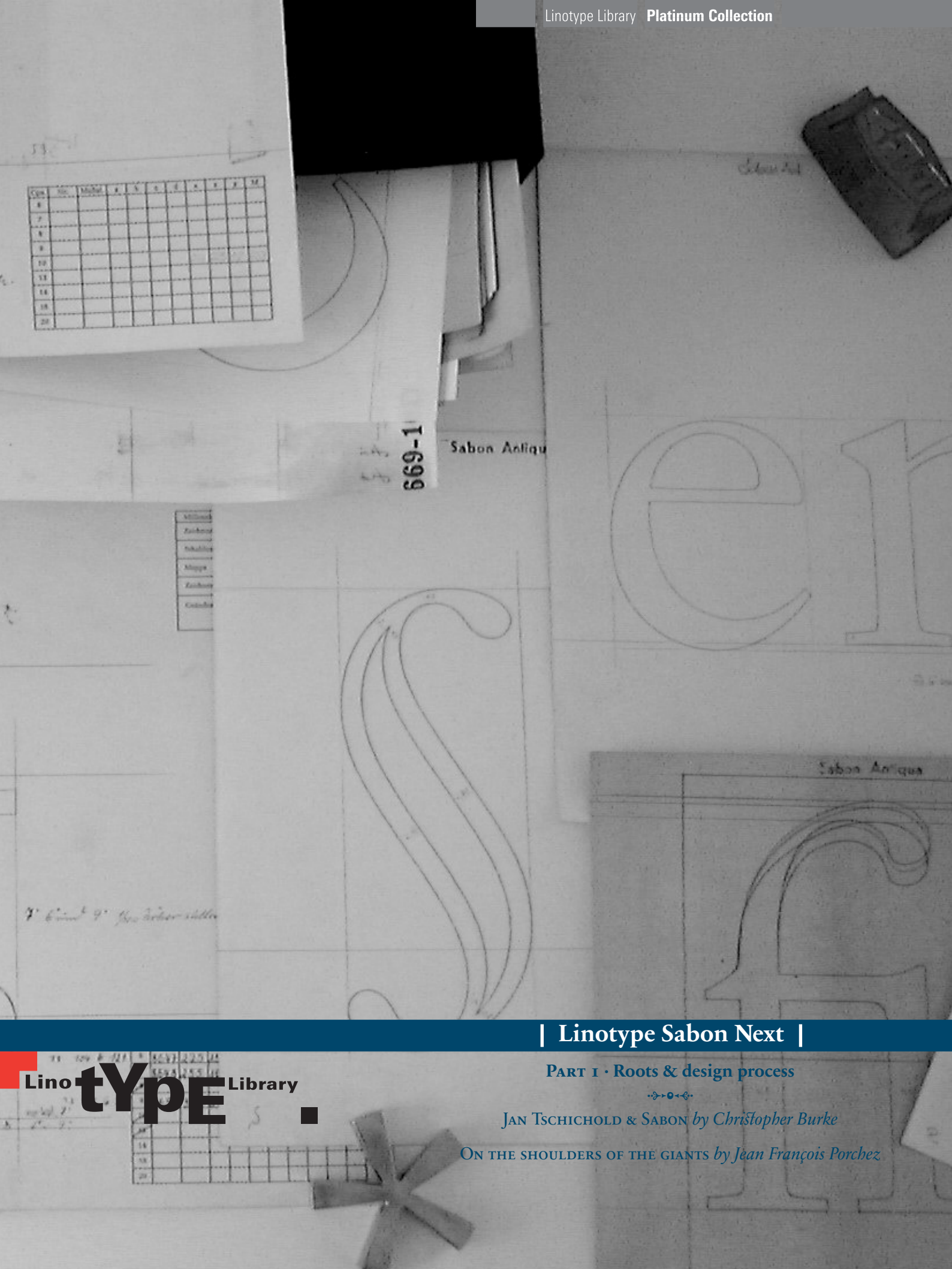


| Linotype Sabon Next |

Linotype Library

Part 1 · Roots & design process

Jan Tschichold & Sabon *by Christopher Burke*

On the shoulders of the giants *by Jean François Porchez*

The Egenolff-Berner specimen sheet, 1592. Jan Tschichold's Sabon drawings, 1965 (grey). Sabon Next drawings, 2001 (white).

SPECIMEN CHARACTERVM SEV TYPORVM PROBATISSIMORVM,

INCONDITE QVIDEM, SED SECVNDVM SVAS TAMEN DIFFERENTIAS PROPOSITVM, TAM IPSIS LIBRORVM AVTORIBVS, QVAM TYPOGRAPHIS APPRIME VTILE ET ACCOMMODATVM.

Esaiæ Capitu lo. LIII.

Canon de Garamond.

¶ Quis credidit Auditui nostro: & brachium Iehouæ cui Reuelatum est, Et ascendit sicut virgultum CORAM eo, & velut radix de terra deserti: Non erat forma ei, neque decor. Æ. Œ.

Petit Canon de Garamond.

Aspeximus autem eum, & non erat aspectus, & Non desiderauimus eum videre. Despectus fuit & Reiectus inter viros vir dolorum, & expertus Infirmitatem, & veluti absconsio faciei Ab eo, despectus inquam, & non putauimus eum. Verè languores nostros ipse tulit, & dolores nostros portauit, nos Autem reputauimus Eum plagis affectum, Percussum à Deo & HVMILIATVM. W. H. S. G.

Romain Parangon de Garamond

Ipse autem vulneratus & propter preuaricationes nostras Attritus est [καὶ προσηλθεν αὐτῷ ὁ ἑκατόνταρχος, καὶ καλῶν αὐτον κ λέγων, Κυριε ο παις μου βεβλη] καὶ σα. [illegible]] rationem eius propter iniquitates nostras castigatio pacis nostræ super eum Et liuor eius sanitas fuit nobis. Omnes nos sicut oues errauimus, vnusquisque ad viam suam Declinauit, & Iehouah conieciit in illum iniquitates omnium nostrum. Oppressus fuit, & ipse afflictus, & non Aperuit os suum. Sicut agnus ad MACTATIONEM ductus est, et velut ouis coram tondente se obm.

Grec. Parangon de Robert Granion

Nec aperuit os suum. A carcere & iudicio sublatus est: & Gene rationem eius Quis enarrabit, Quia abcissus est è terra viuentium, propter prauaricationem populi Mei plaga fuit ei. Et dedit cum impijs sepulturam eius, & cum diuite in Morte sua: Quamuis iniquitatem non fecerit, Nec dolus fuerit in ore eius. Iehouah Autem voluit conterere eum & ægrotare fecit eum: Quum posuerit seipsum sacrificium pro delicto Anima eius.

Cursiff Parangon de Granion

Romain Gros Text de Garamond

Videbit semen prolongabit dies, & voluntas Iehouæ in Manu eius prosperabitur. Propter laborem animæ suæ videbit fructum quo saturabitur, scientia sui iustificabit iustus seruus meus multos, & iniquitates ipsorum ipse portabit. Ideo partem dabo ei cum multis & cum fortibus diuidet spolia, Et quod effudit in MORTEM ANIMAM suam,

Curs. Gros Text de Granion

Et cum prauaricatoribus Annumeratus est, ipse quoque peccatum Multorum

Romain S. Augustin de Garamond

Grec. S. Augustin de

Ad dexteram enim & sinistram dilataberis, semen quoq; tuum Gentes hæreditate accipi[illegible] & ciuitates [καὶ δεξια. καὶ σοῦ πλθεν αὐτῷ ὁ ἑκατόνταρχος, καὶ καλῶν αὐτον, κ λέγων, Κυριε ο παις μου βεβλη] [illegible] desolata[illegible] ... bitabit. Ne timeas, quia non afficieris pudore, nec erubesces, Quia non afficieris ignominia: pudoris enim adolescentiæ tuæ obliuisceris. NAMMARITVS tuus, est factor tuus, Iehouah exercitum nomen eius: Et redemptor tuus, Sanctus Israelis, Deus vniuersæ terræ vocatur.

[illegible] rem Adolescentiæ, Quum rependata fueris, dixit Deus tuus. Momento paruo dereliqui te, at in Miserationibus magnis congregabo te. In momento iræ abscondi faciem Meam ad momentum à te, In misericordia sempiterna Misertus sum tui, dixit Redemptor tuus Iehouah.

Romain Cicero de Garamond

Grec. Cicero de Granion

Nam vt aquæ Noha hoc michi, cui iurauì quod non transirent aquæ Noha vltra super terram, sic iurauì quod non irascar contra te, [ὅτι ὡς ὕδατα νῶε τοῦτο μοι, ᾧ ὤμοσα τοῦ μὴ διελθεῖν τὰ ὕδατα νῶε ἔτι ἐπὶ τὴν γῆν οὕτως ὤμοσα τοῦ μὴ ὀργισθῆναι σοι καὶ τοῦ μὴ ἐπιτιμῆσαί σοι] nec in crepabo te Montes enim mouebunt sese, & colles metabunt misericordia autem mea à te non recedet, & fœdus pacis meæ non nutabit dixit miserator tuus IEHOVAH Pauperculà in turbine versans Non accepit consolationem, en ego iacere faciam in Carbunculis lapides tuos, & fundabo te in sapphiris,

Curs. Cicero de Granion

Et ponam ex Margaricis feniest. tuas, & portas tuas ex lapidibus carbunculi, Atque omnem terminum tuum lapidibus desiderabilibus. Vniuersi quoque filij tui erunt docti à Iehouah, & Multiplicauit pacem filiorum tuorum. In iustitia fundaberis, longe aberis ab oppressione, quia Non timebis eam. & à contritione quia non appropinquabit tibi. En congregando congregabit se populus contra te absque Me. quisquis congregauerit se tecum contra te cadet.

☞ *Est & hæc melioris notæ Litera Currens Ciceroniana, artifice Roberto Granione Gallo prodita, vulgo Scolasticelle dicta, Ea in lineas arctior componitur operarumq; magis patiens existit,*

Romain Garamond de Garamond

Grec. Garamond de Granion

Ecce ego creaui fabrum ferratium flatantem in igne pri[illegible], & proferentem instrumentum in opus suum, & ego inquam creaui vastatorem ad [illegible]dendum. Omne instrumentum quod formabitur contra te, in prosperabitur, & OMNEM linguam quæ surget contra te in iudicium condemnabis, hæc est hæreditas seruorum Iehouah, & in stitia vorum a me est, dixit Iehouah.

Curs. Garamond ou Immortel de Granion

Omnes sitientes venite ad aquas etiam Qui quibus non est argentum. Venite inquam. Venite absque argento & [illegible]] absque ullo pretio Vinum & Lac. Quare appendistis argentum in non panem & laborem Vestrum in id quod saturare non potest. audite audende me. & comedite bonum. delectabimque in pinguedine anima Vestra. Inclinate aurem Vestram. & Venite ad me. audite. & viuet anima Vestra.

Rom. Galliard de Granion

Ecce testem populis dedi eum, ducem & præceptorem populis. En gen[illegible] rem quam non nosti vocabis ad te & gentes quæ non nouerunt te, current propter Iehouam Deum tuum, & Sanctum Israelis. quia glorificabit te Qærite Dominum dum inuenitur, inuocate eum dum est propinquus. De relinquat impius viam suam, & vir nequam cogitationes suas, reuertatque ad Iehouam, misebitur eius, & ad Deum nostrum, quoniam multus est ad remittendum.

Rom. Non pareil.

Curs. Petit Text de G.

Non enim cogitationes meæ. cogitationes vestræ. nec viæ vestræ viæ meæ. dixit Iehouah. [illegible] Nam quanto altiores sunt cœli quam terra, tanto altiores sunt viæ meæ. quam viæ vestræ. & cogitationes meæ Quam cogitationes vestræ.

Curs. Non pareil.

Certe quemadmodum descendit imber & niu de cœlo, & illuc non reuertitur, sed in eis irrigat terram & gignere facit eam, et fundatur eam facit, et dabit semen seminanti, sic erit verbum meum quod egredietur de ore meo non reuertetur ad me vacuum,

Jan Tschichold & Sabon

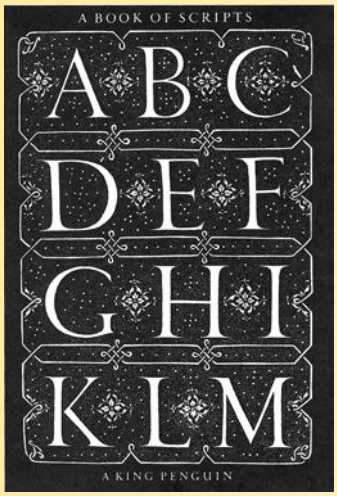
Christopher Burke

On the shoulders of the giants

Jean François Porchez

Cover layout for a Leipzig printer's leaflet, 1923, who include his own calligraphy based on Renaissance models.

Sheet designed to promote his own book *Die Neue Typographie*, 1928.



Cover design of *A book of Scripts* by Alfred Fairbank, Penguin Books, adapted by Jan Tschichold in 1949, from a design by Juan de Yciar, 1547.

Jan Tschichold & Sabon

Jan Tschichold's Sabon typeface is the summation of a lifetime's careful study and practical experience in typography. According to the designer himself it was 'the result of long years of preparation', and it can be seen as an exemplification of Tschichold's mature views on typography and letter design. It has become a standard type for book typography, which would not have surprised Tschichold, whose intention was to make a new adaptation of the best, classical roman types.

Tschichold is not principally known as a type designer, despite the renowned achievement of Sabon. He worked mainly as a typographer & book designer, as well as being a prolific scholar on this subject. His early attempts at typeface design – Saskia, Transito and Zeus (all 1931), and several types for the pioneering but ill-fated Uhertype photosetting system – remain obscure. All of them were products of his 'modernist' period, although the Uhertype sanserif is neither in the idiom of the grotesque nor the geometric sanserif, both in fashion at that time, but instead resembles Gill Sans, which Tschichold would later accept as one of the only humane sanserifs. It is well-known that around five years after his escape from Nazi Germany to Switzerland in 1933 Tschichold began to reject the New Typography, of which he had been the principal evangelist, both in his practice and writings. There perhaps still exists today a vestige of general feeling that hereby he somehow betrayed the modern movement; people who lose faith and then become critical of their former credo are rarely liked, as Tschichold's contemporary Arthur Koestler once observed. Yet, Tschichold's detailed and sensitive exploration of typographic tradition during the major part of his life can instead be interpreted as a studied rejection of hastiness and of innovation for its own sake. 'It is true, we are born with our eyes,' he remarked during the period in which he was designing Sabon, 'but they will only open slowly to beauty, much more slowly than one thinks.'[1]

For Tschichold, adherence to tradition in typography had a moral aspect. In his 1964 essay 'The importance of tradition in typography' he asserted that typography inevitably implies traditions and conventions, and furthermore added: 'To respect tradition is not at all historicism.'[2] Here he was perhaps anticipating criticism that he was simply taking refuge in the past. He insisted that he only used the term 'convention' in a positive sense, with regard to its original meaning of 'agreement', or 'coming together'. On an earlier occasion he had phrased the idea more strongly: 'Typography that cannot be read by everybody is useless.'[3] His mature statements on typography are often admonitions of his young, radical self: 'Since typography appertains to each and all, it leaves no room for revolutionary changes', was his opinion in 1948.[4] He quite clearly referred to the views of the young Tschichold (and equally to the practice of the Swiss typographers of the 1950s, who he also believed to be in error) when stating on various occasions during the 1950s and 1960s that setting a book in a single size of sanserif type, or mixing unrelated typefaces, were mistakes. In the 1920s he had advocated the exclusive use

Text composed in Sabon Next Display 11 pt including Sabon Next Display Alternates.

Jan Tschichold & die Sabon

Jan Tschicholds Schrift Sabon ist das Ergebnis lebenslanger sorgfältiger Studien und praktischer Erfahrungen mit Typographie. Wie Tschichold selbst sagte, war sie »das Ergebnis langjähriger Vorbereitungen« und kann als Ausdruck seiner Ansichten zur Typographie und zur Buchstabengestaltung betrachtet werden, zu denen er im reiferen Alter gelangt war. Die Sabon wurde zu einer Standardschrift im Buchdruck, was Tschichold nicht überrascht hätte, war es doch seine Absicht gewesen, eine Neubearbeitung der besten, klassischen Antiqua-Schriften vorzunehmen.

Tschichold ist – trotz des anerkannten Erfolges der Sabon – im Grunde nicht als Schriftdesigner bekannt. Er arbeitete in erster Linie als Typograf und Buchgestalter und lehrte auch auf diesen Gebieten. Seine frühen Versuche im Schriftdesign – Saskia, Transito und Zeus (alle 1931) sowie mehrere Schriften für das bahnbrechende aber unter einem unglücklichen Stern stehende Uhertype-Fotosatzsystem – sind praktisch unbekannt geblieben. Sie alle waren Produkte seiner »modernistischen« Phase, obwohl die serifenlose Uhertype-Schrift nicht dem charakteristischen Stil der zu jener Zeit beliebten Groteskschriften oder geometrischen Linearschriften entsprach, sondern eher der Gill Sans ähnelt, die Tschichold später als eine der wenigen, humanistischen serifenlosen Schriften akzeptieren würde. Es ist bekannt, dass Tschichold etwa fünf Jahre nach seiner Flucht aus Nazi-Deutschland begann, die Neue Typographie abzulehnen, deren Hauptvertreter er sowohl in seiner praktischen Arbeit als auch in seinen Büchern gewesen war. Auch heute noch wird hin und wieder die Ansicht vertreten, dass er damit die moderne Bewegung in gewisser Weise betrogen hat; Menschen, die ihren Glauben verlieren und dann ihr früheres Credo kritisieren, werden selten gemocht, wie Tschicholds Zeitgenosse Arthur Koestler einmal bemerkte. Und dennoch kann Tschicholds detaillierte und empfindsame Erforschung der typographischen Tradition während des größten Teils seines Lebens gedeutet werden als eine durch Studien fundierte Ablehnung von Schnelligkeit und von Innovation um ihrer selbst willen. »Wir sind zwar mit Augen geboren,« bemerkte er während der Zeit, als er die Sabon gestaltete, »aber nur langsam öffnen sie sich der Schönheit, viel langsamer als man so denkt.«[1]

Für Tschichold hatte das Festhalten an der Tradition in der Typographie einen moralischen Aspekt. In seinem Essay von 1964 »Die Bedeutung der Tradition für die Typographie« erklärte er, dass Typographie unweigerlich Traditionen und Konventionen beinhalte und fügte hinzu: »Achtung der Tradition ist keineswegs Historismus«.[2]

Jan Tschichold & le Sabon

Le Sabon de Jan Tschichold est le fruit de toute une vie consacrée à l'étude minutieuse de la typographie, tant au niveau théorique que pratique. Selon les propres termes de Tschichold, il s'agit du « résultat de longues années de préparation » et le Sabon peut donc être considéré comme l'expression des opinions d'un homme d'expérience sur la typographie et la création de caractères. Le Sabon est devenu une référence pour les caractères de textes, ce qui n'aurait d'ailleurs guère surpris Tschichold dont l'objectif était de fournir une nouvelle adaptation des meilleurs romains de la Renaissance.

