Roman au Louvre*, Parijs
- Gaborit, J.-R., 2010, *La sculpture romane*, Parijs
- Gaier, C. (red.), 2009, *7000 ans d'art et d'histoire au Grand Curtius*, Luik
- Gandolfo, F., 2008, La façade sculptée, in: *L'esprit des pierres*, (red. P. Piva), Milaan
- Gelenius, A., 1645, *De admiranda sacra et civili magnitudine Coloniae ...*, Keulen
- Gerstner, K., 1968, *Programme entwerfen*, Teufen
- Giersiepen, H., 1992, Die Inschriften des Aachener Doms, *Die Deutschen Inschriften*, Vol. 31, Wiesbaden
- Giersiepen, H., 2000, Die Inschriften der Stadt Bonn, *Die Deutschen Inschriften*, Vol. 50, Wiesbaden
- Gimpel, J., 1960, *De bouw van een kathedraal*, Utrecht
- Gineste, J., 2010, Banco, in: *Roger Excoffon et la Fonderie Olive*, Parijs
- Gonzales, A.V., 1962, *Leon roman*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire
- Gose, E., 1958, *Katalog der frühchristlichen Inschriften in Trier*, Berlijn
- Graatsma, W.P.A.R.S., 2001, Inleiding, in: *Alfabet in steen*, Nuth
- Gray, N., 1948, The Paleography of Latin Inscriptions in the Eighth, Ninth and Tenth Centuries in Italy, in: *Papers of the British School at Rome*, Londen
- Gray, N., 1986, *A History of Lettering*, Oxford
- Gray, N., 1997 (1960), *Sans Serif and Other Experimental Inscribed Lettering of the Early Renaissance*, Seattle
- Gray, N., 2005, The Newberry Alphabet, in: *Typography papers*, Vol. 6, Londen
- Green C., K. Von Maur, C. Derouet, 1993, *Juan Gris*, Otterlo
- Grimme, E.G., 1972, Der Aachener Domschatz, *Aachener Kunstblätter*, Vol. 42, Düsseldorf
- Groenendaal, M. H., 1975, *Drukletters*, Culemborg
- Grumbach, D., en overige auteurs, 2011, *Madame Grès*, Parijs
- Haas, W., U. Pfistermeister, 1985, *Romanik in Bayern*, Stuttgart
- Hagen, K., 2000, *Biblical Interpretation in the Middle Ages and the Reformation*, Mankato
- Hamel, C. de, 1994, *A history of illuminated manuscripts*, Londen
- Hartmann-Virnich, A., 2004, *Was ist Romanik?*, Darmstadt
- Hartwagner, S., 1969, *Der Dom zu Gurk*, Klagenfurt

- Hassig, D., 1995, *Medieval bestiaries*, Cambridge
- Hermann, S., 2011, Die Inschriften der Stadt Essen, *Die Deutschen Inschriften*, Vol. 81, Wiesbaden
- Higgitt, J., 1982, The Pictish Latin inscription at Tarbat in Ross-shire, in: *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, Edinburgh
- Higgitt, J., 1990, The Stone-cutter and the Scriptorium, in: *Epigraphik 1988*, Wenen
- Higgitt, J., 1999, Epigraphic lettering and book script in the British Isles, in: *Inschrift und Material, Inschrift und Buchschrift*, München
- Hinz, B., 1996, *Das Grabdenkmal Rudolfs von Schwaben*, Frankfurt am Main
- Hoeflake, N., 1973, Van Dijck, in: *A Tally of Types*, Cambridge
- Holmes, G. (red.), 2001, *The Oxford History of Medieval Europe*, Oxford
- Hughes, C.G., 2010, Art and Exegesis, in: *A Companion to Medieval Art* (red. C. Rudolph), Chichester
- Hulten, P., 1986, *Futurismo & Futurismi*, Milano
- Huygen, F., H. Boekraad, 1997, *Wim Crouwel – Mode en module*, Rotterdam
- Jászai, G., 1986, *Mittelalterliche Glasmalereien*, Münster
- Johnson, A.F., 1959, *Type Designs*, Londen
- Jones, O., 1856, *The Grammar of Ornament*, Londen
- Jost, H., 1943, *Der Buch- und Schriftkünstler E.R. Weiss*, Frankfurt
- Kalbaum, U., 2011, *Romanische Türstürze und Typana in Südwestdeutschland*, Münster
- Karl der Grosse, Aachen, (diverse auteurs), 1965, Aken
- Karow, P., 1975, *Gestalten und Variieren von Schriften mit dem Computer*, Hamburg
- Keedy, J., 1990, Interview in: *Emigre #15*, Berkeley
- Kendall, C.B., 1998, *The Allegory of the Church*, Toronto
- Kindermann, U., 1998, *Einführung in die Lateinische Literatur des mittelalterlichen Europa*, Turnhout
- King, J.C., W. Vogler (ed), 1990, *The Culture of the Abbey of St. Gall*, Stuttgart
- Kingsley Porter, A., 1928, *Spanish Romanesque Sculpture*, Florence
- Kinross, R., 1992, *Modern typography*, Londen
- Kloos, R.M., 1980, *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt
- Knight, S., 1998, *Historical Scripts*, Delaware
- Knip, R., 2004, *A.B.C., A.R.K.*, Amsterdam
- Knip, R., 2012, e-mail aan de auteur van 26 maart 2012
- Koch, W., 2001, Insular Influences in Inscriptions on the continent, in: J. Higgitt, K. Forsyth, D.N. Parsons, red., *Roman, Runes and Ogham*, Donington
- Koch, W., 2007, *Inschriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit*, Wenen, München
- Kraus, F. X., 1894, *Die christlichen Inschriften der Rheinlande*, vol. 2, Freiburg, Leipzig
- Krüger, K., 2008, *Kloosters en kloosterorden*, Potsdam
- Kupper, J.-L., 2000, *Les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame à Liège*, Luik
- Kurth, G., 1900, *L'inscription dédicatoire de l'église de Waha*, Brussel
- Labande-Mailfert, Y., 1957, *Poitou Roman*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire
- Lane, J.A., M. Lommen, 1998, *Letterproeven van Nederlandse gieterijen*, Amsterdam
- Lata, S., 2009, *Künstler im Mittelalter*, Berlin

