



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

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 Venetian 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 verschildte 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 'eigentijdse' 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.

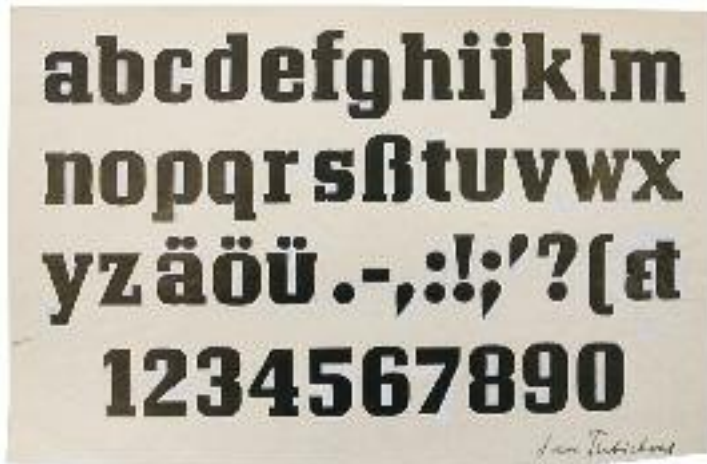
De modernistische ontwerpers zochten naar universele vormen, met behulp van onder andere lineaal, passer en driehoek. Er werd gestreefd naar algemeen geldende lettervormen, naar eenvoudige modellen, waarbij de persoonlijkheid van de ontwerper op de achtergrond bleef of zelfs onzichtbaar moest zijn. Ook 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.