Tschichold n'est pas essentiellement connu comme créateur de caractères, malgré la renommée incontestée du Sabon. Il a surtout œuvré comme typographe du livre tout en étant également un érudit très prolifique. Ses premiers pas dans le domaine de la création de caractères restent encore dans l'ombre – les Saskia, Transito et Zeus (tous de 1931) et quelques caractères pour le système de photocomposition Uhertype, n'ayant pas connu le succès escompté. Dans tous ces cas, il s'agit de créations issues de sa période « moderniste,» quoique la linéale Uhertype ne peut être comptée parmi les grotesques ou les linéales appréciées à l'époque. Elle ressemble plutôt au Gill Sans que Tschichold acceptera par la suite comme une des seules linéales intéressantes. Il est bien connu qu'environ cinq ans après sa fuite de l'Allemagne nazie vers la Suisse en 1933, Tschichold a commencé à rejeter la Nouvelle Typographie dont il avait été le principal représentant, tant en pratique qu'en théorie. Peut-être existe-t-il encore des traces du sentiment général qu'il avait d'une manière ou d'une autre trahi le mouvement moderniste. Les gens qui perdent leur foi, puis en deviennent critique sont rarement appréciés, comme le fait remarquer un contemporain de Tschichold, à savoir Arthur Koestler. Cette exploration sensible et pointue de la tradition typographique qu'il mène durant la majeure partie de sa vie peut par contre être interprétée comme un refus étudié de la hâte et de l'innovation comme objectif en soi.
« Il est vrai que nous sommes nés avec nos yeux,» constate-t-il durant la période de conception du Sabon, « mais ces yeux ne s'ouvriront que lentement à la beauté, et bien plus lentement que l'on ne pense.»[1]

Pour Tschichold, se référer à la tradition en matière de typographie renferme un aspect moral. Dans son essai de 1964, « L'importance de la tradition en typographie,» il affirme que la pratique de la typographie implique inévitablement tradition et conventions. Il ajoute en outre :
« Le respect de la tradition n'est en aucun cas une preuve de passéisme.»[2] Peut-être anticipe-t-il déjà la critique selon laquelle il prend simplement refuge dans le passé. Il insiste sur le fait qu'il utilise le terme ou la notion de « convention » seulement dans un sens positif, c'est à dire dans

Text composed in Sabon Next Regular 8 pt including Sabon Next Regular Alternates.

of sanserif type, but by the 1950s he had completely reversed his opinion, describing sanserif as a 'true monstrosity.'[5] His mature view, as a specialist in book design, was that sanserif was not appropriate for lengthy texts: 'Fifty years of experimentation with novel, unusual scripts have yielded the insight that the best typefaces are either the classical fonts themselves (provided the punches or patterns have survived), or recuttings of these, or new typefaces not drastically different from the classical pattern.'[6]

This statement from 1952 prefigures his approach to designing Sabon, which is one of the best modern adaptations of the Garamond type model. Tschichold returned again and again to his opinion that Claude Garamond's types of the sixteenth century constituted the archetypal roman typeface. In 1964, during the design of Sabon, he summarized: 'The punches of Claude Garamond, cut around 1530 in Paris, are simply unsurpassed in their clarity, readability and beauty.'[7]

Tschichold's determined, and never-ending, examination of classic typography had convinced him of this fact. Indeed he claimed that he was returning to an appreciation of Garamond's types that pre-dated his modernist phase: the 'long years of preparation' for designing Sabon 'went back to the impression made on the eighteen-year old Tschichold already in the year 1920 by the Garamond specimen of Jakob Sabon and Conrad Berner, Frankfurt 1592.'[8] Similarly he remembered drawing letters around 1918 based on type that was most probably one of Robert Granjon's sixteenth-century italics. Even in his seminal, modernist book of 1928, *The new typography,* he admitted that 'a classical typeface – say Garamond' could well be used for book design.[9] Sabon is such a thoroughly well conceived and well executed typeface that it is easy to believe that Tschichold had been thinking about it in one way or another for most of his life. The two models that he mentioned, Garamond's roman and Granjon's italic, together formed the inspiration for Sabon, and examples of both were included on the Egenolff-Berner specimen sheet, which was to prove an important source. Tschichold pointed out that Garamond's roman (paired with Granjon's italic, and taking into account imitations) was the single customary typeface during two and a half centuries in Europe. (Elsewhere in this specimen Jean François Porchez asserts his belief that a typeface in the Garamond style by Guillaume Le Bé also provided inspiration for Tschichold.)

It is ironic, therefore, that Tschichold's version of Garamond/Granjon did not bear either of these names. The historical reasoning for the name Sabon was given by Tschichold himself in his essay, 'Life and importance of the typecutter Jakob Sabon.' Sabon was a Frenchman (variously known as Jacques and Jacob) who took over the printing office of Christian Egenolff in Frankfurt after the latter's death in 1555. In the 1560s he went briefly to Antwerp to assist in assembling the collection of punches and matrices for Christopher Plantin's printing house. Tschichold felt it to be very possible that Sabon brought back with him to Frankfurt some matrices that he had acquired from either Plantin or Robert Granjon, because the Egenolff Press began to use the Garamond types after his return.[10] It is certainly thought that Sabon acquired strikes from the punches of

Hier erahnte er vielleicht schon die Kritik im voraus, dass er in der Vergangenheit zu diesen Begriffen nur Zuflucht genommen habe.
Er bestand darauf, dass er den Begriff »Konvention« ausschließlich in einem positiven Sinne verwendet habe, nämlich in seiner ursprünglichen Bedeutung »Einverständnis« oder »Übereinkunft«. Bei einer früheren Gelegenheit hatte er diesen Gedanken deutlicher ausgedrückt: »Typographie, die nicht jedermann lesen kann, ist unbrauchbar«.[3]
Seine späteren Aussagen zur Typographie sind häufig Warnungen seines jungen, radikalen Ichs: »Da Typographie sich an jedermann wendet, bietet sie keinen Raum für umwälzende Änderungen«, war seine Ansicht im Jahre 1948.[4] Er bezog sich ziemlich eindeutig auf die Ansichten des jungen Tschichold (und gleichermaßen auf die Praxis der Schweizer Typografen in den 1950er Jahren, denen er ebenfalls unterstellte, einen Fehler zu machen), als er bei verschiedenen Gelegenheiten in den 1950er und 1960er äußerte, dass es falsch sei, ein Buch in nur einem einzigen Grad serifenlosen Schrift zu setzen oder nicht zusammengehörende Schriften zu mischen. In den 1920er Jahren hatte er noch die ausschließliche Verwendung der serifenlosen Schrift befürwortet, aber in den 1950er Jahren hatte er diese Ansicht völlig umgekehrt und bezeichnete sie als »eigentliches Monstrum«.[5]
Seine spätere Ansicht – als Spezialist für Buchgestaltung – war, dass sich die serifenlose Schrift nicht für längere Texte eigne: »Am Ende einer fünfzigjährigen Zeit des Experimentierens mit zahlreichen, neuartigen, andersartigen Schriften steht die Einsicht, dass die besten Schriften entweder die klassischen Schriften selbst (soweit sich ihre Stempel oder deren Abschläge bis auf unsere Zeit erhalten haben) oder ihre Nachschnitte oder neue Schriften sind, die sich nicht weit von diesen entfernen.«[6]

Diese Aussage aus dem Jahre 1952 nimmt schon seinen Ansatz zur Gestaltung der Sabon vorweg, die eine der besten modernen Bearbeitungen des Garamond-Schriftmodells ist. Tschichold kehrte immer wieder zu seiner Ansicht zurück, dass die Typen von Claude Garamond aus dem sechzehnten Jahrhundert die grundlegende Antiqua-Schrift darstellten. Im Jahre 1964, während des Entwurfs der Sabon, resumierte er: »Der Schriftschnitt Claude Garamonds, um 1530 in Paris entstanden, ist in seiner Klarheit, Leserlichkeit und Schönheit schlechthin unübertrefflich.«[7]

Tschicholds entschlossene und niemals endende Untersuchung der klassischen Typographie hatte ihn zu dieser Überzeugung kommen lassen. Er behauptete sogar, die Schriften von Garamond wieder wie vor seiner modernistischen Phase anzuerkennen: die »langjährigen Vorbereitungen« auf die

son sens original, à savoir « accord » où « arrangement.» Plus tôt, il avait formulé cette idée d'une manière un peu plus stricte :
« La typographie qui ne peut être lue par tout le monde est inutile.»[3] Ces déclarations raisonnées sur la typographie sont souvent une admonestation de son propre être, jeune et radical.
« Comme la typographie s'adresse à tous et à tout le monde, il n'y a pas de place pour des changements révolutionnaires,» telle est son opinion en 1948.[4] Il fait ainsi clairement référence aux opinions du jeune Tschichold (et également à la pratique des typographes suisses des années 50 dont il ne partage pas l'opinion) lorsqu'il affirme, à différentes occasions pendant les années 50 et 60, que la composition d'un livre en linéale dans un corps unique ou la combinaison de caractères sans relations entre eux constitue une erreur.
Dans les années 20, il défendait l'usage exclusif des linéales mais vers les années 50, il fait un volte-face intégral en qualifiant la linéale de « vrai monstruosité.»[5] Son opinion en tant que spécialiste de la typographie du livre est que les linéales ne sont pas appropriées pour les textes longs :
« Cinquante ans d'expérience dans l'édition de romans, nouvelles, manuscrits inhabituels, ont nourri en moi l'idée que les meilleurs caractères sont soit les fontes classiques elles-mêmes (si les poinçons ou les matrices ont survécu), soit une nouvelle version de celles-ci ou des caractères sans différences importantes avec les formes classiques.»[6]

Cette affirmation de 1952 préfigure son approche de la conception du Sabon, une des meilleures adaptations modernes du Garamond. Tschichold revient sans cesse à son opinion selon laquelle les caractères de Claude Garamond du XVIe siècle représentent l'archétype même du romain.
En 1964, lors de la création du Sabon, il résume ainsi : « Les poinçons de Claude Garamond taillés vers 1530 à Paris sont tout simplement inégalés dans leur clarté, lisibilité et beauté.»[7]

Son étude permanente de la typographie classique l'a convaincu de ce fait. Effectivement, Tschichold affirme retourner à son appréciation du Garamond antérieure à sa phase moderniste :
« les longues années de préparation » de la création du Sabon « remontent à l'impression laissée par les spécimens du Garamond de Jakob Sabon et Conrad Berner, Francfort 1592, sur le jeune Tschichold âgé de 18 ans en 1920.»[8] De même, il se rappelle également avoir dessiné vers 1918, des signes sur la base d'une fonte qui était très probablement un italique de Robert Granjon datant du XVIe siècle. Même dans son ouvrage moderniste fondamental de 1928, The new typography, *il admet « qu'un caractère classique, par exemple le Garamond » pourrait être utilisé pour la composition des livres.[9] Le Sabon est un caractère si parfaitement conçu et réalisé, qu'il est facile de s'imaginer que Tschichold y a pensé d'une manière ou une autre pendant toute sa vie.*
Les deux jeux de caractères qu'il mentionne,

Garamond and Granjon after the Egenolff typefoundry came into his ownership in 1572 as part of the resolution of a dispute. So, Tschichold asserts: 'It is none other than our Jakob Sabon to whom credit can be accorded for having prepared the way for the typefaces of Garamond and Granjon into Germany.'[11] After Sabon's death in 1580 it was Conrad Berner who put together the famous type specimen of 1592 that shows the typefaces of Garamond and Granjon, and which also contains a note explaining the important role of Sabon in collecting these 'finest and most beautiful types.'

As John Dreyfus has remarked, the name Sabon was therefore appropriate for a type inspired by Garamond and manufactured in Frankfurt simultaneously by the Linotype, Monotype and Stempel companies.[12] It may also have been considered prudent to differentiate the new typeface by name from the existing Garamonds already available from these three companies, which were mostly not historically accurate adaptations (with the admirable exception of Stempel Garamond). In early discussions about the project two options were evaluated: a Renaissance roman in the style of Garamond, and a 'baroque' roman in the style of Baskerville. The artistic adviser to the Stempel typefoundry at that time was Gotthard de Beauclair, himself an expert traditionalist typographer, who emphatically supported the Garamond option and argued for Tschichold to be commissioned as designer.[13] Monotype Garamond was evidently offered as a point of reference for the new type, with the added request that it be made slightly narrower in proportion for reasons of economy.[14] Tschichold had previously utilized hot-metal versions of classic typefaces in his book design work, not only during his stay at the Penguin publishing house in England (1947–49), but also before that in Switzerland. Yet he seemed to use typefaces such as Bembo, Van Dijck, Janson and Baskerville more than any of the 'Garamonds' revived in the early twentieth century. Tschichold knew well that Monotype Garamond was not a 'true' Garamond, but was adapted instead from Jean Jannon's later, mannerist variation of the Garamond style. Beatrice Warde (writing under the pseudonym of Paul Beaujon) had definitively documented this fact in 1926. Tschichold summarized Warde's findings in a short note that he wrote in 1950, simply called 'Garamond.'[15] In his *Master-book of script*, published in 1952, he compared a sample of Garamond's Canon roman (taken from the Egenolff-Berner specimen) with a sample of Monotype Garamond, remarking that the original was 'incomparably superior.'[16]

It is easy to imagine that the mention of the name Garamond in the commission for the type that eventually became Sabon sparked the idea in Tschichold to finally make a new typeface true to the original. The 'problem' he had to solve in making his adaptation was that the typeface should be suitable for all three systems – Monotype and Linotype hot-metal composition, and handsetting – without there being any noticeable difference in the quality of output from them. But he was perhaps more excited than daunted by the task. Already on 8th April 1962 he wrote proudly to his friend Max Caflisch enclosing specimens of an early version of Sabon: 'I have to record a significant success, the crowning of

Gestaltung der Sabon gehen »auf den tiefen Eindruck zurück, den die Garamond-Probe von Jakob Sabon und Conrad Berner, Frankfurt 1592, schon im Jahre 1920 auf den achtzehnjährigen Tschichold gemacht hat.«[8] Ebenso erinnerte er sich daran etwa um 1918, Buchstaben auf der Grundlage einer Schrift gezeichnet zu haben, die sehr wahrscheinlich auf eine der Kursivschriften von Robert Granjon aus dem sechzehnten Jahrhundert zurückging. Selbst in seinem grundlegenden modernistischen Buch von 1928, *Die neue Typographie*, gab er zu, dass »eine klassische Type – etwa Garamond« durchaus für den Buchdruck verwendet werden könne.[9] Die Sabon ist eine so sorgsam konzipierte und ausgeführte Schrift, dass es gut vorstellbar ist, dass Tschichold auf die eine oder andere Art sein Leben lang an sie gedacht hat. Die beiden Modelle, die er erwähnte, Garamonds Antiqua und Granjons Kursivschrift, bildeten zusammen die Inspiration für die Sabon und Beispiele beider Schriften waren auf dem Typenmusterblatt von Egenolff-Berner zu finden, das sich als wichtige Quelle erweisen sollte. Tschichold wies darauf hin, dass die Antiqua von Garamond (verbunden mit der Kursivschrift von Granjon und unter Berücksichtigung von Imitationen) während zweieinhalb Jahrhunderten die einzige gebräuchliche Schrift in Europa war. (An anderer Stelle bringt Jean François Porchez seine Überzeugung zum Ausdruck, dass eine Schrift im Garamond-Stil von Guillaume Le Bé Tschichold ebenfalls als Inspiration diente.)

Daher ist es schon fast eine Ironie, dass Tschicholds Version von Garamond–Granjon keinen dieser beiden Namen trug. Die historische Begründung für den Namen Sabon lieferte Tschichold selbst in seinem Essay »Leben und Bedeutung des Schriftschneiders Jakob Sabon.« Sabon war Franzose (je nach Quelle als Jacques oder Jakob benannt), der nach dem Tode von Christian Egenolff 1555 dessen Druckanstalt übernahm. In den 1560er Jahren ging er für kurze Zeit nach Antwerpen, um bei der Montage der Stempel und Matrizen für das Druckhaus von Christophe Plantin zu helfen. Tschichold hielt es für gut möglich, dass Sabon einige Matrizen mit zurück nach Frankfurt brachte, die er entweder von Plantin oder von Robert Granjon gekauft hatte, da die Egenolff-Presse nach seiner Rückkehr mit den Garamond-Typen arbeitete.[10] Es kann als sicher angenommen werden, dass Sabon Abschläge von den Stempeln von Garamond und Granjon gekauft hat, nachdem die Schriftgießerei Egenolff im Jahre 1572 im Rahmen der Schlichtung eines Streits in seinen Besitz fiel. So behauptete Tschichold: »Niemand anderem als unserem Jakob Sabon kommt also das Verdienst zu, den Schriftschnitten Garamonds und Granjons in

à savoir le Garamond et le Granjon italique, l'ont, ensemble, inspiré pour le Sabon ; ceux-là mêmes présents sur les spécimens Egenolff-Berner prouvent l'importance de cette source. Tschichold souligne que le Garamond romain (de pair avec le Granjon italique et en prenant en compte les imitations) était le standard européen durant presque trois siècles. (Dans une autre partie de ce spécimen, Jean François Porchez se dit convaincu d'avoir trouvé dans les caractères de Guillaume Le Bé, issus de ceux de Garamond, une autre inspiration de Tschichold.)

Pour cette raison, le fait que la version du Garamond–Granjon de Tschichold ne porte aucun de ces deux noms n'est pas dénué d'une certaine ironie. La raison historique du choix de Sabon est fournie par Tschichold en personne dans son essai « La vie et l'importance du compositeur Jakob Sabon.» Sabon est un Français (connu avec les prénoms de Jakob et Jacques selon les sources) ayant repris l'imprimerie de Christian Egenolff à Francfort après la mort de ce dernier en 1555. Vers 1560, il se rend un bref laps de temps à Anvers pour assister au regroupement et à l'assemblage de la collection de poinçons et de matrices de l'imprimerie de Christophe Plantin. Tschichold pense qu'il est tout à fait vraisemblable que Sabon ramène avec lui à Francfort quelques matrices qu'il avait acquises, soit de Plantin soit de Robert Granjon, car Egenolff commence à imprimer en Garamond dès son retour.[10] On est également d'accord sur le fait que, pour solutionner un litige, Sabon achète du Garamond et du Granjon lorsqu'il devient propriétaire de la fonderie Egenolff en 1572. Tschichold affirme également : « Ce n'est autre que Jakob Sabon à qui l'on doit le fait d'avoir ouvert la voie au Garamond et au Granjon en Allemagne.»[11] Après la mort de Sabon en 1580, Conrad Berner rassembla les fameux spécimens de 1592 présentant le Garamond et Granjon en expliquant, sur la base de ces spécimens, le rôle important de Sabon dans la quête des « plus beaux et plus précieux caractères.»

Comme le remarque John Dreyfus, le nom Sabon est donc parfaitement approprié pour un caractère inspiré par Garamond et conçu à Francfort, simultanément par les sociétés Linotype, Monotype et Stempel.[12] Peut-être veut-on également éviter avec ce nom toute confusion entre le nouveau caractère et les Garamond de ces trois sociétés qui ne sont, dans une large mesure, pas des adaptations exactes du point de vue historique (exception faite de l'admirable Garamond Stempel.) Au cours des premiers débats sur le projet, deux options sont étudiées : un romain Renaissance dans le style du Garamond et un romain Baroque dans le style du Baskerville. Le conseiller artistique de la fonderie Stempel de l'époque est Gotthard de Beauclair, lui-même expert typographe traditionnaliste, supportant inconditionnellement la solution

many years' work: a new Garamond, better than both existing ones; it will be produced in identical form for both Monotype *and* Linotype from my drawings.'[17] Five more years of making meticulous drawings, and equally meticulous corrections to type proofs, resulted in Sabon – roman, italic and bold.

The St Augustin size (around 13 pt) of Garamond's roman from the Egenolff-Berner specimen has been mentioned as the model taken by Tschichold for his drawings,[18] although Tschichold himself stated that he took the Parangon size (around 18½ pt) as inspiration.[19] The relationship between thick and thin strokes in Sabon is perhaps closest to that in the Parangon size, but Tschichold's type is not a slavish copy of any one particular size of Garamond roman. Garamond's various type-sizes were variations on a theme; Sabon is an encapsulation of that theme. Tschichold was not tempted to make a 'rough-cut' facsimile version, as was fashionable earlier in the twentieth century. Just as his classical design of cheap, paperback books for Penguin – bringing traditional quality to mass-production – can be seen as a modern achievement, so we can also consider his design of Sabon for a specific set of contemporary production requirements as a modern re-invention of the Garamond type. It is true that he was drawing his letters on quite a large scale to be followed and cut by pantographic machinery, but this does not necessarily entail the kind of refined, clean forms that Tschichold produced. Several revived typefaces of the early twentieth century were also drawn at large sizes incorporating rough, uneven outlines to give more of a 'historical' feeling. Tschichold had no need for any historicist pedantry: he had internalized the grammar of form in the Garamond model so completely that he was able to freely redraw the letters while remaining true to the original spirit. 'If it is too complicated, it cannot be modern', he had commented, adding: 'Today more than ever before, simplicity is the mark of nobility in any masterful work.'[20] These sentiments could equally have applied to his youthful typography.

After designing Sabon Tschichold stated that it had been 'no effort at all'[21] to make it work simultaneously for three different composition systems, although this can surely be interpreted as false modesty – only in the hands of a master could the necessary compromises be made so effortlessly. Adapting to the Monotype letter-width system of 18 units would have presented him with no real difficulty; the impossibility of kerning in Linotype hot-metal typefaces resulted in elegant solutions to letters that would usually kern, such as roman lowercase f and capital Q, and italic lowercase *p*, with its single foot serif; only the lowercase italic *j* and *f* were restricted by the lack of kerning in the hot-metal composition sizes. For these sizes Sabon italic was also conditioned by its letters having to share widths with their roman counterparts in Linotype duplexed matrices, and so it does not resemble Tschichold's stated model, Granjon's 'Scolasticalis' (Italique Cicero droite, around 12 pt; *c*.1565), a rather upright and narrow italic. However, the result does effectively capture the spirit of some Granjon italics with relatively wide letter widths, such as his 'Immortel' (around 10 pt; *c*.1559), also shown on the Egenolff-Berner specimen.