- Legner, A., 1985, *Illustres manus*, in: *Ornamenta Ecclesiae*, Keulen
- Le Goff, J. (red.), 1990, Introduction, in: *The Medieval World*, Londen
- Le Goff, J., 2006, *De cultuur van middeleeuws Europa*, Amsterdam
- Le Pogam, P-Y., 2008, *La sculpture à la lettre*, Parijs
- Leisinger, H., 1956, *Romanische Bronzen*, Zürich
- Lemoine, C., 2009, *Antoine Bourdelle*, Parijs
- Littlejohn, D. (red.), 2003, *Metro Letters, a typeface for the Twin Cities*, Minneapolis
- Lommen, M., 1996, De werkgroep Letters], in: *Haagse letters*, Amsterdam
- Loubier, H., 1921, *Die neue Deutsche Buchkunst*, Stuttgart
- Lowry, M., 1979, *The world of Aldus Manutius*, Oxford
- Lowry, M., 1991, *Nicholas Jenson*, Oxford
- Lund, O., 1999, *Knowledge Construction in Typography*, Reading (proefschrift)
- Lupton, E., 2011, The making of Typographic Man, in: *Graphic Design: Now in Production*, Minneapolis
- Maan, D., en J. van der Ree, 1986, *Paul Schuitema*, Rotterdam
- Mallon, J., 1937, Le problème de l'évolution de la lettre, in: *Arts et Métiers Graphiques* nr. 59, Parijs
- Malsy, V., en L. Müller, 2008, *Helvetica forever*, Baden
- Marinetti, F.T., 1986, in: *Futurismo & Futurismi*, (catalogus van de tentoonstelling te Venetië), Milaan
- Martindale, A., 1967, *Gothic Art*, Londen
- Martindale, A., 1972, *The Rise of the Artist*, Londen
- Mattie, E., 1998, *Wereldtentoonstellingen*, Blaricum
- McGrew, M., 1993, *American Metal Typefaces of the Twentieth Century*, New Castle, Delaware
- McLean, R., 1975, *Jan Tschichold: Typographer*, Londen
- Mekking, A.J.J., 1986, *De Sint-Servaas te Maastricht*, Utrecht
- Mende, U., 1983, *Die Bronzetüren des Mittelalters*, München
- Middendorp, J., 2004, *Dutch Type*, Rotterdam
- Middendorp, J., 2011, *Type Navigator*, Berlin
- Moran, J., 1971, *Stanley Morison, his typographic achievement*, Londen
- Moretti, I., R. Stopani, 1996, *Romaans Toscane*, Amsterdam
- Morison, S., 1930, First Principles of Typography, in: *The Fleuron* No. VII, Cambridge
- Morison, S., 1936, *First Principles of Typography*, Cambridge
- Morison, S., 1962, *On Type Designs Past and Present*, Londen
- Morison, S., 1972, *Politics and Script*, Oxford
- Morison, S., 1973, *A Tally of Types*, Cambridge
- Morison, S., 1996, *First principles of typography*, Leiden
- Morlighem, S., 2010, Antique Olive, in: *Roger Excoffon et la Fonderie Olive*, Parijs
- Mosley, J., 2005a, Reviving the Classics: Matthew Carter and the Interpretation of Historical Models, in: *Typographically Speaking, The Art of Matthew Carter*, Baltimore County
- Mosley, J., 2005b, Giovan Francesco Cresci and the baroque letter in Rome, in: *Typography papers*, Vol. 6, Reading
- Mouron, H., 1985, *Cassandre*, München
- Müller-Brockmann, J., 2010, *Geschichte des Plakates*, Berlijn

- MyFonts, 2012, http://www.myfonts.com/fonts/itc/quorum/alternate_cuts.html, geraadpleegd 25/04/2012
- Neumüllers-Klauser, R., 1989, Die Westwerktafel der Kirche in Corvey, in: *Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 67. Band, Münster
- Nichols, S.G. Jr., 1983, *Romanesque Signs*, New Haven
- Noack-Haley, S., 1993, Relief Panel with Cross, in: *The Art of Medieval Spain*, New York
- Noordzij, G., 1985, *De streek*, Zaltbommel
- Oakeshott, W., 1959, *Classical Inspiration in Medieval Art*, Londen
- Okasha, E., 1971, *Hand-list of Anglo-Saxon Non-Runic Inscriptions*, Cambridge
- Oets, P., 1968, *Het lulligste uit Hitweek*, Amsterdam
- Olson, D.R., 1994, *The world on paper*, Cambridge
- O'Neill, J.P. (red.), 1993, *The Art of Medieval Spain*, New York
- Osterer, H., P. Stamm, 2009, *Adrian Frutiger Schriften. Das Gesamtwerk*, Basel
- Ovink, G. W., 1938, *Legibility, Atmosphere-Value and Forms of Printing Types*, Leiden
- Pardoe, F. E., 1975, *John Baskerville*, Londen
- Panhuysen, T., 1988, Grafmonumenten in de Sint-Servaaskerk (2), De tombe van Humbertus, in: *De Sint Servaas* 39–40, Maastricht
- Petzold, A., 1995, *Romanesque Art*, New York
- Pevsner, N., 1957, *An Outline of European Architecture*, Londen
- Pevsner, N., 1964, *Pioneers of Modern Design*, Londen
- Pirenne, H., 1948?, *De Middeleeuwen*, Amsterdam
- Piva, P. (red.), 2008, *L'esprit des pierres*, Parijs
- Plagnieux, P., 2008, *The Basilica Cathedral of Saint-Denis*, Parijs
- Power, D., 2006, *The Central Middle Ages*, Oxford
- Prawer, J., 1969, *Histoire du Royaume Latin de Jérusalem*, Parijs
- Prescott, K.W., 1982, *Prints and posters of Ben Shahn*, New York
- Price, B.B., 1992, *Medieval Thought*, Oxford
- Purvis, A.W., 1992, *Dutch Graphic design, 1918–1945*, New York
- Raguin, V.C., 2003, *The history of stained glass*, Londen
- Rattemeyer, V., 1991, *Kunst+Design Wim Crouwel*, Stuttgart
- Reudenbach, B., 2009, *Karolingische und Ottonische Kunst*, München
- Robinson, J., 2008, *Masterpieces, Medieval Art*, London
- Rodenberg, J., 1940, *In der Schmiede der Schrift*, Berlin
- Rozenberg, S. (red.), 1999, *Knights of the Holy Land*, Israel Museum, Jeruzalem
- Ruder, E., 1967, *Typographie*, Teufen
- Rudolph, C., 1990, *Things of greater importance*, Philadelphia
- Ruppel, A., 1967, *Johannes Gutenberg*, Nieuwkoop
- Salvini, R., 1969, *Medieval Sculpture*, London
- San Vicente, A., A. Capellas-Lopez, 1971, *Aragon roman*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-Qui-Vire
- Saul, N., 2009, *English Church Monuments in the Middle Ages*, Oxford
- Sauerländer, W., 2008, Romanesque Art 2000: A Worn Out Notion?, in: *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century*, Princeton
- Schaefer, H., 1970, *The roots of modern design*, Londen
- Schapiro, M., 2006, *Romanesque Architectural Sculpture*, Chicago

