

Stein gemeißelten Inschriften war ich schon damals betroffen; ich sah in ihnen ein Muster jener Vollkommenheit, die niemals altern kann. So ergaben sich die Großbuchstaben der Futura wie von selbst, und nur deshalb, weil ich die unverzierte Urform ohne Grundstriche oder Haarstriche gab, ist eine Schrift entstanden, die der Buchdrucker unter die Grotesken einreicht.

Die Form der Kleinbuchstaben erforderte etwas mehr Überlegung. Unsere Schriften bestehen aus zwei Alphabeten, die einander garnicht ähnlich sind. In der alten deutschen Rechtschreibung, der man noch im achtzehnten Jahrhundert begegnen kann, und die alle großen Germanisten für die einzig richtige erklärt haben, war der Eindruck einer Schriftseite allein bestimmt durch eines dieser Alphabeten: die Kleinbuchstaben. Die Großbuchstaben kamen dazwischen so vereinzelt vor, daß sie als ein edler Zierrat wirkten. Ganz anders ist es bei der neueren deutschen Rechtschreibung. Hier hat ungefähr jedes vierte Wort einen Großbuchstaben; und so wirkt die Satzseite als ein Gemisch von zwei verschiedenen Alphabeten. Ob wir diesen Buckel aus der Barockzeit je wieder loswerden, steht hier nicht zur Frage. Der deutsche Schriftkünstler hat jedenfalls mit dieser Gegebenheit zu rechnen. Ich habe deshalb bei der Futura versucht, die um ein Jahrtausend jüngeren Kleinbuchstaben dem Formgesetz der Versalien zu unterwerfen und auch sie aus den einfachsten und gegensätzlichsten Grundformen aufzubauen. Vor allem aber suchte ich ihnen alles Drängende und Schreibflüchtige zu nehmen und ihnen die Ruhe und die Formenklarheit der römischen Kapitale zu verleihen.

Die Schrift hat den Anspruch, mit dem sie dann vier Jahre später auf den Markt trat, die »Schrift unserer Zeit« zu sein, nicht allein durch ihren Welterfolg gerechtfertigt, den ihr keine der zahllosen Nachahmungen jemals hat streitig machen können, sie ist auch die eigentliche Schrift der neuen Aufgaben unserer Zeit geworden, also der Werbetypographie und vor allem der Verbindung von Schrift und Lichtbild. Denn so zeitlos die klassizistische Buchform zu sein scheint, so wird sie doch in dem Augenblick fragwürdig, wo man neben dem Text noch Abbildungen unterzubringen hat. Nur Originalgraphik, also Kupferstich, Radierung, Holzschnitt oder auch noch die Steinzeichnung scheint hier am Platz zu sein; jede Netzätzung wirkt daneben wie Ersatz. Woran liegt das? Einmal an der Type; jede klassische Schrift besteht aus graphischen Elementen, die von der Breiftfeder stammen; jede klassizistische Schrift ist ursprünglich aufgebaut aus dünnen Umrißlinien, wie die Legenden der Kupferstiche. Niemand stellt heute große Ansprüche an Stilreinheit; doch wirkt die Netzätzung neben solchen Schriften auch auf weniger Empfindliche peinlich. Dann aber hat der klassizistische Buchtypus meist einen schmalen und hohen Satzspiegel und verhältnismäßig breite Papierränder. Bei der Schnittheit aller original-

graphischen Techniken braucht das Bild nicht breiter zu werden als der Satzspiegel; eine Rasterätzung hat aber mit dieser Prägnanz verglichen immer etwas Nebelhaftes. Der Fall wird hoffnungslos, wenn es sich um die Wiedergabe einer Naturaufnahme handelt; denn jedes Lichtbild verliert ganz unverhältnismäßig bei einer Verkleinerung. Bei Landschaftsaufnahmen im Breitformat ist es kaum noch möglich, sich an die Satzspiegelbreite zu halten. Vermißt man aber die Netzätzungen größer, dann wirken sie in diesem sonst so unproblematischen traditionellen Buchformat wie Fremdkörper, und man flucht dann den teuflischen Erfindungen der mechanisierten Graphik, nur weil man sich ihnen nicht gewachsen fühlt. Die Gegenwart hat für Bücher und Zeitschriften mit Abbildungen dieser Art eine neue Typographie gefunden, und hier bewährt sich die Futura vor allem darum, weil sie Schriftflächen von einer ganz gleichmäßigen Grau-Schattierung ergibt; ihre vollkommene Ruhe steht in einem wohltuenden Gegensatz zu den reichen Abstufungen der Netzätzung. Den Namen Futura hat der Schrift Fritz Wichert, der Direktor der Frankfurter Kunstschule, gegeben: wie er das Wort gemeint hat, geht aus ein paar Sätzen hervor, die er über sie geschrieben hat zu einer Zeit, als ihr Erfolg noch nicht vorauszusehen war: »Ganz allein in der neuen Schrift von Paul Renner sehe ich das Werdende wie in der gültigen Baukunst der Zukunft aus geistiger Notwendigkeit heraus geformt. Als Ganzes genommen ist diese Schrift die erste, die wirklich dem neuen Lebensgefühl entspricht, und im einzelnen ist sie, ohne an Lesbarkeit oder Flüssigkeit einzubüßen, rassig und fein. Das Wesentliche aber liegt darin, daß diese Type im wahren Sinne abstrakt ist, das heißt, mit äußerster Zurückhaltung individualistischer Expression ein neues hartes Dienen verkündet.«

Aber ich bin den Jahren vorausgeeilt: Die Futura kam ja erst 1927 auf den Markt. Und doch war sie schon 1925 in Frankfurt, der Stadt der Schriftgießer, auf allen Straßen zu sehen und in den Kreisen des Buchgewerbes lebhaft erörtert. Das kam so: Ich hatte im Februar in zwei großen Druckereien Kölns und München-Gladbachs Kurse zu halten und war auch zu Vorträgen in anderen rheinischen Städten eingeladen. Da ich nicht wußte, wieviel Zeit der Schnitt einer Druckschrift erfordert, nahm ich unbedenklich Lichtbilder von den ersten Schnittversuchen mit und trug nun aller Welt vor, was mich zu dieser neuen Schriftform geführt hatte. Eines Tages fragte Wichert bei mir an, ob ich bereit sei, eine Vorklasse seiner Kunstschule zu übernehmen; Ostern 1926 werde dann die typographische Lehrwerkstätte frei werden, deren Leitung er mir übertragen wolle. Kümpel riet zur Annahme; er wußte, daß er nicht mehr lange leben würde. Als ich mein Amt in Frankfurt angetreten hatte, mußte ich für das städtische Hochbauamt die Alphabeten der Futura neu zeichnen, sie wurden vervielfältigt und allen Schriftmalern als Vorlage für die