Deutschland den Weg bereitet zu haben.«[11] Nach dem Tode Sabons im Jahre 1580 war es Conrad Berner, der 1592 die berühmten Typenmusterblätter zusammenstellte, die die Schriften von Garamond und Granjon zeigten und dort auch die wichtige Rolle Sabons erläuterte, der diese »fürnemsten und allerschönsten Schrifften« gesammelt habe.

Wie John Dreyfus anmerkte, war der Name Sabon daher durchaus passend für eine von Garamond inspirierte und in Frankfurt gleichzeitig von den Unternehmen Linotype, Monotype und Stempel hergestellte Schrift.[12] Man hätte es auch Umsicht nennen können, die neue Schrift namentlich von den in diesen drei Unternehmen bereits vorhandenen Garamond-Schriften zu unterscheiden, bei denen es sich zumeist (mit der bewundernswerten Ausnahme der Stempel-Garamond) nicht um historisch genaue Bearbeitungen handelte. In frühen Diskussionen über das Projekt wurden zwei Optionen bewertet: eine renaissanceartige Antiqua im Stile von Garamond und eine »barocke« Antiqua im Stile von Baskerville. Der künstlerische Berater der Schriftgießerei Stempel war zu jener Zeit Gotthard de Beauclair, selbst ein erfahrener, der Tradition verbundener Typograf, der nachdrücklich die Garamond-Option unterstützte und vorschlug, Tschichold als Designer zu beauftragen.[13] Die Monotype-Garamond wurde zweifellos als eine Art Bezugspunkt für die neue Schrift angeboten mit dem Auftrag, sie aus Gründen der Wirtschaftlichkeit in ihren Proportionen etwas enger zu gestalten.[14] Tschichold hatte während seiner Arbeit früher als Buchgestalter, Bleisatzversionen der klassischen Schriften verwendet, nicht nur während seiner Zeit beim Penguin Publishing House (1947–49) in England, sondern auch zuvor in der Schweiz. Und doch schien er Schriften wie Bembo, Van Dijck, Janson und Baskerville häufiger als eine der im frühen zwanzigsten Jahrhundert wiederbelebten »Garamond-Schriften« zu verwenden. Tschichold wusste sehr wohl, dass die Monotype-Garamond keine »echte« Garamond war, sondern von Jean Jannons späterer, manierierter Variation des Garamond-Stils adaptiert worden war. Beatrice Warde (die unter dem Pseudonym Paul Beaujon schrieb) hatte dies im Jahre 1926 eindeutig dokumentiert. Tschichold fasste Wardes Ergebnisse in einem kurzen Aufsatz zusammen, den er 1950 einfach unter dem Titel »Die Garamond« schrieb.[15] In seinem *Meisterbuch der Schrift* von 1952 verglich er Muster der Canon-Antiqua von Garamond (vom Egenolff-Berner-Typenmusterblatt) mit einem Muster der Monotype-Garamond, und stellte dabei fest, dass das Original »unvergleichlich besser« war.[16]

Es ist gut vorstellbar, dass die Erwähnung des Namens Garamond während des Auftrags zur Gestaltung der Schrift, die schließlich Sabon

Garamond et argumentant en faveur de Tschichold comme créateur.[13] Le Garamond Monotype est évidemment proposé comme référence, avec une contrainte supplémentaire à prendre en compte, à savoir une légère étroitisation pour raison d'économie.[14] Tschichold a précédemment utilisé des versions plomb de caractères classiques pour la composition d'ouvrages, non seulement lors de son passage aux éditions Penguin (1947-1949) mais également avant cette période lors de son séjour en Suisse. Mais il semble qu'il utilise plus souvent les Bembo, Van Dijck, Janson et Baskerville qu'un des « Garamond » renaissant au début du xxe siècle. Tschichold sait pertinemment que le Garamond de Monotype n'était pas un « vrai » Garamond mais plutôt l'adaptation d'une variation maniériste d'un style Garamond par Jean Jannon. Béatrice Warde[15] (écrivant sous le pseudonyme de Paul Beaujon) avait définitivement documenté ce fait en 1926. Tschichold résume les découvertes de Warde dans une brève note écrite en 1950, appelée simplement « Garamond.» Dans son Master-book of script *publié en 1952, il compare un échantillon du Canon de Garamond (tiré du spécimen Egenolff-Berner) avec un échantillon du Garamond Monotype pour constater que l'original était « incomparablement supérieur.»[16]*

On peut aisément s'imaginer que la mention du nom Garamond dans la commission chargée de définir le caractère qui allait devenir le Sabon fait germer en Tschichold l'idée de créer un nouveau caractère conforme à l'original. Le « problème » à résoudre par Tschichold dans le cadre de la réalisation de son adaptation est le simple fait que les caractères doivent être adaptés aux trois systèmes, à savoir composition mécanique Monotype et Linotype et composition manuelle, sans pour autant donner lieu à des différences notables dans la qualité produite par ces systèmes. Mais Tschichold est plus motivé que rebuté par cette tâche. Dès le 8 avril 1962, il écrit ainsi avec fierté à son ami Max Caflish en y joignant un spécimen d'une des premières versions de son Sabon : « Je dois constater un grand succès, le couronnement de nombreuses années de travail : un nouveau Garamond. Meilleur que les deux Garamond existants, il sera produit sous une forme identique pour Monotype et *Linotype sur la base de mes dessins.»[17] Cinq années supplémentaires de dessins méticuleux et de corrections tout aussi méticuleuses des épreuves ont pour résultat le Sabon romain, italique et gras.*

On a mentionné que le Saint Augustin (13 points environ) du romain de Garamond présenté sur le spécimen Egenolff-Berner a été utilisé par Tschichold pour ses dessins,[18] quoique Tschichold lui-même déclare s'être inspiré du Parangon (18.5 points environ).[19] Le contraste pleins et déliés du Sabon s'approche peut être plus du Paragon mais la création de Tschichold n'est pas une copie conforme d'un quelconque corps de Garamond. Les différents corps du Garamond

ates [ⲁⲗⲗⲁ ⲡⲣⲟⲥⲏⲗⲑⲉⲛ ⲁ̀ⲡⲁⲩ ⲟ̀ⲉ
t. Ne timeas, quia non afficieri
inia: pudoris enim adolescenti
or tuus, Jehouah exercitum no
d viam suam. Declinaui
itates omnium nostrum
on Aperuit os suum. Si
Quis credidit

Saint Augustin, Parangon, Grand Canon: Claude Garamond roman extracted from Egenolff-Berner specimen sheet, 1592.

Translatees de Grec en François, reueuës & corrigees en ceste troisiéme edition en plusieurs passages par le Translateur.

Grand Canon cut from *Les Œuvres morales & meslees* by Plutarque from the title page of a book published by Michel Vascosan, 1575 (Imprimerie Nationale library).

as etiam Vos quibus non est argentum, Ven
αωϥ βοϩⲱⲙⲉⲙ] absque Vlio pretio Vinu
m in id quod saturare non potest, audite au
Vestra. Inclinate aurem Vestram, & Venit
em populi Mei plaga fuite
& cum diuite in Morte
Nec dolus fuerit in ore eius

Immortel & Parangon cuts: Granjon italics extracted from Egenolff-Berner specimen sheet, 1592.

CLAUDE GARAMOND
TYPEFOUNDER
abcdefghijklmnopqrstuvxyz&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz&

ABCDEFGHIJKL MNOPQRSTUV WXYZ&
ABCDEFGHIJK LMNOPQRSTU VWXYZ&

Imprimerie Nationale Garamont, 1898, recreated from Jean Jannon models, 1615 (from Beatrice Warde, "Garamond Types" in the *Fleuron,* 1926).

r Schönheit und Zweckmäßigke
nderten gesetzt und haben bis
lten. Aus der bewußten Besinnu
RENAISSANCE IST DIE SAB
Schönheit und Zweckmäßigkei
derten gesetzt und haben bis z
ten. Aus der bewußten Besinnu
RENAISSANCE IST DIE SAB

12 pts size of the Sabon especially designed
for the Linotype–Monotype machines (1965).

n livre un tout harmonieux n
l'invention de l'imprimerie.
posé et imprimé en respecta
dépassé en force et en harm
un tout harmonieux n'a jamai
de l'imprimerie. Ce que Guten
respectant la plus pure traditio
r aucun de leurs successeurs du
Automobilrennef
rischem Romanvo
Dramen und Gedi
Gemäldeausstellun
Der Barb
ert von Br

14 pts and upward sizes especially designed
for Stempel handsetting system (1965).

A further limitation for sizes up to 12 pt was provided by the standard German baseline, which had been established so that typefaces from different German foundries could be mixed in the same line of type without problems of alignment. The position of the baseline was influenced by the proportions of fraktur, and so results in descenders of roman type that can sometimes seem quite short. Tschichold himself had written of his dislike for roman typefaces with cramped descenders,[22] but given that it is the top half of letters which are more decisive in the reading process, Sabon retains an elegant impression faithful to Garamond, and perhaps gains in possibilities for economical typesetting by having relatively short descenders. From 14 pt upwards Sabon was produced exclusively for Stempel handsetting, and in these sizes the position of the baseline on the type body was raised, precisely in order to allow more length for descenders. Tschichold prepared an entirely separate set of drawings for these larger sizes: in addition to lengthening the descenders, he made the italic distinctly narrower than the roman, resulting in a closer approximation of the historical models. This Stempel version has been taken into account in Sabon Next, as none of the previously mentioned technical limitations apply to digital type. In fact, soon after Sabon was initially released, metal type was superseded by photographic and eventually digital technology, but Tschichold's ability to have overcome any technical restrictions means that his typeface has continued to enjoy popularity in the digital era.

During his many years of studying the best typography of the past, Tschichold had learned the essence of what it meant to design a good typeface for text. Some of his observations encapsulate perfectly the nature of typeface design: 'Besides an indispensable rhythm, the most important thing is distinct, clear and unmistakable form: the highly sensitive, correct relationship of assimilation and distinction in each individual letter. It is the similarity of all letters, yet at the same time the distinctiveness of each individual symbol, that yields perfect readability. The faultless form of our letters is, as already mentioned, the work of the great typecutter Garamond.'[23]

He hinted at the morphological perfection of Garamond's types, which derived their legibility from the 'perceptibility of clearly different yet rhythmic forms'.[24] He believed that Garamond's type style was still today the most legible and beautiful, and, in rejuvenating it for Sabon, he perhaps felt that he was putting his own personality aside in order to bring forward the eternal work of a master. Yet, as Tschichold himself commented: 'To distinguish between good shapes and defective ones, a superbly trained eye is required.'[25] By the early 1960s his eye was sufficiently well trained to make a type of such distinction as Sabon, which, towards the end of his life, he described as his '*magnum opus*.'[26] It was the only type that he designed in the mature period of his career and the only one he sought to be remembered by.

Christopher Burke

heißen sollte, in Tschichold die Idee aufkommen ließ, eine neue Schrift, die dem Original nahe kam, zu machen. Das »Problem,« das er bei seiner Bearbeitung zu lösen hatte, bestand darin, dass die Schrift für alle drei Systeme – Monotype- und Linotype-Bleisatz sowie Handsatz – geeignet sein sollte und zwar ohne dass es merkliche Unterschiede in der Ausgabequalität gab. Wahrscheinlich war er aber angesichts dieser Aufgabe eher motiviert als entmutigt. Bereits am 8. April 1962 schrieb er stolz an seinen Freund Max Caflisch: »Ich habe einen bedeutenden Erfolg zu verzeichnen, die Krönung der Arbeit vieler Jahre: eine neue Garamond, besser als beide existierenden, wird formgleich auf Monotype *und* Linotype nach Zeichnungen von mir hergestellt,«[17] und fügte einige Proben einer frühen Version der Sabon bei. Nach fünf weiteren Jahren peinlich genauer Zeichnungen und gleichermaßen peinlich genauer Korrekturen der Schriftproben war die neue Schrift fertig: Sabon: mager, kursiv und halbfett.

Die St. Augustin Größe (*ca.* 13 Punkt) der Garamond-Antiqua vom Egenolff-Berner-Typenmusterblatt wurde als das Modell erwähnt, das Tschichold für seine Zeichnungen verwendete,[18] obwohl Tschichold selbst angab, die Parangon (*ca.* 18,5 Punkt) als Vorlage verwendet zu haben.[19] Das Verhältnis von dicken zu dünnen Strichen bei der Sabon hat vielleicht die meiste Ähnlichkeit mit der Parangon, aber Tschicholds Schrift ist keineswegs eine sklavische Kopie auch nur einer einzigen Größe der Garamond-Antiqua. Garamonds unterschiedliche Schriftgrade waren Variationen zu einem Thema, die Sabon ist eine Verkörperung dieses Themas. Tschichold kam nicht in die Versuchung, eine »grob geschnittene« Facsimile-Version anzufertigen, wie es früher im zwanzigsten Jahrhundert üblich war. Ebenso wie seine klassische Gestaltung preiswerter Taschenbücher für Penguin – durch die traditionelle Qualität in die Massenproduktion gebracht wurde – als eine moderne Errungenschaft betrachtet werden kann, so können wir auch seine Gestaltung der Sabon für einige bestimmte, zeitgemäße Produktionsanforderungen als eine moderne Neuerfindung der Garamond-Schrift ansehen. Es stimmt, dass er seine Buchstaben in einem relativ großen Maßstab zeichnete, der dann von Fräspantographen abgetastet und geschnitten wurde, aber das hat nicht notwendigerweise diese feinen, sauberen Formen zur Folge, die Tschichold produzierte. Mehrere wieder aufgegriffene Schriften aus den Anfängen des zwanzigsten Jahrhunderts waren ebenfalls in großem Maßstab gezeichnet worden und enthielten raue, unebene Umrisse, um sozusagen eine »historische« Wirkung zu vermitteln. Tschichold hatte historistische Pedanterie nicht nötig: er hatte die Grammatik der Form des Garamond-Modells so vollständig

sont des variations autour d'un même thème ; le Sabon en est la synthèse. Tschichold n'est pas tenté par la réalisation d'une version fac-similé « premier jet » comme on le faisait au début du xxe siècle. Tout comme ses maquettes classiques de livres de poches pour Penguin, imaginées dans le but d'associer la qualité traditionnelle à la production de masse, peuvent être considérées comme un achèvement moderne – nous pouvons considérer la création du Sabon, répondant à une gamme spécifique de critères imposés par la production contemporaine, comme une ré-invention moderne du Garamond. Il est vrai qu'il dessine ses caractères dans une taille assez grande pour être destinés à la taille des différents corps via un pantographe. Mais ceci n'explique pas le genre de formes raffinées et claires produites par Tschichold. Plusieurs re-créations du début du xxe siècle sont également dessinées en grande taille avec des contours bruts, voire inégaux, pour leur conférer cette impression « historique. » Tschichold n'a aucunement besoin d'une pédanterie historique. Son absorbtion de la grammaire des formes du Garamond est si intense, qu'il est en mesure de redessiner les signes librement tout en restant conforme à l'esprit de l'original. « Si c'est trop compliqué, ça ne peut être moderne, » tel est son commentaire auquel il ajoute : « Aujourd'hui plus que jamais, la simplicité est la marque de la noblesse dans tout travail de maître. »[20] Ce sentiment pourrait également s'appliquer au style typographique de ses jeunes années.

Après avoir conçu le Sabon, Tschichold déclare que cela ne lui a « coûté aucun effort »[21] de créer une fonte pour les trois différents systèmes de composition, quoique cette affirmation puisse sans aucun doute être considérée comme de la fausse modestie. Seule une main de maître est en mesure de faire les compromis indispensables avec si peu d'effort. L'adaptation au système Monotype de 18 unités ne lui pose aucun réel problème. Les matrices Linotype non-crénelés par définition, donnent des caractères élégants qui normalement nécessitent un crénage, comme le f *minuscule romain et le* Q *majuscule ou le* p *minuscule italique et son unique empattement. Seules les minuscules* j *et* f *italique sont limités par l'absence de crénage dans la composition mécanique. Pour ces corps, le dessin du Sabon italique est également contraint par la limitation produite par le système Linotype obligeant le calage de la chasse des italiques sur la chasse des romains. Ainsi, il y a peu de trace de cette ressemblance décrite par Tschichold avec le « Scolasticalis » de Granjon (Italique Cicero droite, 12 points environ, vers 1565) qui est plutôt un italique redressé étroit. Néanmoins, le résultat restranscrit l'esprit de quelques italiques relativement larges de Granjon comme son « Immortel » (10 points environ, vers 1559) qui se retrouve également dans le spécimen Egenolff-Berner. Une limitation supplémentaire pour les*

verinnerlicht, dass er in der Lage war, die Buchstaben frei nachzuzeichnen und sich dabei doch eng an den ursprünglichen Geist zu halten. »Was allzu umständlich ist, ist kaum modern«, hatte er kommentiert und ergänzt: »Einfachheit ist überhaupt, heute mehr denn je, das Adelszeichen meisterlicher Arbeit.«[20] Diese Gefühle hätten auch für seine Typographie der jungen Jahre gelten können.

Nach der Gestaltung der Sabon erklärte Tschichold, »nicht die geringste Mühe war es gewesen,«[21] die Schrift gleichzeitig für drei verschieden Satzsysteme funktionsfähig zu machen, obwohl man ihm diese Aussage auch als falsche Bescheidenheit auslegen könnte. Nur in den Händen eines Meisters können die erforderlichen Kompromisse so mühelos erscheinen. Die Anpassung an die Monotype-Buchstabenbreite von 18 Einheiten hätte ihn kaum vor echte Probleme gestellt; die Unmöglichkeit des Unterschneidens von Linotype-Bleisatzbuchstaben führte zu eleganten Lösungen bei Buchstaben, die normalerweise unterschnitten sind, wie zum Beispiel das magere kleine f und das große Q, sowie das kursive kleine *p* mit seinem einfüßigen Serifen; nur die kursiven kleinen *j* und *f* waren durch die fehlende Unterschneidung in den Bleisatzgrößen beschränkt. Auf diese Grade war die Sabon kursiv ebenfalls vorbereitet, da ihre Buchstaben die gleiche Breite wie ihre Antiqua Gegenstücke bei den Linotype-Duplexmatrizen aufweisen mussten, sodass sie nicht dem von Tschichold angegebenen Modell, Granjons »Scolasticalis« (Italique Cicero droite, *ca.* 12 Punkt; *ca.*1565), einer ziemlich aufrechten und engen Kursivschrift ähneln. Das Ergebnis spiegelt jedoch wirkungsvoll den Geist einiger Kursivschriften von Granjon wider mit verhältnismäßig breiten Buchstabenbreiten, wie zum Beispiel seiner »Immortel« (*ca.* 10 Punkt; *ca.*1559), die ebenfalls auf dem Egenolff-Berner-Typenmusterblatt abgebildet ist.