- Schauer, G. K., 1975, *Klassifikation*, Darmstadt
- Scheller, R.W., 1995, *Exemplum*, Amsterdam
- Schreuders, P., 1977, *Lay In, Lay Out*, Amsterdam
- Schreuders, P., 2004, *Het Grote Boek van De Poezenkrant*, Amsterdam
- Schubert, E., 1993, Quedlinburg, Stadt und Stätte deutscher Geschichte, in: *Der Quedlinburger Schatz* (red. D. Kötsche), Berlin
- Schuffels, H.J., 1993, Bernward Bischof von Hildesheim. Eine biografische Skizze, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Hildesheim
- Schwemer-Scheddin, Y., 2003, GGL: Schrift, die spröde Geliebte, in: *Typografische Monatsblätter, Sonderheft Günter Gerhard Lange*, Zürich
- Schwinn Schürmann, D., 2006, *Das Basler Münster*, Basel
- Schwitters, K., 1924, Thesen über Typographie, in: *Merz 11*, Hannover
- Shahn, B., 1973, Ben Shahn and lettering, in: *Penrose Annual*, London
- Shaver-Crandell, A., P. Gerson, 1995, *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela*, Londen
- Shaw, H., 1853, *The Hand Book of Mediaeval Alphabets and Devices*, Londen
- Shen, J., 2011, *Searching for Morris Fuller Benton*, Chicago
- Sierman, K., 1995, De Enschedése jaren van Jan van Krimpen 1925-1958, in: *Adieu æsthetica & mooie pagina's*, Amsterdam
- Silvagni, A., I. B. de Rossi, 1935, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae*, Rome
- Simon Thomas, M., 1996, *De leer van het ornament*, Amsterdam
- Sirat, C., 2006, *Writing as Handwork*, Turnhout
- Slimbach, R., 1994, *Adobe Jenson*, San Jose
- Slimbach, R., 2005, *Garamond Premier Pro*, San Jose
- Smeyers, M., 1996, Jan van Eyck, archeologist?, in: *Archeological and historical aspects of West-European societies*, (red. M. Lodewijckx), Leuven
- Spencer, B., 1998, *Pilgrim Souvenirs and Secular Badges*, Londen
- Spencer, H., 1969, *Pioneers of modern typography*, Londen
- Stalley, R., 1999, *Early Medieval Architecture*, Oxford
- Stiff, P., 2005, Brunelleschi's epitaph, in: *Typography papers*, Vol. 6, Londen
- Stocchi, S., 1984, *Émilie romane*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-Qui-Vire
- Stratford, N., 1990, Romanesque sculpture in Burgundy, in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Vol. III, Parijs
- Stratford, N., 2008, Verse 'Tituli' & Romanesque Art, in: *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century*, Princeton
- Stratford, N., 2011, Les tombeaux subsistants de la grande église, in: *Corpus de la sculpture de Cluny*, Vol. II, Parijs
- Susini, G., 1973, *The Roman Stonecutter*, Oxford
- Swanson, R. N., 1999, *The twelfth-century renaissance*, Manchester
- Syrett, M., 2002, *The Roman-alphabet inscriptions of medieval Trondheim*, Trondheim
- Tankard, J., 2004, *TypeBookOne*, Lincoln
- Tankard, J., 2012, <http://typography.net/fontfamilies/view/9>, geraadpleegd 14/07/2012
- Teeuwisse, J., 2011, Parijse leerschool. Het moderne classicisme in de Nederlandse beeldhouwkunst, in: *Sculptuurstudies*, Zwolle
- Tempel, B., en anderen, 2012, *Alexander Calder*, Den Haag
- Tichenor, I., 2005, *No art without craft*, Boston

- Timmers, J.J., 1965, *Atlas van het romaans*, Amsterdam
- Trésors carolingiens*, 2007, (tentoonstellingscatalogus), Parijs
- Tschichold, J., 1986, *Elementare Typographie*, Leipzig, 1925, heruitgave, Mainz
- Tschichold, J., 1928, *Die neue Typographie*, Berlijn
- Turner Berry, W., H.E. Poole, 1966, *Annals of Printing*, Londen
- Twyman, M., 1970, *Printing 1770–1970*, Londen
- Ullman, B.L., 1960, *The Origin and Development of Humanistic Script*, Rome
- Ullman, B.L., 1997, *Ancient writing and its influence*, Toronto
- Unger, G., 1967, *Een tegenvoorstel*, Hilversum
- Unger, G., 1975, *Tekst over tekst*, Eindhoven
- Unger, G., 1997, The design of a Typeface, in: *Visible Language* Vol. XIII, Number 2, Cleveland
- Unger, G., 1981, Experimental No. 223, a newspaper typeface, designed by W.A. Dwiggins, in: *Querendo* Vol. XI/4, Amsterdam
- Unger, G., 1998, A type design for Rome and the year 2000, in: *Typography papers*, Vol. 3, Reading
- Unger, G., 2006, *Terwijl je leest*, Amsterdam
- Unger, G. en M., 2007a, Modern klassiek, in: *Bijzonder divers*, Amsterdam
- Unger, M., 2007b, De bier-en-wijn-grens, in: *Morf*, nr. 7, Amsterdam
- Usener, K.H., 1972, Het begin van de Romaanse stijl in de Maaslandse kunstnijverheid, in: *Rijn en Maas, kunst en cultuur, 800–1400*, Keulen / Brussel
- Van Faassen, S., 1995, Jan van Krimpen: de vormingsjaren, in: *Adieu æsthetica & mooie pagina's*, Amsterdam
- Van Krimpen, J., 1930, Typography in Holland, in: *The Fleuron* No. VII, Cambridge
- Van Krimpen, J., 1957, *On Designing and Devising Type*, New York
- Van Moë, É.-A., 1949, *La Lettre Ornée*, Parijs
- Van Room, C., 2010, *De bronzen deuren van het Michaëlsheiligdom in Monte Sant'Angelo*, Leiden (scriptie)
- Vergnolle, E., 2005, *L'art roman en France*, Parijs
- Vervliet, H.D.L., 1968, *Sixteenth-Century Printing Types of The Low Countries*, Amsterdam
- Vervliet, H.D.L., 2008, *The paleotypography of the French Renaissance*, Vol. 1, Leiden
- Verzar, C., 1992, Text and Image in North Italian Romanesque Sculpture, in: *The Romanesque Frieze and its Spectator*, (red. D. Kahn), Londen
- Verzar, C., 1996, Romanesque, Introduction, (b) Lombardy, in: *Dictionary of Art, The*, Vol. 26, Londen
- Viñayo, A., 1972, *León Roman*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire
- Vignelli, M., 1991, citaat op de omslag van: *Type-Site*, Emigre #18, Berkeley
- Vox, M., 1955, *Défense & Illustration de la Lettre*, Parijs
- Wallis, L.W., 1997, Monotype Time Check, in: *One Hundred Years of Type Making*, Salfords
- Warde, B., 1956, *The Crystal Goblet*, Cleveland
- Weinfurter, S., 2004, *Das Jahrhundert der Salier, 1024–1125*, Ostfildern
- Whitton, D., G. Holmes (red.), 2001, The Society of Northern Europe in the High Middle Ages, in: *The Oxford History of Medieval Europe*, Oxford
- Willberg, H.P., F. Forssman, 1997, *Lesetypographie*, Mainz
- Wilk, C. (red.), 2006, Introduction: What was Modernism?, in: *Modernism 1914–1939, designing a new world*, Londen

- Wilk, C. (red.), 2006, *Sitting on air*, in: *Modernism 1914–1939, designing a new world*, Londen
- Wilkes, W., 1986, *Atlas zur Geschichte der Schrift*, Darmstadt
- Wilkes, W., 1990, *Das Schriftgiessen*, Stuttgart
- Wittekind, S., 2009, *Romanik*, München
- Wulf, C., 2003, Die Inschriften der Stadt Hildesheim, *Die Deutschen Inschriften*, Vol. 58, Wiesbaden
- Zachrisson, B., 1965, *Studies in the Legibility of Printed Text*, Uppsala
- Zapf, H., 1960, *Über Alphabete*, Frankfurt
- Zarnecki, G., 1953, *Later English Romanesque Sculpture, 1140–1210*, Londen
- Zarnecki, G., en anderen, 1984, *English Romanesque Art 1066–1200*, (tentoonstellingscatalogus), Londen
- Zarnecki, G., 1986, Henri of Blois as a Patron of Sculpture, in: *Art and Patronage in the English Romanesque*, Londen
- Zijlstra, S. en J. van Triest, 1997, *Galeislaven en rekentuig*, Eindhoven

15 Samenvatting

Dit proefschrift heeft als onderwerp de *Alverata*, een door mij ontworpen eenentwintigste-eeuws lettertype dat is geïnspireerd door de vormen van de romaanse kapitalen, zoals die in elfde- en twaalfde-eeuwse inscripties voorkomen.