Eine weitere Einschränkung für Schriftgrade bis 12 Punkt ergab sich durch die Deutsche Normal-Schriftlinie, die eingeführt wurde, damit Schriften aus verschiedenen deutschen Schriftgießereien in derselben Zeile ohne Ausrichtungsprobleme verwendet werden können. Die Lage der Grundlinie wurde durch die Proportionen der gebrochenen Schriften beeinflusst und führt so zu Unterlängen bei Antiqua-Schriften, die manchmal ziemlich kurz erscheinen. Tschichold hatte selbst über seine Abneigung gegenüber Antiqua-Schriften mit verkürzten Unterlängen geschrieben,[22] aber angesichts der Tatsache, dass die obere Hälfte des Buchstabens beim Lesen eine größere Bedeutung hat, bewahrt die Sabon einen eleganten Eindruck, der der Garamond treu bleibt und gewinnt dadurch an Möglichkeiten für einen ökonomischen Satz, indem sie relativ kurze Unterlängen aufweist. Ab einer Schriftgröße von 14 Punkt aufwärts wurde die Sabon

corps inférieurs au corps 12 résulte du standard allemand d'une ligne de base assez basse établie pour que les caractères des différentes fonderies allemandes puissent être combinés sans donner lieu à des problèmes d'alignement. Cette position basse est influencée par les proportions des Frakturs dotés de descendantes courtes produisant des romains à descendantes tronqués contre-nature. Tschichold lui-même fait part de son aversion pour ces romains comprimés.[22] *Mais comme la moitié supérieure des signes est décisif dans le processus de lecture, le Sabon garde cette élégance fidèle au Garamond en gagnant peut être un avantage économique lors de la composition grace à ses descendantes courtes. À partir du corps 14, le Sabon est exclusivement produit pour la composition manuelle Stempel. Dans ces corps, la position de la ligne de base du caractère est relevée pour permettre d'obtenir ainsi des descendantes plus conformes. Tschichold prépare un jeu de dessins entièrement différents pour ces grands corps. Il allonge ainsi non seulement les descendantes mais étroitise également nettement les italiques par rapport aux romains comme pour mieux se rapprocher des modèles historiques. C'est à partir de cette version créée pour Stempel qu'a été conçu le Sabon Next car aucune des restrictions techniques mentionnées précédemment ne s'applique aux caractères numériques. En fait, peu de temps après la publication du Sabon, les caractères fondus seront remplacés par des fontes destinées à la photocomposition puis au numérique. De nos jours, à l'époque du numérique, le Sabon est toujours apprécié car Tschichold a réussi à surmonter toutes les restrictions techniques.*

Au cours de ces nombreuses années consacrées à l'étude des meilleurs alphabets du passé, Tschichold a appris l'essence même de ce que représente la conception d'un bon caractère de texte. Quelques-unes de ses observations reflètent parfaitement la nature et l'essence de la création de caractères : « Outre le rythme indispensable, la chose la plus importante est une forme distincte, claire et sans équivoque : la relation correcte quasi névralgique entre l'harmonie de l'ensemble et la différence entre les signes. C'est précisément la similarité de tous les signes et simultanément le particularisme de chacun d'entre-eux qui aboutit à une parfaite lisibilité. La forme parfaite de nos caractères est, comme déjà mentionné précédemment, visible dans le travail de ce grand graveur de poinçons que fut Garamond.»[23]

Il fait ainsi allusion à la perfection morphologique des caractères Garamond qui tirent leur lisibilité de la « perception de formes clairement différentes mais néanmoins accordées rythmiquement les unes aux autres.»[24] *Tschichold pense que le Garamond est encore de nos jours le plus beau et le plus lisible des caractères. En le faisant renaître avec son Sabon, il a peut-être l'impression de laisser sa propre personnalité hors jeu pour mieux faire ressortir l'œuvre éternelle d'un maître.*

ausschließlich für Stempel-Handsatz produziert und bei diesen Größen wurde die Lage der Grundlinie am Schriftkegel erhöht, um größere Unterlängen zuzulassen. Tschichold fertigte eine ganz eigenständige Reihe von Zeichnungen für diese größeren Schriftgrade an: außer der Verlängerung der Unterlängen machte er die Kursivschrift deutlich schmaler als die magere Schrift, was einer größeren Annäherung an die historischen Modelle entsprach. Die Handsatz-Version der D. Stempel AG wurde für die Sabon Next berücksichtigt, da keine der vorgenannten technischen Einschränkungen für die Digitalbuchstaben gelten. Und schon kurz nachdem die Sabon erstmals veröffentlicht wurde, ist die Bleitype durch die Foto- und schließlich die Digitaltechnik ersetzt worden, aber Tschicholds Leistung, alle technischen Beschränkungen überwunden zu haben, bedeutet, dass sich seine Schrift auch im Digitalzeitalter großer Beliebtheit erfreut.

Während der vielen Jahre, in denen er die beste Typographie der Vergangenheit studierte, hatte Tschichold das Wesen dessen erfasst, was es bedeutet, eine gute Schrift für Text zu gestalten. Einige seiner Beobachtungen geben perfekt das Wesen der Schriftgestaltung wieder: »Neben dem unentbehrlichen Rhythmus ist es vor allem die ausgeprägt klare, unverwechselbare Form, das höchst emfindsame richtige Verhältnis von Assimilation und Dissimilation im Einzelbuchsaben, das heißt die Ähnlichkeit aller Buchstaben und die simultane Differenzierung des Einzelzeichens, die eine vollkommene Lesbarkeit gewährleisen. Die vollendete Form unserer Buchsaben ist, wie schon erwähnt, das Werk des großen Schriftschneiders Garamond.«[23]

Er wies auf die morphologische Perfektion der Buchstaben von Garamond hin, die ihre Lesbarkeit aus der »Wahrnehmbarkeit deutlich unterschiedener doch rhythmischer Formen« ableiteten.[24] Er war der Überzeugung, dass der Schriftstil von Garamond auch heute noch der am besten lesbare und schönste sei, und indem er ihn für die Sabon wieder aufgriff, hatte er vielleicht das Gefühl, seine eigene Persönlichkeit hintenan zu stellen, um das ewig junge Werk eines wahren Meisters zum Vorschein zu bringen. Aber auch Tschichold war der Ansicht: »Um gute Formen von mangelhaften zu unterscheiden, bedarf es eines sehr geübten Auges.«[25] Anfang der 1960er Jahre war sein Auge ausreichend gut geschult, um eine Schrift von einer solchen Klarheit wie die Sabon zu schaffen, die er gegen Ende seines Lebens als sein »*magnum opus*«[26] bezeichnete. Es war die einzige Schrift, die er in den späteren Jahren seines Schaffens gestaltet hat und die einzige, von der er sich wünschte, dass man sich durch sie an ihn erinnere.

Christopher Burke

Mais comme Tschichold le commente lui-même : « Pour pouvoir faire la différence entre une belle et une mauvaise forme, il faut un œil parfaitement formé.»[25] Vers le début des années 60, son œil avait acquis une expérience suffisante pour créer un caractère comme le Sabon qu'il qualifie, vers la fin de sa vie comme son « magnum opus.»[26] *Issu de son épanouissement, le Sabon est en fait l'unique caractère qu'il a conçu durant la deuxième partie de sa carrière, et le seul auquel il souhaite attacher son nom.*

Christopher Burke

Bibliography

Caflisch, Max, *Die Schriften von Renner, Tschichold und Trump*. Munich: Typographische Gesellschaft, 1991.

Carter, Harry, *A view of early typography, up to about 1600*, Oxford University Press, 1969.

Dreyfus, John, 'Jan Tschichold's Sabon: the first harmonized type' in *Into Print*, London: The British Library, 1994, pp.190–7. First published in the *Penrose Annual*, vol.61, 1968.

Hochuli, Jost, 'Sabon-Antiqua' in *Typografische Monatsblätter*, Nr.2, February 1969, p.114.

McLean, Ruari, *Jan Tschichold: typographer*, London: Thames & Hudson, 1975.

Tschichold, Jan
— *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, Basel: Birkhäuser Verlag, 1975
— *The form of the book: essays on the morality of good design*. London: Lund Humphries, 1991. Translated from *Ausgewählte Aufsätze*.
— *Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1977.
— *Meisterbuch der Schrift*. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1952.
— *The new typography: a handbook for modern designers.* Berkeley: University of California Press, 1995. Translated from *Die neue Typographie: ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928.
— *Schriften 1923–74*. 2 Bände/volumes. Berlin: Brinkmann & Bose, 1991/2.
— *Treasury of alphabets and lettering*. London: Lund Humphries, 1992. Translated from *Meisterbuch der Schrift*.

Vervliet, H.D.L., 'The italics of Robert Granjon' in *Typography papers*, no.3, 1998, pp.5–60.

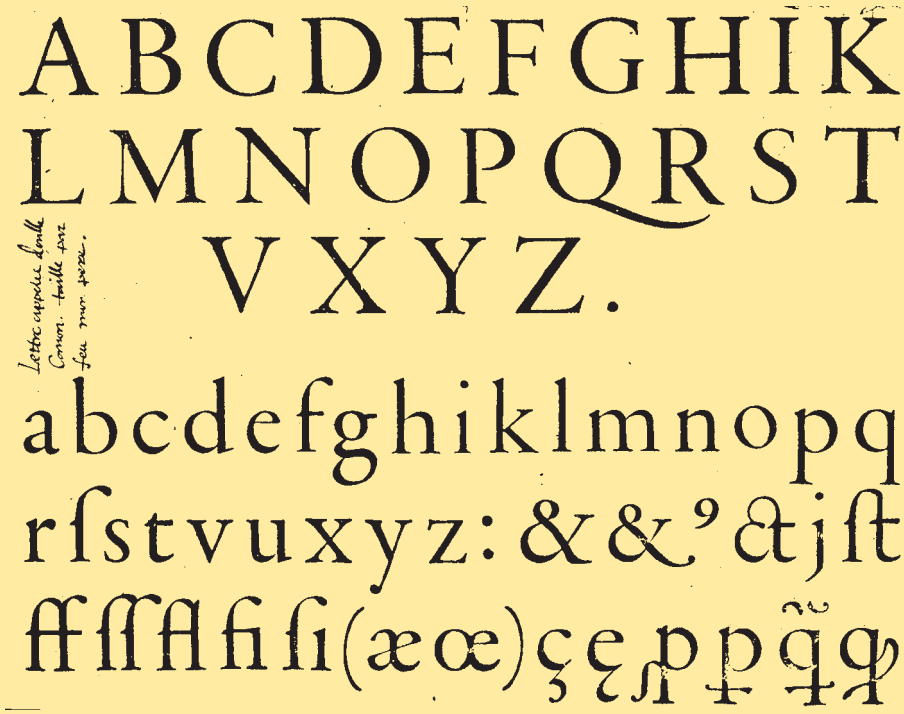
References

1 'Die Bedeutung der Tradition für die Typographie' (1964) in *Schriften*, 2, s.326; 'The importance of tradition in typography' in *The form of the book*, p.28.
2 'Die Bedeutung der Tradition für die Typographie' (1964) s.328; 'The importance of tradition in typography', p.31.
3 'Über Typographie' (1952) in *Ausgewählte Aufsätze*, s.18; 'On typography' in *The form of the book*, p.12.
4 'Ton in des Töpfers Hand' (1948) in *Schriften*, 2, s.27; 'Clay in a potter's hand' in *The form of the book*, p.4.
5 'Zur Typographie der Gegenwart' (1957) in *Schriften*, 2, s.258.
6 'Über Typographie' (1952) s.19–20; 'On typography', p.13.
7 'Die Bedeutung der Tradition für die Typographie' (1964) s.323; 'The importance of tradition in typography', p.24.
8 'Jan Tschichold: præceptor typographiæ' (1972) in *Schriften*, 2, s.432.
9 *Die neue Typographie* (1928), s.233; *The new typography*, p.227.
10 Harry Carter mentions that Sabon finished some sets of punches in Plantin's establishment that Garamond had left unfinished. *A view of early typography*, pp.97–8.
11 'Leben und Bedeutung des Schriftschneiders Jakob Sabon' (1967) in *Schriften*, 2, s.331.
12 Dreyfus, 'Jan Tschichold's Sabon: the first harmonized type', pp.191–2.
13 Jost Hochuli, 'Sabon-Antiqua', p.114.
14 Dreyfus, 'Jan Tschichold's Sabon', p.190–1.
15 'Die Garamond' in *Schweizer graphische Mitteilungen*, Jhg.69, Heft 12 Beilage, 1950.
16 *Meisterbuch der Schrift* (1952) s.31; *Treasury of alphabets and lettering*, p.34.
17 Letter quoted in Caflisch, *Die Schriften von Renner, Tschichold und Trump*, s.32.
18 Dreyfus, 'Jan Tschichold's Sabon', p.192.
19 'Jan Tschichold: præceptor typographiæ' (1972), s.432.
20 'Über Typographie' (1952), s.26; 'On typography', p.19.
21 'Jan Tschichold: præceptor typographiæ' (1972), s.432.
22 *Meisterbuch der Schrift* (1952), s.35; 'Treasury of alphabets and lettering', p.37.
23 'Die Bedeutung der Tradition für die Typographie' (1964), s.325; 'The importance of tradition in typography', p.27.
24 'Die Bedeutung der Tradition für den Entwurf neuer Schriften' (1969) *in Schriften*, 2, s.337.
25 'Über Typographie' (1952), s.16; 'On typography', p.16.
26 'Jan Tschichold: præceptor typographiæ' (1972), p.431.

Outline of the Sabon Next Display by Porchez. | Tschichold original drawing for his Sabon. | Stempel artwork for the handset version (14 pts and above sizes). | Outline of the past digital Sabon. | Stempel artwork for the Linotype–Monotype version (from 6 pts to 12 pts), basis of the past digital Sabon.

Sabon Next Display outline. | Early Tschichold drawing. | Le Bé II punch.

Long f and its ligatures following Garamond style. | Short f and its disconnected ligatures following Stempel restrictions, as in previous versions of the Sabon.



Double canon cut by Le Bé II following Garamond style, another source for Sabon.

Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?
Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?
Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?
Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?

Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?
Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?
Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?
Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?

Past digital Sabon compared to the new Sabon Next for the basic four series.

chöpfungen menschlic
egs mit Genugtuung b
ß Schriftzeichen auf die
n würden wie die Verw
oder eines Korkgürtels

A new Roman designed by Jan Tschichold
at the end of the 50's – the missing link between
Sabon and his Garamond roots.

H m i h g f ë d ç ï ü
c b ä œ æ u t s r q p
ö z y x w v l k j ck ch
ù A J I G F E D C B
ß fl fi T S R Qu Q P K
H m i h g e f ñ & fl œ w
d ç b à ù k j ß fi fl æ z
t s r q p o n l v ü § y x
Q P O N M Ç Ü Z Y
L J K I G E D F C B
1 7 6 5 3 2 1 0 4 5 2

Various Sabon Stempel proofs.

Porchez outline.

Tschichold drawing.

Le Bé II punch.

On the shoulders of the giants

What a great challenge, to revive a revival! Sabon is not an original design by Jan Tschichold, but more of a Garamond revival. One might ask: do we really need another Garamond? I would answer that all of them are not truly based on original letterforms by Claude Garamond, the master French punchcutter from the sixteenth century. As Christopher Burke writes in this specimen, Tschichold knew that Monotype Garamond, for example, was not a 'true' Garamond, but was adapted instead from Jean Jannon's later variation of the Garamond style, as documented by Beatrice Warde in 1926 – but that is another story. So, the design of Sabon Next was a double challenge: to try to discern Tschichold's own wishes behind the letterforms we know today, and how to interpret the complexity of a design made commonly for three completely different composition systems, Stempel, Linotype and Monotype?

One aspect of the job was to rectify features affected by the technical limitations of previous composition techniques, such as Linotype hot-metal and various photocomposition systems predating current digital typography. In the good old days, for many cases at Linotype and other foundries, the designer was not always personally involved in making the final artwork for production. The typefaces that appear in catalogues were often combinations of basic ideas and drawings from the designer mixed with the requirements of complex production methods. During the 1970s several people shared the task of making simultaneously the complete set of punches or friskets for a single weight of type, under the guidance of the art director and the production manager. Depending on the amount of interaction between the people involved in this process, it sometimes resulted in slightly different interpretations of the form principles in a typeface. The original Sabon subsequently suffered from such methods of producing typefaces and the time had come to correct some of its faults.

When it was initially released in 1967, Sabon was described in Germany as a *harmonized typeface*, although, as John Dreyfus has commented: '*Harmonized* is not really le mot juste for Sabon. *In unison* would better describe this remarkable new venture.' In fact, it seems that there were two versions of the original Sabon: the first, from which the previous digital version was made, was designed for use on Linotype and Monotype systems in sizes from 6 to 12 pt. The result was, considering the technical limitations that Tschichold had to deal with at the time, quite perfect. Compromises due to the Linotype duplexing system together with the 18-unit width system of Monotype resulted in roman lowercase a and s that were too wide, and an italic that was generally too wide; the Linotype hot-metal system's lack of kerning also resulted in constricted lowercase *f*, *j* and *p*. The second version of Sabon was designed by Tschichold for Stempel metal handsetting, for sizes of 14 pt and over, and it seems closer to a pure interpretation of Garamond without all the constraints described above. Sadly, when Linotype and Monotype adapted the design to their photocomposition systems, they did not follow the Stempel

version. Compared to the Linotype-Monotype version, the Stempel version is a real beauty for the eyes of amateurs, and naturally I started from this version to revive it. But it was not so easy. This version has its own limitations too, notably the short, top curve of lowercase f (maintained for consistency with the small-size version) and also some minor width limitations. An early version of Tschichold's design is shown in a proof from 1962, before the full extent of technical limitations had been imposed on him: this example, which came to my attention only at the end of the Sabon Next design process, confirmed my assumptions.

I always tried to take design decisions after a careful review of the official sources of the original Sabon. Tschichold claimed that he took the Egenolff-Berner type specimen sheet as the model for his revival of Garamond. This specimen sheet (of mostly French types) was produced by a German typefoundry in the sixteenth century and so provided a good opportunity to give local roots to a new version of a Garamond commissioned initially by the German Master Printers. Yet the official models that appear in this specimen, Saint Augustin and Parangon, were perhaps not the only models followed by Tschichold for the design of his Sabon. Considering that the enlargement of examples was a more difficult task in those days than it is for us with the digital facilities of today, was it perhaps easiest for him to partly follow a type that already existed in a much larger size? When you are in the process of a type revival, designing letter after letter, each day of your week, you feel the letterforms in a unique way; you are 'in communion' with the letterforms. During this unique moment, I realized that the Stempel proof made especially for the project did not have enough similarities with the Egenolff-Berner specimen that I had in front of me. Then, I started some research and discovered that Tschichold had published an example of a roman in is his book *Treasury of alphabets and lettering*, 'Lettres de deux points de Petit Canon by Guillaume II Le Bé,' which clearly demonstrated common ground with Tschichold's version. The type was in fact cut by the senior Le Bé (Guillaume II's father) who after Garamond's death purchased most of his punches & matrices and later cut other sizes in the typical style of the master. Let's take some examples: The dynamics of the curves of the capital C and G are common to both Le Bé and Sabon, but not present in the Egenolff-Berner sheet. The Sabon tilde is really special and was probably inspired by the curly abbreviation mark over q in the specimen of Le Bé's type shown by Tschichold. More generally the proportions and contrast of this type fit well with Sabon. So, following Le Bé and Garamond's different examples, I decided to slightly correct the forms and proportions of the b, d, p, & q, as the Stempel Sabon showed some limitations in these areas. Soon after, an exchange of e-mails with James Mosley also helped me to confirm some of my thoughts. I asked him about the origin of some Garamond types and particularly those sizes we find on the Egenolff-Berner sheet, and explained to him the reasons for my research. Straight away his answers showed that we had the same view on this question: 'I'm sure Jan Tschichold looked at the Garamond Saint Augustin and Parangon on the Berner sheet, but it was far easier for him

to take much of his design from the Le Bé types because they were bigger and easier to see! As you say – certain special features show this clearly.'

After the complete redesign of the roman and italic based directly on the Sabon Stempel version and the several Garamond models, I carefully improved the proportions on the vertical dimension so as to match the existing digital Sabon. The result will be exactly the same x-height for Sabon Next, slightly smaller capitals, and about 20% of width economy for both romans and italics. The initial weight, called now Display, would soon show some deficiencies in small text sizes, as with the previous digital Sabon, so we decided to keep it for text in bigger sizes and created a stronger Regular for smaller sizes. The objective was to provide two grades of roman weights to balance visually two different text sizes on a page (11 pt Display and 8 pt Regular for example). Just compare this paragraph composed in Regular to the rest of the text in Display.

The new family needs to be larger in terms of elements to fit the contemporary demand, so we have designed more weights, up to Black. Experience shows that the intermediate weights produced by interpolation appear better than those designed manually, particularly the bold weight, probably because it results in an exact equilibrium of black and white spaces, which would have been difficult for me to achieve. The family includes small caps for most of the weights and old style figures. The standard versions include revised lining figures designed a little smaller than capitals, but with a subtle differentiation in the height of some numerals somewhat like in old style figures. The old style figures in the Small Caps fonts are tabular, whereas the figures in Old Style Figures fonts are correctly spaced for text composition – the monetary symbols are designed accordingly in each case. Three versions of the euro symbol are provided: a standard tabular version, a smaller one for Old Style Figures and Small Caps fonts, and a larger one in Alternates which better fits EEC rules. The Alternates provide superiors and sets of figures to build fractions, and several ligatures. In Alternates we kept alive the short f, as an homage to the original versions of Sabon, along with all the disconnected f ligatures. In the italic Alternates we kept the straight short *f* and *j* with their ligatures. Finally, users of high-end layout programs with OpenType functionality will appreciate the presence of ff, ffi and ffl for automatic ligature substitution, while users of more standard layout programs will experience only the usual fi and fl substitution.

I like to imagine what Jan Tschichold and by extension, Claude Garamond and Guillaume Le Bé would think about this revival – I dream that they would probably follow similar design decisions faced with today's less limited technical possibilities. Sabon Next was a really a passionate project for me, and a real pleasure to stand on the shoulders of such giants. I hope that Sabon will now be appreciated not only because it is a Jan Tschichold design – free from any criticism of how Linotype/Monotype limitations restricted Tschichold's first ideas – but also for the real quality of a good text face which has been renourished by the two sides of its roots.

Jean François Porchez

Dans le sillage de monstres sacrés

Quel beau défi que de recréer une recréation ! En effet, le Sabon n'est pas un dessin original de Jan Tschichold mais plus précisément une recréation d'un Garamond. À la question : « Avons-nous réellement besoin d'un autre Garamond ? », je répondrai qu'ils ne sont pas tous basés sur les originaux de Claude Garamond, le maître graveur Français du XVIe *siècle. Comme l'a écrit Christopher Burke dans ce spécimen, Tschichold savait que le Monotype Garamond était une adaptation des caractères de Jean Jannon, qui tardivement s'inspira du style de Garamond, comme l'écrivit Béatrice Warde en 1926 – mais c'est une autre histoire. La conception du Sabon Next est donc un double challenge : discerner dans les dessins d'aujourd'hui, les vœux intimes de Tschichold et interpréter la complexité issue d'une création commune à trois différents systèmes de composition, Stempel, Linotype et Monotype.*

Un aspect du projet était de corriger les déformations des caractères imposées par les contraintes techniques des systèmes de composition Linotype et Monotype et la photocomposition d'avant l'ère numérique. Au bon vieux temps, dans de nombreux cas chez Linotype et d'autres fonderies, le créateur de caractères n'était généralement pas personnellement engagé dans l'exécution finale des dessins pour la production. À cette époque, le dessin des caractères publiés par les fonderies était souvent le résultat d'une synthèse entre des concepts de base du créateur et les contraintes techniques liées aux processus de production complexes. Dans les années soixante-dix, sous la responsabilité d'un directeur artistique et du directeur de la production, différentes personnes se partageaient la fabrication des matrices et frisquettes pour une graisse donnée. Le produit fini pouvait s'avérer très différent selon le degré d'intervention du créateur dans la réalisation finale. Le Sabon original a sensiblement souffert de ces méthodes de production et le temps des corrections est arrivé.

À sa publication en 1967, le Sabon était décrit comme un caractère harmonisé, *expression que John Dreyfus commentait ainsi :* « Harmonisé *n'est pas la meilleure description du Sabon.* À l'unisson *décrit mieux cette nouvelle entreprise.» Deux variations avaient été créées. Les versions numériques sont issues de la première, conçue pour la Linotype et Monotype du corps 6 au 12 pt. Considérant les limitations techniques que Tschichold devait gérer, le résultat était quasiment parfait.*

Auf den Spuren großer Meister

Was für eine Herausforderung, eine Neugestaltung neu zu erstellen!

Die Sabon ist ein Schriftentwurf von Jan Tschichold auf der Basis der Garamond. Man könnte fragen: brauchen wir wirklich noch eine Garamond? Ich würde antworten, dass sämtliche Garamonds nicht wirklich auf Original-Buchstabenformen von Claude Garamond, dem genialen französischen Schriftschneider aus dem sechzehnten Jahrhundert, basieren. Wie Christopher Burke an anderer Stelle schreibt, wusste Tschichold, dass zum Beispiel die Monotype-Garamond keine »echte« Garamond war, sondern stattdessen von einer späteren Variation des Garamond-Stils von Jean Jannon adaptiert wurde, wie Beatrice Warde im Jahr 1926 dokumentiert hatte – aber das ist eine andere Geschichte. Das heißt, die Gestaltung der Sabon Next war eine doppelte Herausforderung: es galt zu versuchen, Tschicholds eigene Wünsche hinter den Buchstabenformen, die wir heute kennen, wahrzunehmen und es ging um die Frage, wie die Komplexität eines Designs zu interpretieren war, das gemeinsam für drei völlig verschiedene Satzsysteme entwickelt worden war: Stempel-Handsatz, Linotype und Monotype.

Ein Aspekt der Arbeit war es, Merkmale zu korrigieren, die durch die technischen Voraussetzungen früherer Satztechniken, wie zum Beispiel der Linotype-Bleisatztechnik und verschiedener Fotosatztechniken, in der Zeit vor der digitalen Typographie bedingt gewesen waren. In der guten alten Zeit war der Schriftgestalter in den meisten Fällen bei Linotype und anderen Herstellern nicht persönlich dafür verantwortlich, sämtliche Reinzeichnungen anzufertigen. Die Schriften, die in den Katalogen auftauchten, waren zumeist Kombinationen aus den Entwürfen und Zeichnungen des Designers gemischt mit den technischen Erfordernissen der komplexen Herstellungsverfahren. Während der 1970er Jahre arbeiteten unter der Aufsicht eines künstlerischen Leiters mehrere Personen gleichzeitig an den Produktionszeichnungen und Schriftträgervorlagen eines Schriftschnitts. Je nach Art der Zusammenarbeit dieser Personen konnten so feine Unterschiede in der Interpretationen der Gestaltungsform einer Schrift entstehen. Die Original-Sabon litt unter dieser Art, Schriften zu produzieren und es war an der Zeit, einige ihrer Fehler zu korrigieren.

Als die Sabon im Jahre 1967 erstmals veröffentlicht wurde, beschrieb man sie in Deutschland als eine »harmonisierte Schrift«, obwohl – wie John Dreyfus kommentierte: »*Harmonisiert* ist nicht ganz das richtige Wort für die Sabon. *Im Gleichklang* würde dieses bemerkenswerte Wagnis besser beschreiben.« Es scheint, als habe es tatsächlich zwei Versionen der Original-Sabon gegeben: die erste, von der die bisher bekannte Digitalversion abstammt, wurde für die Verwendung auf Linotype- und Monotype-Systemen in Schriftgraden von 6 bis 12 Punkt gestaltet. Das Ergebnis war, angesichts der technischen Beschränkungen, mit denen sich Tschichold zu jener Zeit auseinandersetzen musste, ziemlich perfekt. Kompromisse,

Malgré tout, les compromis résultant du système de duplexage Linotype associé à la gestion des chasses sur 18 unités Monotype avait donné certaines minuscules trop larges comme le a et s et une italique à chasse large. Le système de composition plomb Linotype empêchaient le crénage – certain signes, comme les f, j, p avaient donc été raccourcis dans leur dessin. La deuxième version du Sabon créée par Tschichold pour la composition manuelle au plomb Stempel, destinée au corps 14 et supérieurs semble mieux correspondre à une pure interprétation hors contraintes du Garamond. Malheureusement, lorsque Linotype et Monotype ont adapté leurs dessins à la photocomposition, ils n'ont pas suivi la version Stempel. Pourtant, comparativement, cette version est considérée comme supérieure par les connaisseurs, et c'est d'après celle-ci que j'ai commencé mon adaptation. Cela ne fut pas aisé du fait de certaines limitations, comme par exemple, la partie courbe supérieure du f *raccourcie (conservé comme cela pour une meilleure harmonie avec la version petits corps). Une version antérieure daté de 1962 qui me fut révélé à la fin du processus de création du Sabon Next, montre l'ampleur des restrictions auxquelles Tschichold dû faire face et a confirmé mes suppositions.*

J'ai toujours essayé de faire mes choix créatifs après une méticuleuse analyse des origines historiques du Sabon. Tschichold revendique comme source de son adaptation du Garamond le spécimen Egenolff-Berner. Ce dernier (montrant majoritairement des caractères français) a été produit par une fonderie allemande au XVI*e siècle, et offre des racines germaniques à une nouvelle version d'un Garamond commandé initialement par les Maîtres imprimeurs allemands. Il me semble aujourd'hui que les modèles officiels du spécimen, les Saint Augustin et Parangon ne soient pas les références uniques de Tschichold. L'agrandissement de modèles en petits corps étant plus difficile à son époque qu'à la notre, règne du tout numérique, il était sans doute plus aisé pour lui de se tourner vers des modèles en grand corps.*

Lorsque vous dessinez d'après modèle, les signes les uns après les autres, jour après jour, vous les ressentez d'une manière unique, vous êtes en communion avec les formes. C'est ainsi que j'ai réalisé que l'épreuve Stempel imprimée spécialement pour le projet, ne montrait pas assez de similitudes avec le spécimen Egenolff-Berner que j'avais en face de moi. J'ai donc entrepris des recherches et découvert que Tschichold avait publié un exemple de romain dans son ouvrage Treasury

---

die aufgrund des Linotype-Duplexsystems und des Monotype-Systems mit einer 18-Einheiten-Breite eingegangen werden mussten, führten zu den mageren Kleinbuchstaben a und s, die zu breit waren und einer Kursivschrift, die allgemein zu breit war; die fehlende Möglichkeit der Unterschneidung im Linotype-Bleisatzsystem führte außerdem zu Beschränkungen beim kleinen *f*, *j* und *p*. Die zweite Version der Sabon wurde von Tschichold für den Stempel-Handsatz für Schriftgrade von 14 Punkt und größer gestaltet, und diese Version scheint – ohne die oben beschriebenen Beschränkungen – näher an einer reinen Interpretation der Garamond zu liegen. Als Linotype und Monotype das Design für ihre Fotosatzsysteme adaptierten, hielten sie sich leider nicht an die Stempel-Version. Verglichen mit der Linotype/Monotype-Version ist die Stempel-Version eine wahre Freude für das Auge des Nichtfachmanns und ich nahm sie natürlich als Ausgangspunkt für die Neugestaltung. Aber so ganz einfach war es nicht. Auch diese Version hat ihre eigenen Beschränkungen, besonders der kurze obere Bogen des kleinen f, der aus Gründen der Einheitlichkeit mit den kleineren Schriftgraden beibehalten wurde, sowie einige geringfügige Breitenbeschränkungen. Eine frühe Version von Tschicholds Design ist auf einer Probe von 1962 abgebildet, bevor man ihn mit dem ganzen Ausmaß der technischen Beschränkungen konfrontiert hatte: dieses Beispiel, das ich erst nach Ende des Designs der Sabon Next kennen lernte, bestätigte mich in meinen Annahmen.

Ich versuchte stets, alle Entscheidungen zum Design erst nach sorgfältigster Prüfung der offiziellen Quellen für die Original-Sabon zu treffen. Tschichold gab an, dass er das Egenolff-Berner-Typenmusterblatt als Vorlage für seine Neugestaltung der Garamond verwendet habe. Dieses Typenmusterblatt (mit zumeist französischen Buchstaben) wurde von einer deutschen Schriftgießerei im sechzehnten Jahrhundert hergestellt und bot so eine gute Gelegenheit, einer neuen Version der Garamond, die ursprünglich von den deutschen Meisterdruckereien in Auftrag gegeben worden war, einige landesspezifische Wurzeln zu geben. Jedoch waren die offiziellen Modelle, die in diesem Typenmusterblatt dargestellt sind – St. Augustin und Parangon – unter Umständen nicht die einzigen Modelle, an die sich Tschichold bei der Gestaltung der Sabon hielt. Wenn man bedenkt, dass die Vergrößerung von Buchstaben zu jener Zeit eine sehr viel schwierigere Aufgabe war, als sie es heute für uns mit den digitalen Möglichkeiten ist, war es vielleicht einfacher für ihn, sich an eine Schrift zu halten, die es bereits in einem größeren Schriftgrad gab. Wenn Sie an der Neugestaltung einer Schrift arbeiten und dabei Tag für Tag einen Buchstaben nach dem anderen gestalten, spüren Sie die Buchstabenformen auf eine einzigartige Weise. Sie befinden sich »in einer Gemeinschaft« mit den Buchstabenformen. In diesem einzigartigen Moment erkannte ich, dass die Stempel-Probe, die speziell für dieses Projekt angefertigt

of alphabets and lettering, *« Lettres de deux points de Petit Canon par Guillaume II Le Bé » où l'on retrouve clairement des liens de parentés avec son Sabon (c'est en fait un corps supplémentaire gravéé par le père de Guillaume II, qui avait acquis la majeure partie des poinçons et matrices à la mort de Garamond). Quelques exemples : la dynamique des courbes des* C *et* G *est communes aux versions Le Bé et Sabon mais ne se retrouve pas dans le Egenolff-Berner. Le très particulier tilde du Sabon est probablement inspiré par la marque abréviative sur le q de Le Bé. Plus généralement, les proportions et contrastes s'accordent parfaitement avec le Sabon. En suivant Le Bé et différents exemples de Garamond, j'ai décidé de corriger imperceptiblement les formes et proportions des* b, d, p *&* q *– la version Stempel du Sabon montrant quelques limitations. Peu de temps après, un échange de courriers électroniques avec James Mosley, destiné à lui demander, tout en expliquant les raisons de mes interrogations, quelques renseignements à propos de sources du Garamond et particulièrement certains corps présents sur le spécimen Egenolff-Berner, m'a permis de confirmer mes soupçons. Sa réponse fut immédiate – nous avions la même analyse du problème : « Je suis sûr que Jan Tschichold s'est servi du Saint Augustin et du Parangon de Garamond présents sur le spécimen Berner, mais il était vraiment plus aisé pour lui de partir des caractères de Le Bé parce qu'ils étaient composés en grands corps et plus faciles à observer ! Comme tu le dis, certaines caractéristiques le montre clairement. »*

Après le dessin complet du romain et de l'italique directement basé sur le Sabon Stempel et les quelques modèles de Garamond, j'ai optimisé les proportions verticales pour une meilleure compatibilité avec le Sabon numérique existant : hauteur d'œil identique, des capitales légèrement moins hautes, et une économie d'environ 20% en chasse pour les romains et italiques. La graisse initiale, intitulée depuis Display, a rapidement montré certaines déficiences en petit corps de texte, comme la version numérique existante, j'ai donc conservé cette graisse pour les textes en grand corps, et créé un Regular pour des corps plus petits. L'objectif était de fournir deux niveaux de graisse de romains pour équilibrer visuellement deux corps de texte différents sur une page (11 pt Display et 8 pt Regular par exemple).

Comparez ce paragraphe composé en Display au reste du texte en Regular.

La nouvelle famille devant répondre aux besoins contemporains, nous avons décidé de concevoir plus de graisses, jusqu'au Black.

---

worden war, nicht genügend Ähnlichkeiten mit dem Egenolff-Berner-Typenmusterblatt hatte, das vor mir lag. Dann begann ich nachzuforschen und entdeckte, dass Tschichold das *Muster einer mageren Schrift* (»Lettres de deux points de Petit Canon« von Guillaume II Le Bé) in seinem Werk »Meisterbuch der Schrift« veröffentlicht hatte, die eindeutig Gemeinsamkeiten mit Tschicholds Version aufwies. Diese Schrift war von Le Bé Senior (dem Vater von Guillaume II) geschnitten worden, der nach Garamonds Tod die meisten seiner Stempel und Matrizen aufgekauft hatte und später andere Schriftgrade im typischen Stil des Meisers schnitt. Hier einige Beispiele: Die Dynamik der Bögen der Großbuchstaben C und G findet sich gleichermaßen bei Le Bé und bei der Sabon, jedoch nicht auf dem Egenolff-Berner-Typenmusterblatt. Die Sabon-Tilde ist ganz speziell und wurde möglicherweise durch das wellige Abkürzungszeichen über dem q in der von Tschichold gezeigten Probe von Le Bé angeregt. Ganz allgemein betrachtet, passen die Proportionen und Kontraste dieser Schrift gut zur Sabon. Ich hielt mich also an Le Bé und verschiedene Muster von Garamond und beschloss, die Formen und Proportionen der Buchstaben b, d, p & q ein wenig zu korrigieren, da die Stempel-Sabon in diesen Bereichen einige Beschränkungen aufwies. Kurze Zeit später half mir ein Mail-Austausch mit James Mosley ebenfalls dabei, einige meiner Gedanken zu bestätigen. Ich fragte ihn nach Quellen für einige Garamond-Schriften, speziell für jene Schriftgrade, die auf dem Egenolff-Berner-Typenmusterblatt enthalten sind und erläuterte den Grund für meine Suche. Seine Antworten zeigten mir sofort, dass wir zu dieser Frage derselben Ansicht waren: »Ich bin sicher, dass Jan Tschichold sich die St. Augustin- und die Parangon-Garamonds auf dem Typenmusterblatt von Egenolff-Berner angesehen hat, aber es war für ihn erheblich einfacher, einen Großteil seines Entwurfs an den Buchsaben von Le Bé auszurichten, da sie größer und besser zu erkennen waren! Wie Sie sagen – einige Besonderheiten zeigen das ganz deutlich.«

Nach der völligen Neugestaltung der mageren und der kursiven Schrift auf der Grundlage der Stempel-Version der Sabon und verschiedener Garamond-Modelle, veränderte ich sorgfältig die Proportionen in der Vertikalen, damit sie zur vorhandenen digitalen Sabon passten. Das Ergebnis ist: exakt dieselbe x-Höhe bei der Sabon Next, etwas kleinere Großbuchstaben und *ca*. 20 Prozent Breiteneinsparung sowohl bei der mageren als auch bei der kursiven Schrift. Der ursprüngliche Grundschnitt der bestehenden digitalen Sabon, der nun Display heißt, würde Mängel in kleineren Schriftgrößen zeigen. Daher entschied ich mich diesen Schnitt für größere Schriftgrade zu verwenden und erstellte eine stärkere Regular für kleinere Schriftgrößen. Das Ziel war beide Abstufungen des Roman Schnitts anzubieten um die beiden unterschiedlichen Schriftgrößen auf der Seite (11 pt Display und 8 pt Regular zum Beispiel) auszugleichen.

Vergleichen Sie diesen Absatz aus der Display mit dem restlichen Text in der Regular.

Par expérience, les graisses intermédiaires produites via interpolation numérique sont de meilleure facture que celles conçues manuellement, particulièrement le Bold. Probablement parce qu'il est un juste équilibre entre pleins et vides, il me semble plus difficile à dessiner. La famille inclut des petites capitales pour presque toutes les graisses ainsi que des chiffres minuscules appelés aussi Elzéviriens. Les versions standard proposent des chiffres conçus légèrement plus petits que les capitales mais avec une subtile différentiation en hauteur de certains d'entre-eux, un peu à la manière des chiffres minuscules (ces derniers étant fournis avec les petites capitales) et conçus sur une chasse constante pour la tabulation, alors que les chiffres minuscules des fontes Old Style Figures sont correctement espacés pour la composition des textes ; pour finir les symboles monétaires sont dessinés en accord. Trois versions du symbole euro sont proposées, version tabulaire standard, version plus petite pour les fontes Old Style Figures et Small Caps alors qu'une version plus large et proche des règles de la CEE est fournie avec les fontes Alternates. Ces Alternates incluent des minuscules supérieures, des chiffres conçus pour la construction des fractions et quelques ligatures. Pour les romains Alternates, j'ai conservé le f *court en hommage aux versions originales du Sabon ainsi que les jeux de ligatures de* f *déconnectés. De même, les italiques incluent f, j courts et raides avec leurs ligatures. Finalement, les utilisateurs de logiciels « dernier cri » incluant les fonctionnalités OpenType pourront apprécier la présence des ff, ffi, ffl en substitution automatique, alors que les utilisateurs de programmes plus basiques n'apprécieront que l'usage des usuels fi, et fl.*

J'aime imaginer ce que Jan Tschichold et par extension Claude Garamond ainsi que Guillaume Le Bé pourraient penser de cette recréation – je me prends à rêver qu'ils prendraient des décisions créatives similaires face aux contraintes techniques moindre du temps présent. Le Sabon Next fut un passionnant projet et un vrai plaisir de travailler dans le sillage de monstres sacrés. J'espère que le Sabon sera maintenant apprécié, non seulement parce qu'il est une création de Jan Tschichold – nettoyé des défauts dus aux limitations des Linotype-Monotype auxquelles Tschichold avait dû faire face – mais également pour les qualités d'un bon caractère de texte re-dynamisé par l'étude précise de ses origines.