Tijdens de romaanse periode zijn lettervormen met veel vindingrijkheid en een verbluffende variatie toegepast, gehakt in steen, geschilderd op muren, gedreven in metaal en op andere manieren uitgevoerd. Wat vanaf kort voor 1000 tot even na 1200 de kapitalen in inscripties tot de romaanse kapitalen maakte, is de vermenging van tekens uit drie soorten letters en de aanpassing van deze tekens aan elkaar. Het resultaat is een homogene reekst lettervormen, een duidelijk en bestendig model met grondvormen en details die veruit de meeste romaanse kapitalen gemeen hadden, tweehonderd jaar lang en verspreid over heel Europa. De romaanse lettervormen in inscripties werden voortdurend gevarieerd op basis van het heldere en bestendige model, onder andere met de wisselende en grillige positionering van de drie soorten letters. De romaanse kapitalen in inscripties gingen langzaam over in gotische kapitalen, vooral in de tweede helft van de twaalfde eeuw. De romaanse letters zijn als Europese letters te zien net als die van de *Alverata*, waarmee alle talen en dialecten in Europa zijn weer te geven (en die ook buiten Europa zijn toe te passen).

De kernvraag in dit proefschrift is: *hoe is een middeleeuws concept voor lettervormen te combineren met een hedendaags typografisch concept, hoe is met deze combinatie een eenentwintigste-eeuws lettertype te ontwerpen?* Deze vraag komt voort uit mijn fascinatie voor de romaanse kapitalen in inscripties, voor hun rijkdom aan vormen en de enorme afwisseling waarmee zij zijn toegepast, en uit de wens om die lettervormen te verbinden met de hedendaagse typografische praktijk.

Dit proefschrift bestaat uit drie delen: (1) de romaanse kapitalen in inscripties, (2) het letterontwerpen in de twintigste en eenentwintigste eeuw en (3) het ontwerp van het lettertype *Alverata* met de combinatie van het middeleeuwse en het hedendaagse concept. Het onderwerp van hoofdstuk 2 (van deel 1) is de ontplooiing van mijn interesse voor de romaanse kapitalen in inscripties. Al in 1976 had ik in Moissac met deze lettervormen kennis gemaakt, waarna de aandacht ervoor lang sluimerde. In 2003 zorgde een bezoek aan de Sint-Servaasbasiliek, met de tombe van Humbertus uit 1086, voor de opleving van mijn belangstelling. In het volgende hoofdstuk zijn terminologie, datering van de inscripties en de omgang met de transcripties beschreven. Hoofdstuk 4 gaat over tijd, plaats en stijl: de omstandigheden waaronder de romaanse kapitalen gevormd en verwerkt werden en wat er voorviel in Europa tussen 950 en 1250. In deze periode werden de staatkundige contouren van het huidige Europa zichtbaar en onstonden enkele van de grote landen, terwijl de Europese talen al te horen en te lezen waren. Het romaans wordt beschouwd als de eerste Europese stijl.

In hoofdstuk 5 staan de romaanse kapitalen in inscripties zelf centraal, met hun voor geschiedenis, kenmerken en varianten. De drie schriften waaruit de romaanse kapitalen voortkwamen zijn: de middeleeuwse afstammelingen van de Romeinse *capitalis quadrata*, een reeks uncialen en insulaire of Keltische lettervormen. De hoekige versies van ronde letters behoren tot de *insular art*, de vermenging van voornamelijk Iers-Keltische elementen met Angelsaksische vormen en motieven. De uncialen ontstonden in de vierde eeuw

in het Middellandse Zeegebied, waarschijnlijk in Noord-Afrika. In 597 werden de uncialen naar Engeland gebracht door Augustinus, een Romeinse monnik aan het hoofd van een groep zendelingen. De nazaten van de Romeinse kapitalen, de uncialen en de hoekige insulaire vormen werden gecombineerd en samen naar het Europese vasteland gebracht, eerst door Iers-Schotse monniken in de eerste helft van de zevende eeuw. Door hen werden kloosters als Luxeuil en Bobbio gesticht. Angelsaksische missionarissen zoals Bonifacius en Willibrord namen tegen het einde van de zevende en in de achtste eeuw ook de gemengde lettervormen mee, die vanuit bijvoorbeeld Echternach wijd zijn verbreid. De uncialen kwamen waarschijnlijk ook ten noorden van de Alpen terecht via geestelijken die reisden tussen Rome en noordelijk Europa. De drie soorten letters werden aan elkaar aangepast wat betreft verhoudingen en detailleringen. Belangrijke kenmerken van de romaanse kapitalen in inscripties zijn: een gering verschil tussen dikke en dunne delen, geleidelijke overgangen van dik naar dun, naar de einden toe uitlopende rechte delen en kleine, driehoekige schreven.

De romaanse kapitalen werden eindeloos gevarieerd. De drie soorten letters werden samengevoegd tot ligaturen en verstrengeld, kleine exemplaren werden binnenin en naast de kapitalen geplaatst (nestelen) en de letters en hun spaties werden dikwijls verbreed en versmald, soms zomaar middenin een tekst en vaak om tekst aan een ruimte aan te passen. De meest intrigerende variatie is de grillige positionering van de insulaire lettervormen en de uncialen in teksten. De eindeloze variatie kan het gevolg zijn van de persoonlijke inbreng van de makers van inscripties of hun opdrachtgevers. De bakermat van de romaanse kapitalen is waarschijnlijk een gebied dat loopt van Noord-Frankrijk tot Midden-Duitsland.

Lang niet alle varianten komen in elke inscriptie voor. De hoekige varianten van ronde letters en de uncialen waren nooit gelijkmatig verspreid noch voortdurend in gebruik. Vanaf het begin van de twaalfde eeuw verloren de hoekige varianten van ronde letters terrein, om in de tweede helft daarvan zeldzaam te worden. De uncialen drongen trager in inscripties door dan de hoekige varianten, werden gedurende de hele romaanse periode toegepast en gingen tenslotte over in de gotische kapitalen. Voor het voortdurend van plaats verwisselen van de varianten in de inscripties zijn verklaringen bijeengebracht. Variatie was wezenlijk in de romaanse architectuur en kunst met als basis *varietas*. Zo werden in de architectuur delen van vroegere bouwwerken, zoals zuilen, samen met nieuwe elementen verwerkt. Het mengen van de drie lettersoorten tot één stel letters en de wisselende plaatsing passen hierbij. De middeleeuwse geestelijken hielden van taalspellen en kenden een gelaagde uitleg van bijbelteksten. Ook hiermee kon de grillige positionering verband houden, net als met de mogelijke herinnering aan heiligen als Bonifacius die de insulaire vormen en de uncialen naar het Europese vasteland brachten.

De verspreiding, de ontwikkeling en de toepassing van de romaanse kapitalen zijn geïllustreerd met een album (hoofdstuk 6), met een keuze uit de vele inscripties die in Europa nog te vinden zijn. Deze voorbeelden zijn chronologisch gerangschikt, zo regelmatig mogelijk verspreid over de romaanse periode en door Europa, en voorzien van toelichtingen.

De middeleeuwse makers van letters komen naar voren in hoofdstuk 7 – voor zover over hen gegevens beschikbaar zijn. Hoe zetten zij inscripties op en voerden zij die uit, had het hakken van letters invloed op de vormen ervan? Wie waren de opdrachtgevers en de

uitvoerders, was letterhakken een specialisme, hoe geletterd waren de hakkers en was hun geletterdheid van belang? Deze vragen zijn nauwelijks te beantwoorden. Van velen die in de romaanse periode letters maakten, in steen, brons, email en andere materialen, zijn de namen bewaard gebleven, maar slechts van een enkeling zijn er wat persoonlijke gegevens bekend. Waarschijnlijk kenden de makers van inscripties tweehonderd jaar lang een traditie, wat de lettervormen betreft. Overeenkomsten tussen lettervormen van kort na 1000 en van laat in de twaalfde eeuw tonen dit aan. Omdat de romaanse kapitalen in inscripties nagenoeg altijd in christelijke teksten en op christelijke bouwwerken staan, is het de vraag of het christelijke letters zijn. Net als elementen in de romaanse architectuur, vooral de rondboog, stammen diverse romaanse lettervormen uit voorchristelijke tijden en zijn die later ook voor seculiere doeleinden gebruikt. Letters zijn in wezen neutraal en voor alle mogelijke onderwerpen in te zetten.

Wat er in de voorgaande hoofdstukken aan concrete gegevens bijeen is gebracht vormt de basis voor het concept achter de romaanse kapitalen in inscripties, geformuleerd in hoofdstuk 8. Het gaat hierbij om de grondvormen van de letters en hun belangrijkste details, om de variatie in de toepassingen, stilistische veranderingen en het kosmopolitische karakter. Aan het einde van de twaalfde eeuw was het niet gedaan met deze lettervormen; ze zijn verscheidene malen hergebruikt en inspireerden tussen 1200 en 2013 kunstenaars, steenhouwers, letterontwerpers en anderen. Met de beschrijving van de belangrijkste herlevingen eindigt het eerste deel.

In het tweede deel, over het letterontwerpen in de twintigste en de eenentwintigste eeuw, worden de technische veranderingen beschreven, vanaf het einde van de negentiende eeuw tot heden, van de ontwikkeling van de zet- en gietmachines tot en met het digitaal zetten en ontwerpen, het internet en het lezen van schermen. Dan volgen de belangrijkste ontwikkelingen in het grafisch ontwerpen, de typografie en het letterontwerpen tot nu toe. Deze recente geschiedenis komt aan bod voor zover die van invloed was op mijn praktijk en verband houdt met het ontwerp van de *Alverata*. Terwijl voor het twintigste-eeuwse letterontwerpen historische modellen werden ingezet, was ook de toekomst in trek en werd het verleden verguisd, bijvoorbeeld door de futuristen. Voorstellen voor vernieuwing, leidend tot het modernisme, gingen gelijk op met de waardering voor de geschiedenis waaruit het moderne classicisme ontstond. Na 1945 werden deze twee richtingen dikwijls vermengd, maar bleven de vroegere stellingen nog betrokken en kwam tegen het einde van de jaren vijftig het modernisme terug. Onder invloed van maatschappelijke veranderingen werd dit herleefde modernisme overvleugeld door veel informeler typografie, gestimuleerd door de komst van kleine grafische apparaten. Hierdoor werd drukwerk dikwijls gemaakt buiten de officiële grafische industrie en los van de geaccepteerde grafische vormgeving. Deze ontwikkeling werd versterkt door de introductie van kleine computers met programma's voor het zelf maken van letters en het ontwerpen van tekst en beeld. Hierna wisselden uiteenlopende opvattingen over typografie en letterontwerpen elkaar af, en werden in het laatste decennium van de twintigste eeuw de gevestigde typografische patronen vogelvrij verklaard.

Nadat aan het begin van de eenentwintigste eeuw deze aanpak voorbij was, zijn er nu enkele hoofdrichtingen in het letterontwerpen te onderscheiden. Voorlopig blijven veel ontwerpers zich de lettervormen geheel toeëigenen en onderwerpen aan vergaande persoonlijke ingrepen. Inmiddels groeit naast de persoonlijke interesses de aandacht voor

samenwerking en verbindingen, zoals die van schriften uit verschillende culturen, van bijvoorbeeld Aziatische schriften met het Latijnse. Naast de onverminderde aandacht voor klassieke types met schreven is er een hausse aan neutrale schreeflozen. Er zijn de *corporate types* of *custom types*, lettertypes ontworpen voor bedrijven en organisaties, die, voor zover mogelijk, zuke instellingen een eigen gezicht geven. En er is het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model, waarvan de letters in de breedte naar elkaar toe zijn gebracht – een aantal smalle letters is verbreed en enkele brede letters zijn versmald. Het verschil tussen dik en dun is gering, de schreven zijn meestal kort en stevig. Het voordeel van dergelijke lettervormen is dat die zowel in heel grote maten als in kleine corpsen functioneren, en dat ze toepasbaar zijn in nagenoeg alle technieken en op alle materialen, zoals inkjet- en laserprinters, hoogwaardige offset, op glad en op ruw papier en op oude en nieuwe schermen. Het is een robuust en flexibel model dat in de loop van de twintigste eeuw al verscheen, onder andere als krantenletters. Maar vanaf het begin van de eenentwintigste eeuw werd het steeds vaker het uitgangspunt voor letterontwerpers.

Een aspect van het oorspronkelijke modernisme verdient apart aandacht: de verschijning van de pure vorm, van abstracties waarbij de vorming van de contour of het silhouet voorop staat. In mijn opvatting van het letterontwerpen speelt de pure vorm een belangrijke rol. Naast de inspiratie uit de kunsten zochten twintigste-eeuwse letterontwerpers dikwijls ook puur praktische oplossingen. Deze zijn apart beschouwd als ‘typografisch pragmatisme’, een kijk op het vak waarvan de effecten ook in mijn werk zijn terug te vinden. De ontwikkeling van de grote letterfamilie is eveneens apart behandeld, omdat die nu bepalend is voor de omvang en de reikwijdte van een letterontwerp.

De letterclassificatie van Maximilien Vox biedt met de *Incises* de verrassende mogelijkheid om romaanse en hedendaagse lettervormen samen in één categorie onder te brengen. Frappant zijn de echo’s uit de middeleeuwen die blijven weerklinken en waarvan voorbeelden bijeengebracht zijn. Dan volgt mijn eigen standpunt, dat humanistisch is te noemen omdat de lezers met hun verwachtingen en gewoonten centraal staan en waarbij experiment wordt ingebouwd, meestal zo dat de lezers het net niet merken.