Jean François Porchez

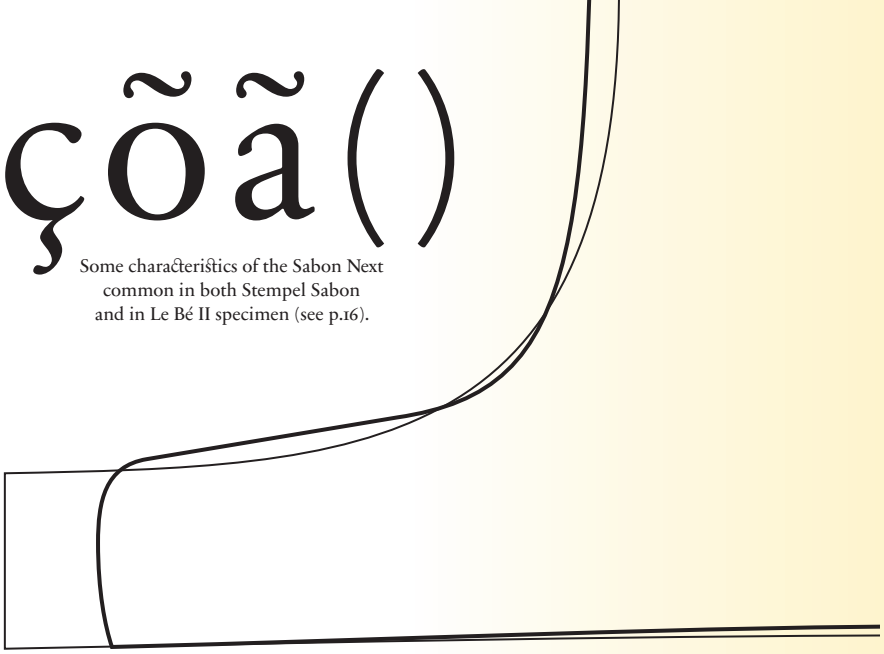
Die neue Schriftfamilie mußte größer sein, damit die einzelnen Elemente dem zeitgemäßen Bedarf besser gerecht werden. Daher beschlossen wir, mehrere Schriftstärken bis hin zur Black zu gesalten. Die Erfahrung zeigte, dass die durch Interpolation erzeugten Zwischenstärken besser wirken als die von Hand gestalteten – insbesondere bei der fetten Stärke – möglicherweise, weil sie ein exaktes Gleichgewicht von Schwarz- und Weißzwischenräumen aufweisen, was für mich nur schwer zu verwirklichen gewesen wäre. In der Schriftfamilie sind Kapitälchen für die meisten Schriftstärken sowie Mediävalziffern enthalten. Zu den Standardversionen gehören überarbeitete Antiquaziffern, die etwas kleiner gestaltet sind als die Großbuchstaben, von denen einige aber dafür eine ganz feine Höhendifferenzierung aufweisen, ein wenig so wie die Mediävalziffern. Die Mediävalziffern im Kapitälchen-Font sind Tabellenziffern, während die Ziffern im Mediävalziffern-Font für den Textsatz korrekt ausgeschlossen sind – die Währungssymbole sind jeweils entsprechend gestaltet. Es gibt drei Versionen des Euro-Symbols: eine Standard-Tabellenversion, eine kleinere Version für den Mediävalziffern- und den Kapitälchen-Font und eine größere Version im Sonderzeichen-Font, die den EEC-Richtlinien besser entspricht. Das Sonderzeichen-Font enthält hochgestellte Zeichen, Ziffern für die Darstellung von Brüchen und verschiedene Ligaturen. Im mageren Sonderzeichen-Font beschloss ich – als Hommage an die Originalversionen der Sabon – auch das kurze f zu erhalten zusammen mit allen getrennten f-Ligaturen. Aus demselben Grund habe ich im kursiven Sonderzeichen-Font das aufrechte, kurze f und j mit ihren Ligaturen erhalten. Anwender von High-End-Layout-Programmen mit OpenType-Funktionalität werden es überdies zu schätzen wissen, dass es die Kombinationen ff, ffi und ffl zur automatischen Ligatursubstitution gibt, während Anwender herkömmlicher Layout-Programme nur mit den normalen fi- und fl-Substitutionen arbeiten werden.

Ich stelle mir gerne vor, was Jan Tschichold oder auch Claude Garamond und Guillaume Le Bé über diese Neugestaltung denken würden. Ich träume davon, dass sie möglicherweise ähnliche Gestaltungsentscheidungen getroffen hätten, angesichts der heutigen technischen Möglichkeiten. Die Sabon Next war für mich ein wirklich leidenschaftliches Projekt und es war mir ein Vergnügen auf den Spuren dieser großen Meister zu wandeln. Ich hoffe, dass die Sabon jetzt nicht mehr nur geschätzt wird, weil sie ein Design von Jan Tschichold ist – ohne jede Kritik daran, wie Tschicholds ursprüngliche Ideen durch die Linotype/Monotype-Beschränkungen begrenzt worden waren – sondern auch für die tatsächliche Qualität einer guten Textschrift, die von beiden Seiten ihrer Herkunft neue Nahrung erhalten hat.

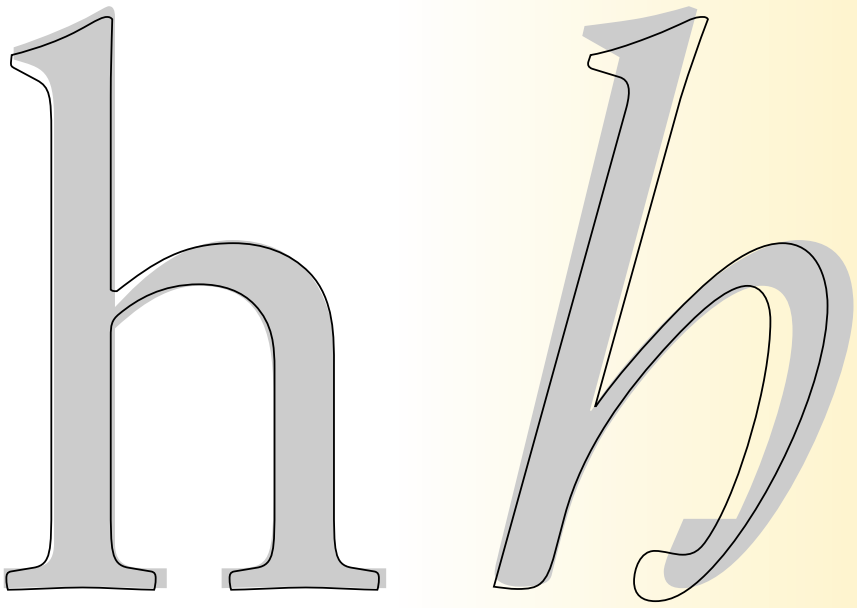
Jean François Porchez

çõã()

Some characteristics of the Sabon Next common in both Stempel Sabon and in Le Bé II specimen (see p.16).



Serif of past digital Sabon (thinner line) compared to the serif of the Sabon Next (thicker line.)



Past digital Sabon (in grey) compared to the Sabon Next (in outline.)

Width testings by Tschichold for the Stempel version.

lazy

Past digital version based on the Linotype–Monotype version.

lazy

Sabon Next.

Hamburgefonts
Hamburgefonts

Past digital italic of the Sabon compared to the new italic of the Sabon Next.

Jan Tschichold

1902 born on 2 April, in Leipzig, Germany, son of a sign-painter.
1919–21 Studies at the Academy for Graphic Arts and the Book Trade [Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe] in Leipzig.
1921 Briefly studies at Arts & Crafts School [Kunstgewerbeschule], Dresden, under Heinrich Wieynck. Returns to Leipzig and is appointed assistant to Hermann Delitsch giving night classes at the academy.
1923 Begins to practise as typographer for Leipzig publisher, Fischer & Wettig. 'Conversion' to modernism on seeing Bauhaus exhibition, Weimar. Adopts first name Iwan, due to admiration for Russian Constructivism.
1925 Publication of special issue of journal *Typographische Mitteilungen*, 'Elementare Typographie', edited by Tschichold and including his manifesto of the same name.
1926 Moves to Berlin, where he marries Edith Kramer. Works as freelance typographer. In Summer of the same year, on recommendation of Paul Renner, appointed to teach at the Printing Trade School [Gewerbeschule], Munich. Adopts first name Jan on moving to Munich. Also from 1927 teaches simultaneously under Renner at Munich's Master School for Germany's Printers [Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker].
1928 Book *Die neue Typographie* published.
1933 Arrested by Nazis, dismissed from his Munich teaching position, and imprisoned for being a 'Cultural Bolshevik'. On release emigrates to Basel, Switzerland.
1933–40 Part-time book design work for Benno Schwabe publishers, Basel, and some teaching at the Basel Trade School [Gewerbeschule]. Gradual 're-conversion' to traditionalist typography. Writes many articles for trade journals.
1935 Book *Typographische Gestaltung* published. Exhibition of his work at British publishers, Lund Humphries.
1941–46 Typographer for Birkhäuser publishing house, Basel.
1947–49 Reform of typography for Penguin publishing house, London. Afterwards returns to Switzerland.
1954 First Continental European to receive Gold Medal from American Institute of Graphic Arts.
1955–67 Typographer for Hoffmann-La Roche pharmaceutical company, Basel.
1965 Made Honorary Royal Designer for Industry by Royal Society of Arts, London.
1967 Sabon typeface released after several years of work.
1974 died in Locarno, Switzerland, on 11 August.

Jean François Porchez

After training as a graphic designer, during which he focused on type design, Jean François Porchez (1964) worked as a type director at Dragon Rouge. By 1994, he had created the new typeface for *Le Monde* newspapers. Today he designs custom typefaces for companies such as RATP (public transport in Paris), Peugeot, Costa Crocieres, France Télécom, as well as distributing internationally his retail typefaces via his *www.typofonderie.com* website.
He was a jury member of the 3rd Linotype Type Design Contest, and is the Vice President of ATypI. He teaches type design at ENSAD in Paris and regularly contributes to conferences and international publications. He published *Lettres Françaises*, a book (in French & English) that shows all contemporary French, digital typefaces.
In late 2001 he was the President of a jury set up by the Ministère de l'Éducation Nationale to select the new handwriting model and system for France.
He was awarded the Prix Charles Peignot in 1998. FF Angie (1990) & Apolline (1993) were prize-winning entries in the Morisawa typeface competition. Costa received a Certificate of Excellence in Type Design at the TDC2 2000. Ambroise, Anisette, Anisette Petite, Charente, Le Monde Journal, & Le Monde Courrier were all prize-winning entries in the Bukva:raz international competition (2001).

Acknowledgements to: Mike Bott (Keeper of archives and Manuscripts, University of Reading), Christopher Burke, Max Caflisch, The Central Lettering Record, Petra Cerne Oven, Claude Garamond, Colloque Garamond – Mythe & patrimoine (Bibiothèque Nationale, 1993) Paul-Marie Grinewald (librarian, Imprimerie Nationale), Jost Hochuli, Otmar Hoefer, Nadia Houcine, John Hudson, Akira Kobayashi, James Mosley, Muriel Paris, (my) PowerBook G4 Apple, Bruno Steinert, Typo Sexy bar (during ATypI conference 2000 in Leipzig), Jan Tschichold, Beatrice Warde.

Christopher Burke

Christopher Burke is a typographer, typeface designer, and type historian. He worked at Monotype Typography in the UK, before studying for a PHD in Typography & Graphic Communication at the University of Reading, England, which he obtained in 1995. From 1996 to 2001 he taught at the University of Reading, where he planned and directed the MA in typeface design.
His book, *Paul Renner: the art of typography*, was published in 1998 by Hyphen Press (London), and simultaneously by Princeton Architectural Press (New York). It has also been translated into Spanish and published by Campgràfic (Valencia). He has also contributed numerous reviews and articles to journals such as *Design issues*, *Eye*, & *Baseline*.
He has designed three typeface families: FF Celeste (1994) & FF Parable (2002), and Pragma ND (1995).

Acknowledgements to: Gertraude Benöhr (Gutenberg Gesellschaft, Mainz), Philipp Bertheau, Josep M. Pujol, and Jean François Porchez.

The Platinum Collection is the exclusive series of optimized classic typefaces of the Linotype Library. In close cooperation with world-famous type designers, Linotype Library has produced reworked, expanded typeface families that are both technologically and aesthetically up to date. These new typeface families have fine, harmonious weights; some have new italic weights and often come complete with small caps and old style figures. All Platinum Collection typeface families have fine-tuned and perfected character fitting and forms.

All products of the Platinum Collection are available on CD-ROM as complete typeface families with a full character set and euro symbols custom-made to match the typeface design. The fonts are in PostScript and TrueType formats for Mac and PC. PC TrueType fonts are equipped with Delta hinting for optimal display rendering.

The Linotype Library Platinum Collection currently includes the typeface families Linotype Univers and Linotype Frutiger Next from Adrian Frutiger, Linotype Syntax with the new Linotype Syntax Letter and Linotype Syntax Serif from Hans Eduard Meier, Linotype Optima nova from Prof. Hermann Zapf and Akira Kobayashi, and Linotype Sabon Next from Jean Francois Porchez. The new type system Linotype Compatil, based on the concepts of Prof. Olaf Leu, is also part of the Collection, and further projects are in preparation.

Die Platinum Collection ist die Exklusivserie der Linotype Library in der Klassiker der Linotype Library perfektioniert wurden. In enger Zusammenarbeit mit den berühmtesten Schriftgestaltern entstehen grundlegend überarbeitete, vollständig ausgebaute Schriftfamilien, die technologisch und gestalterisch auf dem neuesten Stand sind. Diese neuen Schriftfamilien haben feine, harmonisch aufeinander abgestimmte Strichstärken, sind teilweise mit neuen Kursivschnitten ausgestattet und beinhalten oft eine umfangreiche Ergänzung mit Kapitälchen und Mediaevalziffern. Alle Familien wurden in Form und Zurichtung verfeinert und perfektioniert.

Sämtliche Produkte der Platinum Collection sind auf CD-ROM immer komplett als Schriftfamilie mit einem vollständigen Zeichensatz mit schriftspezifischen Eurozeichen für Mac und PC in den Formaten TrueType und PostScript verfügbar. Die PC TrueType Fonts sind mit Delta-Hinting ausgestattet, das für eine optimierte Bildschirmdarstellung sorgt.

Zur Zeit besteht die Platinum Collection von Linotype Library aus den Schriftfamilien Linotype Univers und Linotype Frutiger Next von Adrian Frutiger, Linotype Syntax mit der neuen Linotype Syntax Letter und Linotype Syntax Serif von Hans Eduard Meier, der Linotype Optima nova von Professor Hermann Zapf und Akira Kobayashi und der Linotype Sabon Next von Jean François Porchez. Außerdem gehört zur Platinum Collection das neue Schriftsystem der Linotype Compatil, die nach Konzepten von Professor Olaf Leu entstand. Weitere Projekte sind in Vorbereitung.

La Platinum Collection regroupe des grands classiques optimisés de la Linotype Library. En proche collaboration avec les plus célèbres des créateurs, Linotype Library a édité des familles de caractères étendues, retravaillées tant du point de vue esthétique que du point de vue technologique. Ces familles présentent des séries de graisses savamment dosées, certaines incluent de nouveaux dessin d'italiques, des séries de chiffres « minuscules » et des petites capitales. Parfaitement exécuté, l'ensemble des familles de la Platinum Collection possède des approches soigneusement réglées.

Tous les caractères de la Platinum Collection sont livrés sur CD-ROM sous forme de familles avec des jeux de caractères complets incluant notamment des Euros conçus spécifiquement pour chaque série. Les fontes sont déclinées en versions PostScript et TrueType pour Macintosh et Windows. Les fontes PC TrueType sont programmées pour un affichage de qualité sur écran.

La Platinum Collection de chez Linotype Library inclut déjà les caractères Linotype Univers et Linotype Frutiger Next d'Adrian Frutiger, les Linotype Syntax comprenant les nouveaux Linotype Syntax Letter et Linotype Syntax Serif de Hans Eduard Meier. Récemment, le Linotype Optima nova du professeur Hermann Zapf et Akira Kobayashi et le Linotype Sabon Next de Jean François Porchez ont été ajoutés. La famille à plusieurs styles, le Linotype Compatil, basé sur les concepts du professeur Olaf Leu, fait également partie de la collection et d'autres projets sont en préparation.

SAB-BRT208DEF1.0MP0

Linotype Library

Linotype Library GmbH
A division of the Heidelberg Group
Du-Pont-Straße 1
61352 Bad Homburg
Germany
Tel +49 (0) 6172.484 424
Fax +49 (0) 6172.484 429
info@linotype.com
www.linotype.com

Design:Muriel Paris, Paris

HEIDELBERG

letters

signs

ideas

history

forms

The source of the originals

PART 2 · Specimen of Sabon Next Pro

in contemporary OpenType format

compatible for Macintosh & Windows

The Platinum Collection is the exclusive series of optimized classic typefaces of the Linotype Library. In close cooperation with world-famous type designers, Linotype has produced reworked, expanded typeface families that are both technologically and aesthetically up to date. These new typeface families have fine, harmonious weights; some have new italic weights and often come complete with small caps and old style figures. All Platinum Collection typeface families have fine-tuned and perfected character fitting and forms.

Die Platinum Collection ist die Exklusivserie der Linotype in der Klassiker der Linotype Library perfektioniert wurden. In enger Zusammenarbeit mit den berühmtesten Schriftgestaltern entstehen grundlegend überarbeitete, vollständig ausgebaute Schriftfamlien, die technologisch und gestalterisch auf dem neuesten Stand sind. Diese neuen Schriftfamilien haben feine, harmonisch aufeinander abgestimmte Strichstärken, sind teilweise mit neuen Kursivschnitten ausgestattet und beinhalten oft eine umfangreiche Ergänzung mit Kapitälchen und Mediävalziffern. Alle Familien wurden in Form und Zurichtung verfeinert und perfektioniert.

La « Platinum Collection » regroupe des grands classiques optimisés de la Linotype Library. En proche collaboration avec les plus célèbres des créateurs, Linotype a édité des familles de caractères étendues, retravaillées tant du point de vue esthétique que du point de vue technologique. Ces familles présentent des séries de graisses savamment dosées, certaines incluent de nouveaux dessin d'italiques, des séries de chiffres « minuscules » et des petites capitales. Parfaitement exécuté, l'ensemble des familles de la Platinum Collection possède des approches soigneusement réglées.

The design of Sabon Next by Jean François Porchez, a revival of a revival, was a double challenge: to try to discern Jan Tschichold's own wishes for the original Sabon, and to interpret the complexity of a design originally made in two versions for different systems. The first was designed for use on Linotype and Monotype systems. The second version of Sabon was designed for Stempel handsetting, and it seems closer to a pure interpretation of Garamond without many constraints. Naturally Porchez based Sabon Next on this second version and also referred to original Garamond models, carefully improving the proportions of the existing digital Sabon while matching its alignments.