Het tweede deel eindigt met de beschrijving van het hedendaagse concept, en in het derde deel wordt de combinatie beschreven van dit concept met het romaanse, en het ontwerp van het nieuwe lettertype, de *Alverata*. Het programma van eisen telt een aantal praktische en actuele voorwaarden voor een goede weergave van de letters op papier en scherm – de letters moeten onder andere plezierig te lezen zijn op de schermpjes van mobiele telefoons. De *Alverata* is een eigentijds en zelfstandig ontwerp, geïnspireerd door de romaanse voorbeelden, maar geen getrouwe navolging ervan. Het is gebaseerd op het vroeg-eenentwintigste-eeuws model, maar met ingrepen om gelijkvormigheid en een-tonigheid te voorkomen. Het ontwerp toont de persoonlijke opvattingen van de ontwerper met gespannen bogen en krachtige en grote binnenvormen, waardoor de lettervormen in de grote maten aantrekkelijk ogen en in de kleine corpsen levendig en open zijn. Het is een grote letterfamilie, met naast de bekende lettersoorten als licht, normaal, vet of extra vet, romein en cursief, een *Irregular*. In deze versie is voor de lezers het experiment duidelijk zichtbaar, geïnspireerd door de insulaire lettervormen, de uncialen en hun telkens wisselende positionering. De *Alverata* is gecombineerd met andere schriften, te beginnen met het Griekse en het cyrillische. Later kan het Arabische schrift erbij komen en diverse Indiase schriften of andere. Het ontwerp bevat de tekens die nodig zijn voor

het weergeven van alle Europese talen en streektalen (*minority languages*). De *Alverata* geeft talen als het Tsjechisch of het Maltees, met veel geaccentueerde tekens en eigen lettercombinaties, goed en rustig weer. Diverse versies van de *Alverata*, zoals de *Irregular* en versies met subtiele maar wezenlijke verschillen, kunnen dienen bij leesbaarheidsonderzoek om het letterontwerpen een bredere wetenschappelijke onderbouwing te geven en om meer gegevens tevoorschijn te krijgen waarmee letterontwerpers aan de slag kunnen om nog beter op de lezers in te spelen.

16 Summary

The subject of this thesis is *Alverata*, a twenty-first-century typeface whose design was inspired by the shapes of Romanesque capitals such as those found in inscriptions of the eleventh and twelfth centuries.

The inscriptions of the Romanesque period are characterized by letterforms that were employed with great originality and in extraordinary variety, chiselled in stone, painted on walls, engraved in metal and executed in other ways. What turned the capitals in inscriptions dating from shortly before AD 1000 to soon after 1200 into Romanesque capitals was the mixing and matching of characters from three different scripts. The result is a single script, a homogeneous set of letterforms, a clear and enduring model with basic forms and details that for two hundred years were shared by the vast majority of Romanesque capitals and which spread over the whole of Europe. The Romanesque letterforms used in inscriptions were constantly varied on the basis of this clear and enduring model, often by apparently arbitrary variation in the positioning of the three sorts of letter. In inscriptions, Romanesque capitals gradually mutated into Gothic capitals, particularly in the second half of the twelfth century. Romanesque letters can be seen as European letters, just as those of *Alverata* can: they permit the reproduction of all the languages and dialects of Europe (and can also be extended beyond its borders).

The key questions addressed in this thesis are these: *how can a medieval concept of letterforms be combined with a modern typographic concept, and how can such a combination be used to design a typeface for the twenty-first century?* These questions have their roots in my fascination for the Romanesque capitals in inscriptions, for their richness of form and the amazing variety in the ways they were used, and in my wish to connect these letterforms with the modern practice of typography.

The thesis is in three parts: 1) Romanesque capitals in inscriptions, 2) type design in the twentieth and twenty-first centuries, and 3) how *Alverata* was designed using a combination of the medieval concept and the modern.

Chapter 2 (of part one) is an account of how my interest in Romanesque capitals in inscriptions came about and flourished. I first made their acquaintance in 1976, in Moissac, France, for a long time after which my interest lay dormant. Then in 2003 it was reawakened by a visit to the basilica of St Servatius in Maastricht, with its tomb of provost Humbertus of 1086. Chapter 3 describes the terminology and dating of inscriptions, methods of transcription etc. Chapter 4 turns to matters of time, place and style: the circumstances under which Romanesque capitals took shape and were used, and European history between 950 and 1250, a period in which the political contours of modern Europe started to emerge, some of the continent's major states began to take shape, and what were to become today's European languages could already be heard and read. Today the Romanesque style is regarded as the first European style.

The Romanesque capitals in inscriptions are themselves the focus of chapter 5, which looks at their origins, characteristics and variants. The three scripts that were their precursors are the medieval descendants of the Roman *capitalis quadrata*, a series of uncials (and some half-uncials and minuscules), and Insular letterforms. The angular versions of rounded letters belong to Insular art, the mixture of mainly Irish Celtic elements with Anglo-Saxon forms and motifs. The uncials arose in the fourth century in

the Mediterranean area, probably in north Africa. In 597 uncials were brought to England by St Augustine, a Roman monk at the head of a group of missionaries. The descendants of the Roman square capitals were combined with the uncials and the angular Insular forms and taken together to the European continent, first by Hiberno-Scottish monks in the first half of the seventh century. They established monasteries which included those at Luxeuil and Bobbio. Towards the end of the seventh and in the eighth century Anglo-Saxon missionaries such as St Boniface and St Willibrord also took the mixture of the three letterforms and uncials with them; this then spread widely through monasteries such as the abbey at Echternach. It is probable that uncials also penetrated north of the Alps through the agency of clergy travelling between Rome and northern Europe. The three sorts of letter were adapted to each other in terms of proportions and detailing. Important features of the Romanesque capitals in inscriptions include low stroke contrast (little difference between thick and thin parts), gradual transitions from thick to thin, straight parts widening toward their ends, and small, triangular serifs.

Romanesque capitals were varied endlessly. The three sorts of letter were joined together to make ligatures and were intertwined, small examples being nested – placed inside or alongside the capitals – and both letters and the spaces between them would often be widened or narrowed, often to fit text into the space available but sometimes for no apparent reason. The most intriguing of these variations is the seemingly random positioning of Insular letterforms and uncials in a text. The cradle of Romanesque capitals was probably an area extending from northern France to central Germany.

By no means all these variations occurred in every inscription. The angular variants of round letters and the uncials were never evenly distributed nor were they in constant use. At the beginning of the twelfth century the angular versions of round letters began to lose ground, and in the second half of the century they became positively rare. Uncials took longer to be regularly used in inscriptions than angular variants, but were used throughout the Romanesque period before ultimately evolving into the gothic capitals. Several explanations have been put forward for the constantly shifting positions of the various versions of these letters. Variation, *varietas*, was fundamental to Romanesque art and architecture. It included the deliberate mixing of elements of earlier structures, such as columns, with new inventions. Mixing three sorts of letter to create a single system in which the use of individual sorts was varied reflected this. Not only were medieval clerics fond of linguistic games, they also practised a layered exegesis of the Bible. Both goals could be served by the shuffling of letterforms. It may also have acted to remind readers of saints such as Boniface who brought the Insular forms and the uncials to continental Europe.

The distribution, evolution and use of Romanesque capitals are illustrated in an album (chapter 6) with a selection from the many inscriptions surviving in Europe. These examples are arranged chronologically and selected so as to be distributed as evenly as possible over the Romanesque period and geographically within Europe, and are provided with explanatory notes. It is reasonable to suppose that many of the variations in letterforms represent the personal interpretations of the stonemasons or their masters.

Chapter 7 focuses on the medieval stonemasons, in so far as we know anything about them. How did they design and then execute their inscriptions, and did the mechanics of incising letters affect the shapes of the letters thus produced? Who were the patrons

and who the executants, was cutting letters a trade, how literate were the masons, and was their literacy relevant? These are questions that it is almost impossible to answer. The names of many who created letters in the Romanesque period have survived – in stone, on glass and other materials – but we have personal details of only a few of them, and such details themselves are sparse. It seems probable that for two centuries the stonemasons worked to a tradition, at least as regards their letterforms. This much is demonstrated by similarities in letterforms ranging from soon after 1000 to late in the twelfth century. Because Romanesque capitals in inscriptions occur almost exclusively in Christian texts and on Christian buildings, it is legitimate to ask whether these are Christian letters. However, like elements of Romanesque architecture – the round arch, in particular – many Romanesque letterforms are survivors of pre-Christian times, as well as being used later for secular purposes. In essence, letters are neutral and can be used in every conceivable context.

The concrete data brought together in the preceding chapters become the basis for the concept behind the Romanesque capitals in inscriptions as it is formulated in chapter 8. They are the fundamental forms of the letters and their most important details, the variation in applications, stylistic changes, and the letterforms' cosmopolitan nature.

Romanesque letterforms did not disappear at the end of the twelfth century: they were repeatedly reused and since 1200 have inspired an unending succession of artists, stonemasons, type designers and others. The first part of the book ends with a description of the principal revivals.

Part two, about type design in the twentieth and twenty-first centuries, describes the technical and technological changes that took place between the end of the nineteenth century and the present, from the invention and development of typesetting and casting machines up to digital typesetting and design, the Internet, and reading texts on digital displays. Then come the most important developments in graphic design, typography and type design up to the present day. This recent history is discussed in the context of its impact on my own work and the design of *Alverata*. Whereas type design in the twentieth century was based largely on historical models, there was also enthusiasm for the future, with some – notably the Futurists themselves – dismissing the past as irrelevant. Proposals for renewal, leading to modernism, went neck to neck with the appreciation of history that gave rise to modern classicism. After 1945 these two currents of thought were often intermingled, but the old tenets continued to survive and towards the end of the fifties modernism made a comeback. Under the influence of societal change, this revitalized modernism came to be overshadowed by much more informal typography, boosted by the arrival of e.g. small printing machines. The result was that much printing came to be done by people who were not printers (in the old sense) and hence beyond the reach of established typographical traditions. This trend was in turn reinforced by the arrival of small computers which could run programs that enabled the owner to design not only his own types but also his own complete graphic design. What followed was a constant succession of approaches to type design and typography, culminating in the final decade of the twentieth century with the virtual abandonment of established typographical patterns.

Following the waning of this movement at the beginning of the twenty-first century, it

is now possible to discern a number of principal currents in type design. For the time being, many designers are continuing to take complete ownership of the letterforms and subject them to far-reaching personal rearrangement. By now, however, individual interests have been joined by growing attention to new forms of collaboration between designers and new combinations, for example bringing together scripts from differing cultures – Asiatic, say, together with Latin. Alongside undiminished interest in classical serifed types, neutral sans serifs are now much in vogue. We have custom types: fonts, designed for businesses and organizations, which, so far as that is possible, are intended to endow such institutions with a unique public face. There is also the early twenty-first-century model, whose letters have been brought closer together in the horizontal dimension, some narrow letterforms being widened and some wide letters being narrowed. The difference between thick and thin is slight, the serifs are usually short and sturdy. The advantage of letterforms like these is that they work all the way through the spectrum from very large to very small sizes, in addition to which they can be used with virtually all technologies and in every medium: from ink jet and laser printers to high-quality offset, on smooth and rough paper, and on monitors and displays both old and new. It is a robust and flexible model whose origins lie in the twentieth century, particularly in news faces. And from the beginning of the twenty-first century it has increasingly been the starting point for type designers.

One aspect of the original version of modernism deserves special attention: pure form, abstractions whose very essence lies in the shaping and genesis of the outline or silhouette. Pure form plays an important part in my own conception of type design. Apart from inspiration from the arts, twentieth-century type designers were often in search of purely practical solutions. Taken together, these are discussed as ‘typographical pragmatism’ – a view of the field whose effects can also be discerned in my own work. The design of *Alverata* is influenced by the work of some famous predecessors, for example William Addison Dwiggins and Roger Excoffon. Also treated separately, in the light of the fact that it is now the prime driver of the scope and reach of a type design, is the development of the large type family.

With its *incise* class, Maximilien Vox’s typeface classification offers the surprising possibility of bringing Romanesque and modern letterforms together in a single category. One is struck by the echoes continuing to ring out from the Middle Ages. Examples of these are provided. This is followed by a statement of my own position, which is humanistic in that it centres on readers and their expectations and habits, and which encompasses experiment – generally in such a way that it is just imperceptible to readers.

The second part of the book ends with a description of the modern-day concept. Part 3 describes the combination of that concept with the Romanesque, and the design of the new typeface *Alverata*. The schedule of requirements lists a number of practical and current preconditions for good reproduction of letters on paper and digital displays – for example, it is important that text should be pleasant to read on the comparatively small displays of mobile telephones. *Alverata* is a modern and individual design, inspired by the Romanesque exemplars without being a close imitation of them. It is based on the early twentieth-century model, but tweaked so as to prevent blandness and monotony. The design displays the designer’s personality with taut curves and substantial counters, making the letterforms in the larger sizes attractive in appearance and in the smaller

lively and open. *Alverata* is a large type family, including as it does an 'irregular' in addition to the usual fonts such as light, normal, bold or extra bold, roman and italic. In this irregular version the experiment is clearly apparent to the reader, being inspired by the Insular letterforms, the uncials, and their constantly changing positioning. *Alverata* has been combined with other scripts, starting with Greek and Cyrillic. Later it will be possible to add more, such as those of Arabic and a variety of Indian and other languages. The design contains the characters needed for all European languages and minority languages. It represents languages such as Czech and Maltese, with numerous accented characters and unique letter combinations, accurately and unobtrusively. In legibility and readability research, various versions of *Alverata*, such as the irregular and versions with subtle but essential variations, may serve to give type design a broader scientific basis and to help reveal more data with which type designers can then work on meeting the needs of readers.

17 Conclusion

This thesis is a description of design of the *Alverata* type family and an analysis of its creation. Part one documents the conditions under which Romanesque capitals developed and were used in inscriptions, and the characteristics left behind in them by stonemasons and their clients and masters, culminating in the concept underlying Romanesque capitals in inscriptions. Part two treats of the precursors of *Alverata* in the twentieth and twenty-first centuries, and from there moves on to discuss the present conditions for and ingredients of a type design and hence to the twenty-first-century concept. Part three describes the synthesis of the two concepts and of Romanesque and contemporary elements. The type specimen, which includes all versions of *Alverata*, is part of this Conclusion. This specimen itself is visible evidence of the successful combination of ideas and letterforms from the Romanesque period and our own times.