Sabon Next Pro family,

OpenType version

Sabon Next Pro Display
Sabon Next Pro Display
Sabon Next Pro Regular
Sabon Next Pro Regular
Sabon Next Pro Demi
Sabon Next Pro Demi
Sabon Next Pro Bold
Sabon Next Pro Bold
Sabon Next Pro Extra Bold
Sabon Next Pro Extra Bold
Sabon Next Pro Black
Sabon Next Pro Black

Sabon Next family,

PostScript & TrueType versions, still available

Sabon Next Display
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alternates versions
Sabon Next Display Italic
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alternates versions

Sabon Next Regular
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alternates versions
Sabon Next Italic
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alternates versions

Sabon Next Demi
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alternates versions
Sabon Next Demi Italic
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alternates versions

Sabon Next Bold
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alt. versions
Sabon Next Bold Italic
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alternates versions

Sabon Next Extra Bold
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alt. versions
Sabon Next Extra Bold Italic
Standard, Oldstyle Figures, Small Caps, Alt. versions

Sabon Next Black
Standard, Oldstyle Figures, Alternates versions
Sabon Next Black Italic
Standard, Oldstyle Figures, Alternates versions

Sabon Next Ornaments

£0123456789 &0123456789€

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

ABCDEFGHIJKMNOPQRSTUVXYZ

ff fi ffi fl ffl ft fb fj fk ff fi ffi fl ffl ft fb fk

ſſi ſſ ſt ct ſp ſſl ſſt & Q Q Th

«(¶ a r c k i u z e n §}*

Sabon Next Pro by Jean François Porchez

«(¶ a r c k i u z e n v v §}*

ſſi ſſ ſt ct ſp ſſl ſſt & Q V Q A A Th

ff fi ffi fl ffl ft fb fj fk ff fi ffi fl ffl ft fb fk

ABCDEFGHIJKMNOPQRSTUVXYZ

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

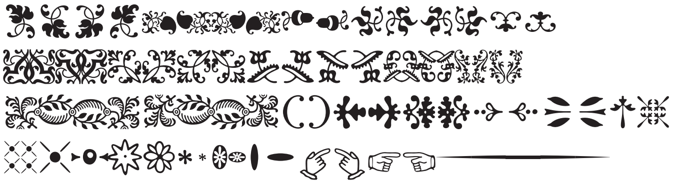
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

£0123456789 &0123456789€

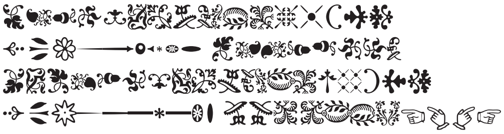
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ ☜ no small caps in Black weights
1234567890Ø€$¢£ƒ¥ 1234567890Ø€$¢£ƒ¥
1234567890Ø€$¢£ƒ¥ 1234567890Ø€$¢£ƒ¥
0123456789+−=() 0123456789+−=() ¼½¾⁄%‰%‰
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789 0123456789
((()))[[[]]]{{{}}},;:.....·•!?¡¿¡‽¿‘’“”‚„‹›«»‹›«»
|¦-‐–— —_——*†‡§¶¶&&@@ªº©®℗™
+−±×÷=≠~≈^<>≤≥¬¤∞◊√ΔΩ∂∫∑∏πµ°ℓ℮№№#
` ´ ˆ ˇ ˜ ¨ ¯ ˘ ˚ ˝ ˙ ʼ ʻ ʼ
a c d e h i j k l m n r t u z f
fbffbfffhffhfiffifjffjfkffkflfflftfft
fbffbfffhffhfiffifjffjfkffkflfflftfft
ſbſſbſhſſhſiſſiſjſſjſkſſkſlſſlſſtſſt ctspstTh&

àáâãäāăåǻąæǽćĉčċçďđèéêëēĕėęĝğġģĥħ
ìíîĩïīĭįıĳĵķĺľļŀłńňñņŉòóôõöōŏőøǿœŕřŗ
śŝšşßťţŧùúûũüūŭůűųẁẃŵẅỳýŷÿźžżŋðþ
ÀÁÂÃÄĀĂÅǺĄÆǼĆĈČĊÇĎĐÈÉÊËĔĖ
ĚĖĘĜĞĠĢĤĦÌÍÎĨÏĪĬĮIĲĴĶĹĽĻĿŁŃŇÑŅ
ÒÓÔÕÖŌŎŐØǾŒŔŘŖŚŜŠŞSSŤŢŦÙÚ
ÛŨÜŪŬŮŰŲẀẂŴẄỲÝŶŸŹŽŻŊÐÞ
ÀÁÂÃÄĀĂÅǺĄÆǼĆĈČĊÇĎĐÈÉÊËĒĔĖĘĜĞĠĢĤĦ
ÌÍÎĨÏĪĬĮIĲĴĶĹĽĻĿŁŃŇÑŅÒÓÔÕÖŌŎŐØǾŒŔŘŖ
ŚŜŠŞSSŤŢŦÙÚÛŨÜŪŬŮŰŲẀẂŴẄỲÝŶŸŹŽŻŊÐÞ

AJQ AJQ àáâãäāăåǻą ćĉčċç
ďđèéêěëēĕėę ĥħìíîĩïī
ĭįĳĵķĺľļŀłńňñņŕřŗťţŧùú
ûũüūŭůűųźžż
ÀÂÃÄĀĂÅǺĄĴ ÀÁÂÃÄĀĂÅǺĄĴ



☞ Easy access to glyphs such as small caps, alternates, ligatures, fractions, etc. will be accessible on applications that support handling of OpenType features (such as Adobe InDesign, Quark Xpress 7, Apple iWork, etc.). OpenType features are application dependent and may vary, as applications will not support the same features.

ſtandard	{[(‹«abcdefghijklmnopqrstuvwxyz- – — »›)]}
all capitals *feature*	{[(‹«ABCDEFGHIJKLMNOPQRST!?- – — »›)]}
all small caps *feature*	{[(ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ!?)]}
ſtandard	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz no No NO 1a 2o
superiors & ordinals	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz №№№ 1ª 2º
ſtandard	fffbffbfhffhfiffifjffjfkffkflfflftfft
ligatures	fffbffbfhffhfiffifjffjfkffkflfflftfft
capital tabular figures	1234567890Ø€$¢ƒ£¥
capital figures	1234567890Ø€$¢ƒ£¥
minuscule tabular figures	1234567890Ø€$¢ƒ£¥
minuscule figures	1234567890Ø€$¢ƒ£¥
ſtandard	1234567890+−=() 1234567890+−=()
superscript & subscript figures	1234567890+−=() 1234567890+−=()
numerator & denominator figures	1234567890 1234567890
ſtandard	1/2 2/3 3/5 5/6 6/7 7/8 8/9 0/0 0/00
fractions *feature*	½ ⅔ ⅗ ⅚ 6⁄7 ⅞ 8⁄9 0⁄0 0⁄00
ſtandard	ctspstTh
discretionary ligatures	ctspstTh
ſtandard	AJ AJ j
ſtyliſtic set 1, alternates *feature*	AJ AJ j
ſtandard	Q Q k &
ſtyliſtic set 2, swashes *feature*	Q Q k &
ſtandard	a c d e h i l m n r t u z
ſtyliſtic set 3, finals *feature*	a c d e h i l m n r t u z
ſtandard	ssbssbshsshsissisjssjsksskslsslsssstsst
ſtyliſtic set 4, contextual long s	ſſbſſbſhſſhſiſſiſjſſjſkſſkſlſſlſſſtſſt
ſtandard	f fbffbfffhffhfiffifjffjfkffkflfflftfft €
ſtyliſtic set 5, Jan Tſchichold + euro	€ fbffbfffhffhfiffifjffjfkffkflfflftfft €
ſtandard	abcdefghijklmnopq rstuvwxyz 1234567890 ABCDEFGHIJKLMNO PQRSTUVWX ”“‘:;,.[()]
ſtyliſtic set 6, ornaments, fleurons	

Sabon Next Display

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXY 0123456789

Sabon Next Regular

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 0123456789

12 pt ✲ Standard

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa

Stylistic set 4 ✲ contextual long s

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne ſpiſte jordbær med fløde, mens cirkuſklovnen Walther ſpillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikſe aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bonguſtas freŝa ĉeĥa manĝaĵo

Stylistic set 1 ✲ alternates *feature*

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa

Stylistic set 5 ✲ Jan Tschichold feature: short f, disconnected ligatures

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa

Stylistic set 2 ✲ contextual swashes *feature*

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa

Stylistic set 6 ✲ ornaments, fleurons

Previous users of PostScript Type 1 versions only need to switch from their Ornament font to any OpenType font weight, then apply stylistic set 6 to recover their original ornaments.

Stylistic set 3 ✲ contextual finals *feature*

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa manĝaĵo kun spico. Törkylempijä

various features altogether

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse

Ligatures, discretionary ligatures, alternates, contextual swashes, contextual finals (*finals are best used at the end of lines and sentences*), + small caps.

Sabon Next Demi

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 0123456789

Sabon Next Bold

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 0123456789

Sabon Next Extra Bold

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 0123456789

Sabon Next Black

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789 0123456789

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ ☜ no small caps in Black weights
1234567890€$¢£ƒ¥ 1234567890€$¢£ƒ¥
1234567890€$¢£ƒ¥ 1234567890€$¢£ƒ¥
0123456789+–=() 0123456789+–=() ¼½¾%‰00‰
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789 0123456789
+−±×÷=≠~≈^<>≤≥¬¤∞◇√ΔΩ∂∑∏πμ°ℓ℅Nº№#
((()))[[[]]]{{{}}},;:.…·•!?¡¿ȷ!?¡¿ ‘’“”„‚‹›«»
/¦-–—_—*†‡§¶¶&&@@ªº©®℗™
` ˋ ´ ˊ ˆ ˇ ˇ ˜ ˜ ¨ ¨ ¯ ˉ ˘ ˘ ˚ ° ˝ ˝ ˙ ˙
ˌ ˌ ˌ
acdehiklmnrtuvwzjf
ffbffbfffhffhfiffififfifffifkffkflfflfiffl
ffbffbfffhffhfiffififfifffifkffkflfflfiffl
ſſbſſbſſhſſhſſiſſifiſſifſſifſſifkſſkſſlſſlſſiſſifſſl ctspstThe&
àáâãäāăåǎąæǽćĉčċçďđèéêěëēĕėęĝğġĝĥħ
ìíîĩïīĭıiijĵķĺľłłńňñņŉòóôõöōŏőøǿœŕřŗ
śŝšşßťţtùúûũüūŭůǔűǖąẁẃŵẅỳýŷÿźžżŋðþ
ÀÁÂÃÄĀĂÅǍĄÆǼĆĈČĊÇĎĐÈÉÊĚËĒ
ĔĖĘĜĞĠĢĤĦÌÍÎĨÏĪĬĮIIJĴĶĹĽĻŁŁŃŇÑŅ
ÒÓÔÕÖŌŎŐØǾŒŔŘŖŚŜŠŞŞSSŤŢTÙÚ
ÛŨÜŪŬŮǓŰǗŲẀẂŴẄỲÝŶŸŹŽŻŊÐÞ
ÀÁÂÃÄĀĂÅǍĄÆǼĆĈČĊÇĎĐÈÉÊĚËĒĔĖĘĜĞĠĢĤĦ
ÌÍÎĨÏĪĬĮIIJĴĶĹĽĻŁŁŃŇÑŅÒÓÔÕÖŌŎŐØǾŒŔŘŖ
ŚŜŠŞŞSSŤŢTÙÚÛŨÜŪŬŮǓŰǗŲẀẂŴẄỲÝŶŸŹŽŻŊÐÞ
AQVQ AQVQ àáâãäāăåǎąæ
ćĉčċçďđèéêěëēĕėęĝ
ĥħìíîĩïīĭıijĵķĺľłłńňñņŉŕřŗ
ťţtùúûũüūŭůǔűǖąẁẃŵẅỳýŷÿźžżĵ
ÀÁÂÃÄĀĂÅǍĄ àáâãäāăåǎą

☞ Easy access to glyphs such as small caps, alternates, ligatures, fractions, etc. will be accessible on applications that support handling of OpenType features (such as Adobe InDesign, Quark Xpress 7, Apple iWork, etc.). OpenType features are application dependent and may vary, as applications will not support the same features.

standard — {[(«abcdefghijklmnopqrstuvwxyz- – — »)]}
all capitals *feature* — ~~{[(«ABCDEFGHIJKLMNOPQRST!?- – — »)]}~~
all small caps *feature* — {[(ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ!?)]}

standard — abcdefghijklmnopqrstuvwxyz no No no 1a 2o
superiors & ordinals — ~~abcdefghijklmnopqrstuvwxyz Nº Nº no 1ª 2º~~

standard — ffffbffbfhffhfiffififfiffifkffkflfflfiffl
ligatures — ffſbffbſfhffhſfiffifiſſifiſſifkffkflfflfiſſfl

capital tabular figures — 1234567890€$¢ƒ£¥
capital figures — 1234567890€$¢ƒ£¥
minuscule tabular figures — 1234567890€$¢ƒ£¥
minuscule figures — 1234567890€$¢ƒ£¥

standard — 1234567890+–=() 1234567890+–=()
superscript & subscript figures — ~~1234567890+–=() 1234567890+–=()~~
numerator & denominator figures — ~~1234567890 1234567890~~

standard — 1/2 2/3 3/5 5/6 6/7 7/8 8/9 0/0 0/00
fractions *feature* — ~~1/2 2/3 3/5 5/6 6/7 7/8 8/9 0/0 0/00~~

standard — ctspstTh
discretionary ligatures — ctſpſtTh

standard — A Q V Q a v vw
stylistic set 1, alternates *feature* — A Q V Q a v vw

standard — Q Q j k v z &
stylistic set 2, swashes *feature* — Q Q j k v z &

standard — a c d e h i l m n r t u z
stylistic set 3, finals *feature* — a c d e h i l m n r t u z

standard — ssbssbhsshsisisjssjskssksslsslssstsst
stylistic set 4, contextual long s — ſſbſſbſſhſſhſſiſſifiſſifſſifkſſkſſlſſlſſiſſifſſl

standard — f ffbffbfffhffhffiffififfiffifkffkflfflfiffl €
stylistic set 5, Jan Tschichold + euro — f ffbffbfffhffhffiffififfiffifkffkflfflfiffl €

standard — abcdefghijklmnopq
rstuvwxyz 1234567890
ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWX ”“’‘:;,.[()]
stylistic set 6, ornaments, fleurons — ☞ ☞ ☞

Sabon Next Display Italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXY 0123456789

Sabon Next Italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 0123456789

12 pt ✲ Standard

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa manĝaĵo kun spico.

Stylistic set 4 ✲ contextual long s

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne ſpiſte jordbær med fløde, mens cirkuſklovnen Walther ſpillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikſe aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bonguſtas freŝa ĉeĥa manĝaĵo kun ſpico.

Stylistic set 1 ✲ alternates *feature*

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa manĝaĵo kun spico.

Stylistic set 5 ✲ Jan Tschichold feature: short f, disconnected ligatures

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa manĝaĵo kun spico.

Stylistic set 2 ✲ contextual swashes *feature*

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa manĝaĵo kun spico.

Stylistic set 6 ✲ ornaments, fleurons.

Previous users of PostScript Type 1 versions only need to switch from their Ornament font to any OpenType font weight, then apply Stylistic set 6 to recover their original ornaments.

Stylistic set 3 ✲ contextual finals *feature*

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne spiste jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther spillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct. Laŭ Ludoviko Zamenhof bongustas freŝa ĉeĥa manĝaĵo kun spico. Törkylempijä vongahdus.

various features altogether

Jove xaef, porti whisky amb quinze glaçons d'hidrogen, coi! Quiozdeltagerne ſpiſte jordbær med fløde, mens cirkusklovnen Walther ſpillede på xylofon. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Pa's wijze lynx bezag vroom het fikse aquaduct.

Ligatures, discretionary ligatures, alternates, contextual swashes, contextual finals (*finals are best used at the end of lines and sentences*), + small caps.

Sabon Next Demi Italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 0123456789

Sabon Next Bold Italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 0123456789

Sabon Next Extra Bold Italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 0123456789

Sabon Next Black Italic

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789 0123456789

8 – 10

'It is true, we are born with our eyes,' he remarked during the period in which he was designing Sabon, 'but they will only open slowly to beauty, much more slowly than one thinks.' For Tschichold, adherence to tradition in typography had a moral aspect. In his 1964 essay 'The importance of tradition in typography' he asserted that typography inevitably implies traditions and conventions, and *furthermore added: 'To respect tradition is not at all historicism'. Here he was perhaps anticipating criticism that he was simply taking refuge in the past. He insisted that he only used the term 'convention' in a positive sense, with regard to its original meaning of 'agreement', or 'coming together'. On an earlier occasion he had phrased the idea more*

7 – 9

strongly: 'Typography that cannot be read by everybody is useless.' His mature statements on typography are often admonitions of his young, radical self: 'Since typography appertains to each and all, it leaves no room for revolutionary changes,' was his opinion in 1948. He quite clearly referred to the views of the young Tschichold (and equally to the practice of the Swiss typographers of the 1950s, who he also believed to be in error) when stating on various occasions *during the 1950s and 1960s that setting a book in a single size of sanserif type, or mixing unrelated typefaces, were mistakes. In the 1920s he had advocated the exclusive use of sanserif type, but by the 1950s he had completely reversed his opinion, describing sanserif as a 'true monstrosity'. His mature view, as a specialist in book design, was that sanserif was not appropriate for lengthy texts: Fifty years of experimentation with novel, unusual scripts have yielded*

6 – 8

the insight that the best typefaces are either the classical fonts themselves (provided the punches or patterns have survived), or recuttings of these, or new typefaces not drastically different from the classical pattern. This statement from 1952 prefigures his approach to designing Sabon, which is one of the best modern adaptations of the Garamond *type model. Tschichold returned again and again to his opinion that Claude Garamond's types of the sixteenth century constituted the archetypal roman typeface. In 1964, during the design of Sabon, he summarized: 'The punches of Claude Garamond, cut around 1530 in Paris, are simply unsurpassed in their clarity, readability and beauty.' Tschichold's determined, and never-ending, examination of classic typography had convinced him*

☞ The Display version is optimised for 11pts and superior sizes, this may be easily varied to work well to suit your individual choice of paper and design. These two pages have been composed identically for comparison.

14 – 18

Jan Tschichold's Sabon typeface is the summation of a lifetime's careful study and practical experience in typography. According to the designer himself it was 'the result of long years of preparation,' and it can be seen as an exemplification *of Tschichold's mature views on typography and letter design. It has become a standard type for book typography, which would not have surprised Tschichold, whose intention was to make a new adaptation*

12 – 16 ☞ with discretionary ligatures activated

of the best, classical roman types. Tschichold is not principally known as a type designer, despite the renowned achievement of Sabon. He worked mainly as a typographer & book designer, as well as being a prolific scholar on this subject. His early attempts at typeface design – Saskia, *Transito and Zeus (all 1931), and several types for the pioneering but ill-fated Uhertype photosetting system – remain obscure. All of them were products of his 'modernist' period, although the Uhertype sanserif is not in the idiom of*

10 – 14

grotesques or geometric sanserifs in fashion at the time, but instead resembles Gill Sans, which Tschichold would later accept as one of the only humane sanserifs. It is well-known that around five years after his escape from Nazi Germany to Switzerland in 1933 Tschichold began to reject the New Typography, of which he had been *the principal evangelist, in both his practice and writings. There perhaps still exists today a vestige of general feeling that hereby he somehow betrayed the modern movement; people who lose faith and then become critical of their former credo are rarely liked, as Tschichold's* contemporary Arthur Koestler once observed. Yet, Tschichold's detailed

Sabon Next Display *& Sabon Next Display Italic*

36 typography

Renaissance

harmonie

It is true that

we were born with our eyes but they will only open slowly to beauty,

much more slowly than one thinks.

14 – 18

Jan Tschichold's Sabon typeface is the summation of a lifetime's careful study and practical experience in typography. According to the designer himself it was 'the result of long years of preparation', and it can be seen as an exemplification *of Tschichold's mature views on typography and letter design. It has become a standard type for book typography, which would not have surprised Tschichold, whose intention was to make a new*

☞ with discretionary ligatures activated, stylistic set 1, stylistic set 2

12 – 16

adaptation of the best, classical roman types. Tschichold is not principally known as a type designer, despite the renowned achievement of Sabon. He worked mainly as a typographer & book designer, as well as being a prolific scholar on this subject. His early attempts at type*face design – Saskia, Transito and Zeus (all 1931), and several types for the pioneering but ill-fated Uhertype photosetting system – remain obscure. All of them were products of his 'modernist' period, although the Uhertype sanserif is*

10 – 14

not in the idiom of grotesques or geometric sanserifs in fashion at the time, but instead resembles Gill Sans, which Tschichold would later accept as one of the only humane sanserifs. It is well-known that around five years after his escape from Nazi Germany to Switzerland in 1933 Tschichold began to reject the New Typography, *of which he had been the principal evangelist, in both his practice and writings. There perhaps still exists today a vestige of general feeling that hereby he somehow betrayed the modern movement; people who lose faith and then become critical of their former* CREDO ARE RARELY LIKED, AS TSCHICHOLD'S CONTEMPORARY ARTHUR KOESTLER

Sabon Next Regular *& Sabon Next Regular Italic*

type LETTERFORM

¶ He highly sensitive,

correct relationship of assimilation

and

distinction in each individual letter

interpretation

8 – 10

'It is true, we are born with our eyes,' he remarked during the period in which he was designing Sabon, 'but they will only open slowly to beauty, much more slowly than one thinks.' For Tschichold, adherence to tradition in typography had a moral aspect. In his 1964 essay 'The importance of tradition in typography' he asserted that typography inevitably implies traditions and conventions, and *furthermore added: 'To respect tradition is not at all historicism'. Here he was perhaps anticipating criticism that he was simply taking refuge in the past. He insisted that he only used the term 'convention' in a positive sense, with regard to its original meaning of 'agreement', or 'coming together'. On an earlier occasion he had phrased the idea more*

7 – 9

strongly: 'Typography that cannot be read by everybody is useless'. His mature statements on typography are often admonitions of his young, radical self: 'Since typography appertains to each and all, it leaves no room for revolutionary changes', was his opinion in 1948. He quite clearly referred to the views of the young Tschichold (and equally to the practice of the Swiss typographers of the 1950s, who he also believed to be in error) when stating *on various occasions during the 1950s and 1960s that setting a book in a single size of sanserif type, or mixing unrelated typefaces, were mistakes. In the 1920s he had advocated the exclusive use of sanserif type, but by the 1950s he had completely reversed his opinion, describing sanserif as a 'true monstrosity'. His mature view, as a specialist in book design, was that sanserif was not appropriate for lengthy texts: Fifty years of experimentation*

6 – 8

with novel, unusual scripts have yielded the insight that the best typefaces are either the classical fonts themselves (provided the punches or patterns have survived), or recuttings of these, or new typefaces not drastically different from the classical pattern. This statement from 1952 prefigures his approach to designing Sabon, which is one of the best modern adaptations of the *Garamond type model. Tschichold returned again and again to his opinion that Claude Garamond's types of the sixteenth century constituted the archetypal roman typeface. In 1964, during the design of Sabon, he summarized: 'The punches of Claude Garamond, cut around 1530 in Paris, are simply unsurpassed in their clarity, readability and beauty.' Tschichold's determined, and never-ending, examination of classic typography had convinced him of this fact.*

☞ The Regular version is optimised for 10pts and inferior sizes, this may be easily varied to work well to suit your individual choice of paper and design. This two pages have been composed identically for comparison.