The thesis reviews the evidence showing that for over two hundred years in Romanesque Europe, capitals in inscriptions were created according to a clear model with enduring basic forms and details, but with many variations. Of these, a high proportion are probably the result of individual preferences on the part of the stonemasons who incised them. Another plausible theory, however, is that the medieval artisans who made such deliberate use of Romanesque capitals equally deliberately incorporated the aspects that we now find curious such as reversing letters. At the same time, while the eleventh and twelfth-century letter-makers probably followed a tradition, cutting letters into stone was probably not a specialism. However, the fact remains that we still know little about their lives, their knowledge and methods, and their relations both with their clients and masters on the one hand and their fellow artisans on the other.

By contrast, we know almost everything there is to know about the designers and producers of type in the twentieth and twenty-first centuries, and their methods. Their products exhibit a heterogeneous picture with a wide range of models and a host of applications. On this basis type designers make choices which are as rational as they are personal. *Alverata* is tied both to a long tradition – that to which modern classicism is allied – and to a shorter and more recent tradition: that of modernism. The design of *Alverata* is influenced both by twentieth-century typographical pragmatism, based on technology and functionality, and by the work of some famous predecessors, and it also bears the clear stamp of my own individual way of looking at type design. At the same time the new typeface also reflects the effects of recent developments in type design, such as the expanding type family and the integration of elements of different scripts.

As *Alverata* regular demonstrates, it is possible to design a new typeface on the basis of a combination of the Romanesque and twenty-first-century concepts. Romanesque inscription capitals and modern letters share a number of basic forms, while some Romanesque elements are still useful today. This meant that there was a concrete, ready-made basis on which the two concepts could be integrated. It was an idea that could not be left unexplored: the Romanesque concept offered possibilities that were too adventurous to be ignored. Above all, it was the constant and irregular swapping of alternative letterforms that made me investigate further, and *Alverata* Irregular is the result. Angular alternatives for round letters and round variants of angular letterforms follow one another seemingly at random and modern design programs allow them to be sprinkled through text.

Alverata Irregular contains the most visible letterforms I have ever created. In all my previous designs I have combined uncommon elements with conventional basic forms, all the time taking care to ensure the primacy of utility. A design like *Swift*, for example, balances on the cusp between being conspicuous and being ordinary. Until several years after its launch in 1985 *Swift* attracted regular complaints from users who found themselves unable to accept its large counters, substantial serifs, acute angles and taut curves. Later these objections faded away, their causes having apparently become less obtrusive as a result of habituation. Many of the forms and elements of the Irregular are far more visible than the letters of *Swift*, yet text is still easy to read. This is because the more exotic shapes have been adapted to fit with the more ordinary letterforms in terms of weight, width, the spaces in and around the letters and their details, just as the Romanesque letter-makers did with their special letters.

Alverata is an original type design, not a pastiche or revival. There is a kinship with the letterforms of the Middle Ages: the Romanesque letterforms and their applications have not been adopted but interpreted. The result is a type design that exemplifies the possibility of linking historical forms with modern developments, of drawing lines from the past through the present and on into the future.

In legibility research, several versions of *Alverata* can help to put type design and typography on a sounder scientific and academic footing and to give type designers a means of better meeting the needs of readers. Finally, *Alverata* can also be combined with other scripts such as Korean, a number of Indian languages and Arabic. The Latin character set can also be extended with, for example, phonetic glyphs.

Curriculum vitae

Gerard Anthony Unger, geboren 22 januari 1942 te Arnhem.

1963-1967 Kunstnijverheidsschool te Amsterdam, afdeling grafisch ontwerpen.

In 1967 eerste baan bij Total Design als assistent van Wim Crouwel.

Vervolgens enkele andere banen (Reclamebureau Prad, Joh. Enschedé & Zonen)

en vanaf 1972 *free lance* ontwerper. Ook vanaf 1972 docent in deeltijd aan de

Gerrit Rietveld Academie, eerst aan de avondschool, later aan de dagschool.

Sinds 1992 professor aan de University of Reading, UK, Department of

Typography & Graphic Communication.

Van 2006 tot en met 2011 professor voor typografische vormgeving aan de

Universiteit Leiden, Faculteit der Geesteswetenschappen, Academie der Kunsten.

De eigen praktijk bestrijkt het ontwerpen van onder andere postzegels, munten,

jaarverslagen, kranten, huisstijlen, en vooral lettertypes:

1972 *Markeur*, Joh. Enschedé & Zonen,

1974: *M.O.L.* voor de metro van Amsterdam, in samenwerking met de werkgroep van Pieter Brattinga,

1976: *Demos*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, nu Monotype,

1977: *Praxis*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, nu Monotype,

1983: *Hollander*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, nu Monotype,

1984: *Flora*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, nu Monotype,

1985: *Swift*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, nu Monotype,

1986: *Amerigo*, Bitstream, nu Monotype,

1987: *Oranda*, Océ en Bitstream, nu Monotype,

1991: *Argo*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, nu Dutch Type Library,

1991: *Delftse Poort* voor het gelijknamige gebouw te Rotterdam,

1992: *Decoder*, het tijdschrift *Fuse*,

1993: *Gulliver*, eigen beheer,

1996: *ANWB-type*, ANWB,

1998: *Capitolium*, Agenzia Romana per la preparazione del Giubileo, nu TypeTogether,

1999: *Paradox*, Dutch Type Library,

2000: *Coranto*, eigen beheer, nu TypeTogether,

2001: *Vesta*, eigen beheer, nu Monotype,

2003: *BigVesta*, eigen beheer, nu Monotype,

2005: *Allianz-fonts*, Allianz SE,

2006: *Capitolium News*, eigen beheer, nu TypeTogether,

2013: *Alverata*, eigen beheer.

In 1984 ontving hij de H.N. Werkman-prijs, in 1988 de Gravisie-prijs, in 1991 de

Maurits Enschedé-Prijs, in 2009 de SOTA-Award en in 2012 de Piet Zwart-prijs.

Dank aan:

Het Mondriaan Fonds voor de financiële ondersteuning van het *Alverata*-project,
Irene Vlachou te Athene voor medewerking aan de Griekse versie van de *Alverata*,
Tom Grace te Heidelberg voor medewerking aan de cyrillische versie van de *Alverata*,
en voor de productie van de *Alverata*-fonts,
Gudrun Lehmann voor de hulp bij het vinden en vertalen van de teksten in inscripties,
en verder allen die bij de totstandkoming van dit proefschrift betrokken waren.

Colofon

Begeleiding van de uitvoering en drukken van het omslag:

Offsetdrukkerij Jan de Jong, Amsterdam,

drukken van het binnenwerk en binden:

Wöhrmann Print Service, Zutphen,

papier voor het omslag:

Igepa Nederland, Tiel,

ontwerp:

Gerard Unger, Bussum.

Bij de illustraties zijn, voor zover achterhaalbaar, de bronnen vermeld.

Eventuele rechthebbenden kunnen zich melden bij de auteur.

Voor alle fonts van de *Alverata* geldt: Copyright © Gerard Unger 2013.