8 – 10

'It is true, we are born with our eyes,' he remarked during the period in which he was designing Sabon, 'but they will only open slowly to beauty, much more slowly than one thinks.' For Tschichold, adherence to tradition in typography had a moral aspect. In his 1964 essay 'The importance of tradition in typography' he asserted that typography inevitably implies traditions and conventions, *and furthermore added: 'To respect tradition is not at all historicism'. Here he was perhaps anticipating criticism that he was simply taking refuge in the past. He insisted that he only used the term 'convention' in a positive sense, with regard to its original meaning of 'agreement', or 'coming together'. On an earlier occasion he had phrased*

7 – 9

the idea more strongly: 'Typography that cannot be read by everybody is useless.' His mature statements on typography are often admonitions of his young, radical self: 'Since typography appertains to each and all, it leaves no room for revolutionary changes,' was his opinion in 1948. He quite clearly referred to the views of the young Tschichold (and equally to the practice of the Swiss typographers of the 1950s, who he also believed to be in error) *when stating on various occasions during the 1950s and 1960s that setting a book in a single size of sanserif type, or mixing unrelated typefaces, were mistakes. In the 1920s he had advocated the exclusive use of sanserif type, but by the 1950s he had completely reversed his opinion, describing sanserif as a 'true monstrosity'. His mature view, as a specialist in book design, was that sanserif was not appropriate for lengthy texts:*

6 – 8

Fifty years of experimentation with novel, unusual scripts have yielded the insight that the best typefaces are either the classical fonts themselves (provided the punches or patterns have survived), or recuttings of these, or new typefaces not drastically different from the classical pattern. This statement from 1952 prefigures his approach to designing Sabon, which is one of the best modern adaptations of the Garamond type model. Tschichold returned again and again to his opinion that Claude Garamond's types of the sixteenth century constituted the archetypal roman typeface. In 1964, during the design *he summarized: 'The punches of Claude Garamond, cut around 1530 in Paris, are simply unsurpassed in their clarity, readability and beauty.' Tschichold's determined, and never-ending, examination of classic typography had convinced him of this fact. Indeed he claimed that he was returning to an appreciation of Garamond's types that pre-dated his modernist phase: the 'long years of preparation' for designing Sabon 'went back to the impression made on the eighteen-year old Tschichold already in the year 1920 by the Garamond specimen of Jakob*

14 – 18

Jan Tschichold's Sabon typeface is the summation of a lifetime's careful study and practical experience in typography. According to the designer himself it was 'the result of long years of preparation', and it can be seen as an exemplifica*tion of Tschichold's mature views on typography and letter design. It has become a standard type for book typography, which would not have surprised Tschichold, whose intention*

12 – 16 ☞ with discretionary ligatures activated

was to make a new adaptation of the best, classical roman types. Tschichold is not principally known as a type designer, despite the renowned achievement of Sabon. He worked mainly as a typographer & book designer, as well as being a prolific scholar on this *subject. His early attempts at typeface design – Saskia, Transito and Zeus (all 1931), and several types for the pioneering but ill-fated Uhertype photosetting system – remain obscure. All of them were products of his*

10 – 14

'modernist' period, although the Uhertype sanserif is not in the idiom of grotesques or geometric sanserifs in fashion at the time, but instead resembles Gill Sans, which Tschichold would later accept as one of the only humane sanserifs. It is well-known that around five years after his escape from Nazi Germany to Switzerland in 1933 Tschichold began to reject the New Typography, of which he had been the principal evangelist, in both his practice and writings. There perhaps still exists today a vestige of general feeling that hereby he somehow betrayed the modern movement; people

WHO LOSE FAITH AND THEN BECOME CRITICAL OF THEIR FORMER CREDO ARE RARE

Sabon Next Demi & *Sabon Next Demi Italic*

It is the similarity of all letters,
yet at the same time
the distinctiveness
of each individual symbol
that yields perfect readability.

(Guillaume Le Bé)

tradition

14 – 18

Jan Tschichold's Sabon typeface is the summation of a lifetime's careful study and practical experience in typography. According to the designer himself it was 'the result of long years of preparation', and it can be seen as an exem *plification of Tschichold's mature views on typography and letter design. It has become a standard type for book typography, which would not have surprised Tschichold, whose inten*

☞ with discretionary ligatures activated, stylistic set 1, stylistic set 2

12 – 16

tion was to make a new adaptation of the best, classical roman types. Tschichold is not principally known as a type designer, despite the renowned achievement of Sabon. He worked mainly as a typographer & book designer, as well as being a prolific scholar *on this subject. His early attempts at typeface design – Saskia, Transito and Zeus (all 1931), and several types for the pioneering but ill-fated Uhertype photosetting system – remain obscure. All of them were prod*

10 – 14

ucts of his 'modernist' period, although the Uhertype sanserif is not in the idiom of grotesques or geometric sanserifs in fashion at the time, but instead resembles Gill Sans, which Tschichold would later accept as one of the only humane sanserifs. It is well-known that around five years after his escape from Nazi *Germany to Switzerland in 1933 Tschichold began to reject the New Typography, of which he had been the principal evangelist, in both his practice and writings. There perhaps still exists today a vestige of general feeling that hereby he somehow betrayed* THE MODERN MOVEMENT; PEOPLE WHO LOSE FAITH AND THEN BECOME CRITICAL OF

Sabon Next Bold *& Sabon Next Bold Italic*

Kommunikation

☞ JACQUES SABON

design

The fultless form of our letters is,
as already mentioned,
the work of the great typecutter
Garamond

8 – 10

'It is true, we are born with our eyes,' he remarked during the period in which he was designing Sabon, 'but they will only open slowly to beauty, much more slowly than one thinks.' For Tschichold, adherence to tradition in typography had a moral aspect.
In his 1964 essay 'The importance of tradition in typography' he *asserted that typography inevitably implies traditions and conventions, and furthermore added: 'To respect tradition is not at all historicism'. Here he was perhaps anticipating criticism that he was simply taking refuge in the past. He insisted that he only used the term 'convention' in a positive sense, with regard to its original meaning of 'agreement', or*

7 – 9

'coming together'. On an earlier occasion he had phrased the idea more strongly: 'Typography that cannot be read by everybody is useless'. His mature statements on typography are often admonitions of his young, radical self: 'Since typography appertains to each and all, it leaves no room for revolutionary changes', was his opinion in 1948. He quite clearly referred to the views of the young Tschichold (and equally to the *practice of the Swiss typographers of the 1950s, who he also believed to be in error) when stating on various occasions during the 1950s and 1960s that setting a book in a single size of sanserif type, or mixing unrelated typefaces, were mistakes. In the 1920s he had advocated the exclusive use of sanserif type, but by the 1950s he had completely reversed his opinion, describing sanserif as a 'true monstrosity'.*

6 – 8

His mature view, as a specialist in book design, was that sanserif was not appropriate for lengthy texts: Fifty years of experimentation with novel, unusual scripts have yielded the insight that the best typefaces are either the classical fonts themselves (provided the punches or patterns have survived), or recuttings of these, or new typefaces not drastically different from the classical pattern. This statement from 1952 prefigures his approach to designing Sabon, which is one of the best modern adaptations of the Garamond type model. Tschichold returned again and again *to his opinion that Claude Garamond's types of the sixteenth century constituted the archetypal roman typeface. In 1964, during the design of Sabon, he summarized: 'The punches of Claude Garamond, cut around 1530 in Paris, are simply unsurpassed in their clarity, readability and beauty.' Tschichold's determined, and never-ending, examination of classic typography had convinced him of this fact. Indeed he claimed that he was returning to an appreciation of Garamond's types that pre-dated his modernist phase: the 'long years of preparation' for designing*

8 – 10

'It is true, we are born with our eyes,' he remarked during the period in which he was designing Sabon, 'but they will only open slowly to beauty, much more slowly than one thinks.' For Tschichold, adherence to tradition in typography had a moral aspect. In his 1964 essay 'The importance of tradition in typography' he asserted that typography inevita*bly implies traditions and conventions, and furthermore added: 'To respect tradition is not at all historicism'. Here he was perhaps anticipating criticism that he was simply taking refuge in the past. He insisted that he only used the term 'convention' in a positive sense, with regard to its original meaning***

7 – 9

of 'agreement', or 'coming together'. On an earlier occasion he had phrased the idea more strongly: 'Typography that cannot be read by everybody is useless'. His mature statements on typography are often admonitions of his young, radical self: 'Since typography appertains to each and all, it leaves no room for revolutionary changes', was his opinion in 1948. He quite clearly referred to the views of ***the young Tschichold (and equally to the practice of the Swiss typographers of the 1950s, who he also believed to be in error) when stating on various occasions during the 1950s and 1960s that setting a book in a single size of sanserif type, or mixing unrelated typefaces, were mistakes. In the 1920s he had advocated the exclusive use of sanserif type, but by the 1950s he had completely reversed his***

6 – 8

opinion, describing sanserif as a 'true monstrosity'. His mature view, as a specialist in book design, was that sanserif was not appropriate for lengthy texts: Fifty years of experimentation with novel, unusual scripts have yielded the insight that the best typefaces are either the classical fonts themselves (provided the punches or patterns have survived), or recuttings of these, or new typefaces not drastically different from the classical pattern. This statement from 1952 prefigures his approach to designing Sabon, which is one of the best modern ***adaptations of the Garamond type model. Tschichold returned again and again to his opinion that Claude Garamond's types of the sixteenth century constituted the archetypal roman typeface. In 1964, during the design of Sabon, he summarized: 'The punches of Claude Garamond, cut around 1530 in Paris, are simply unsurpassed in their clarity, readability and beauty.' Tschichold's determined, and never-ending, examination of classic typography had convinced him of this fact. Indeed he claimed that he was returning to an appreciation of***

14 – 18

Jan Tschichold's Sabon typeface is the summation of a lifetime's careful study and practical experience in typography. According to the designer himself it was 'the result of long years of preparation', and it can be ***seen as an exemplification of Tschichold's mature views on typography and letter design. It has become a standard type for book typography, which would not have surprised***

12 – 16 ☞ with discretionary ligatures activated

Tschichold, whose intention was to make a new adaptation of the best, classical roman types. Tschichold is not principally known as a type designer, despite the renowned achievement of Sabon. He worked mainly as a typographer & book designer, as ***well as being a prolific scholar on this subject. His early attempts at typeface design – Saskia, Transito and Zeus (all 1931), and several types for the pioneering but ill-fated Uhertype photosetting system –***

10 – 14

remain obscure. All of them were products of his 'modernist' period, although the Uhertype sanserif is not in the idiom of grotesques or geometric sanserifs in fashion at the time, but instead resembles Gill Sans, which Tschichold would later accept as one of the only humane sanserifs. It is well- ***known that around five years after his escape from Nazi Germany to Switzerland in 1933 Tschichold began to reject the New Typography, of which he had been the principal evangelist, in both his practice and writings. There***

PERHAPS STILL EXISTS TODAY A VESTIGE OF GENERAL FEELING THAT HEREBY HE

Sabon Next Extra Bold *& Sabon Next Extra Bold Italic*

☞ ***Hervorhebung***

Besides an indispensable rhythm,
the most important thing
is disinct!

CLEAR & UNMISTAKABLE

letter ***form,***

14 – 18

Jan Tschichold's Sabon typeface is the summation of a lifetime's careful study and practical experience in typography. According to the designer himself it was 'the result of long years of preparation', and it can be *seen as an exemplification of Tschichold's mature views on typography and letter design. It has become a standard type for book typography, which would not have*

☞ with discretionary ligatures activated, stylistic set 1, stylistic set 2

12 – 16

surprised Tschichold, whose intention was to make a new adaptation of the best, classical roman types. Tschichold is not principally known as a type designer, despite the renowned achievement of Sabon. He worked mainly as a typographer & *book designer, as well as being a prolific scholar on this subject. His early attempts at typeface design – Saskia, Transito and Zeus (all 1931), and several types for the pioneering but ill-fated*

10 – 14

Uhertype photosetting system – remain obscure. All of them were products of his 'modernist' period, although the Uhertype sanserif is not in the idiom of grotesques or geometric sanserifs in fashion at the time, but instead resembles Gill Sans, which Tschichold would later accept as one *of the only humane sanserifs. It is well-known that around five years after his escape from Nazi Germany to Switzerland in 1933 Tschichold began to reject the New Typography, of which he had been the principal evangelist, in both his practice and writings. There perhaps still exists today a vestige of*

Sabon Next Black & *Sabon Next Black Italic*

rythme

26 Garamond *Gleichwertigkeit*

**La configuration du caractère d'imprimerie
rattache indissolublement au passé
la culture de chaque être humain,
*même
s'il n'en a pas conscience***

8 – 10

'It is true, we are born with our eyes,' he remarked during the period in which he was designing Sabon, 'but they will only open slowly to beauty, much more slowly than one thinks.' For Tschichold, adherence to tradition in typography had a moral aspect. In his 1964 essay 'The importance of tradition in typography' he asserted that *typography inevitably implies traditions and conventions, and furthermore added: 'To respect tradition is not at all historicism'. Here he was perhaps anticipating criticism that he was simply taking refuge in the past. He insisted that he only used the term 'convention' in a positive*

7 – 9

sense, with regard to its original meaning of 'agreement', or 'coming together'. On an earlier occasion he had phrased the idea more strongly: 'Typography that cannot be read by everybody is useless'. His mature statements on typography are often admonitions of his young, radical self: 'Since typography appertains to each and all, it leaves no room for revolutionary changes', was his opin*ion in 1948. He quite clearly referred to the views of the young Tschichold (and equally to the practice of the Swiss typographers of the 1950s, who he also believed to be in error) when stating on various occasions during the 1950s and 1960s that setting a book in a single size of sanserif type, or mixing unrelated typefaces, were mistakes. In the 1920s he had advocated the exclu*

6 – 8

sive use of sanserif type, but by the 1950s he had completely reversed his opinion, describing sanserif as a 'true monstrosity'. His mature view, as a specialist in book design, was that sanserif was not appropriate for lengthy texts: Fifty years of experimentation with novel, unusual scripts have yielded the insight that the best typefaces are either the classical fonts themselves (provided the punches or patterns have survived), or recuttings of these, or new typefaces not drastically different from the classical pattern. This statement from 1952 *prefigures his approach to designing Sabon, which is one of the best modern adaptations of the Garamond type model. Tschichold returned again and again to his opinion that Claude Garamond's types of the sixteenth century constituted the archetypal roman typeface. In 1964, during the design of Sabon, he summarized: 'The punches of Claude Garamond, cut around 1530 in Paris, are simply unsurpassed in their clarity, readability and beauty.' Tschichold's determined, and never-ending, examination of classic*

POÈME PANCARTE

par ici ——— par là

1 KM. 500

PARADIS

suivez jusqu'au bout
ensuite vous demanderez aux anges.

D'après Pierre-Albert Birot.

“Meet us at Type Sexy bar”

CG + JT + JFP = JAZZTYPE FROM 10PM

Qui vit content de peu possède tout

Dis peu

Leonardo Simeo

Carlo & Lea

MAYBE

no?

dites

L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu

Il entre dans l'essence même de la typographie, et il est de la nature même du livre imprimé en tant que tel, d'exercer une fonction publique

II.I

Ein offener platz, der an Capulets garten ſtößt.
Romeo tritt auf.

ROMEO.

Kann ich von hinnen, da mein herz hier bleibt?
Geh; froſtge erde, ſuche deine ſonne!
Er erſteigt die mauer und ſpringt hinunter.
Benvolio und Mercutio treten auf.
BENVOLIO. He, Romeo! he, vetter!
MERCUTIO. Er iſt klug
Und hat, mein ſeel, ſich heim ins bett geſtohlen.
BENVOLIO. Er lief hierer und ſprang die gartenmauer
Hinüber. Ruf ihn, freund Mercutio.
MERCUTIO. Ja, auch beſchwören will ich. Romeo!
Was? Grillen! Toller! Leidenſchaft! Verliebter!
Erſcheine du, geſtaltet wie ein ſeufzer;
Sprich nur ein reimchen, ſo genügt mirs ſchon;
Ein ach nur jammre, paare lieb und triebe;
Gib der gevattrin Venus Ein gut wort,
Schimpf eins auf ihren blinden ſohn und erben,
Held Amor, der ſo flink gezielt, als könig
Kophetua das bettlermädchen liebte.
Er höret nicht, er regt ſich nicht, er rührt ſich nicht.
Der aff iſt tot; ich muß ihn wohl beſchwören.
Nun wohl: Bei Roſalindens hellem auge,
Bei ihrer purpurlipp und hohen ſtirn,
Bei ihrem zarten fuß, dem ſchlanken bein,
Den üppgen hüften und der region,
Die ihnen nahe liegt, beſchwör ich dich,
Daß du in eigner bildung uns erſcheineſt.
BENVOLIO. Wenn er dich hört, ſo wird er zornig werden.

MERCUTIO. Hierüber kann ers nicht; er hätte grund,
Bannt ich hinauf in ſeiner dame kreis
Ihm einen geiſt von ſeltſam eigner art,
Und ließe den da ſtehn, bis ſie den trotz,
Gezähmt und nieder ihn beſchworen hätte.
Das wär beſchimpfung! Meine anrufung
Iſt gut und ehrlich; mit der liebſten namen,
Beſchwör ich ihn, bloß um ihn herzubannen.
BENVOLIO. Komm! Er verbarg ſich unter jenen bäumen,
Und pflegt' des umgangs mit der feuchten nacht.
Die lieb iſt blind, das dunkel iſt ihr recht.
MERCUTIO. Iſt liebe blind, ſo zielt ſie freilich ſchlecht.
Nun ſitzt er wohl an einen baum gelehnt,
Und wünſcht, ſein liebchen wär die reife frucht,
Und fiel ihm in den ſchoß. Doch, gute nacht,
Freund Romeo! Ich will ins federbett;
Das feltdbett iſt zum Jchlafen mir zu kalt.
Kommt, gehn wir!
BENVOLIO. Ja, es iſt vergeblich, ihn,
Zu ſuchen, der nicht will gefunden ſein. Ab.

II.II

Capulets garten.
Romeo kommt.

ROMEO.

Der narben lacht, wer wunden nie gefühlt.
Julia erſcheint oben an einem fenſter.
Doch ſtill, was ſchimmert durch das fenſter dort?
Es iſt der oſt, und Julia die ſonne! –
Geh auf, du holde ſonn! ertöte Lunen,

oui *& vous ferez du soleil…*

SAB-BRS811DEF1.0MP1

Linotype GmbH
Werner-Reimers-Straße 2-4
61352 Bad Homburg
Germany
Tel +49 (0) 6172 484-418
Fax +49 (0) 6172 484-429
info@linotype.com
www.linotype.com

Design: Muriel Paris, France

Die Platinum Collection ist die Exklusivserie der Linotype Library in der Klassiker der Linotype Library perfektioniert wurden. In enger Zusammenarbeit mit den berühmtesten Schriftgestaltern entstehen grundlegend überarbeitete, vollständig ausgebaute Schriftfamlien, die technologisch und gestalterisch auf dem neuesten Stand sind. Diese neuen Schriftfamilien haben feine, harmonisch aufeinander abgestimmte Strichstärken, sind teilweise mit neuen Kursivschnitten ausgestattet und beinhalten oft eine umfangreiche Ergänzung mit Kapitälchen und Mediaevalziffern. Alle Familien wurden in Form und Zurichtung verfeinert und perfektioniert.

Sämtliche Produkte der Platinum Collection sind auf cd-rom immer komplett als Schriftfamilie mit einem vollständigen Zeichensatz mit schriftspezi. schen Eurozeichen für Mac und PC in den Formaten TrueType und PostScript verfügbar. Die PC TrueType Fonts sind mit Delta-Hinting ausgestattet, das für eine optimierte Bildschirmdarstellung sorgt.

Zur Zeit besteht die Platinum Collection von Linotype Library aus den Schriftfamilien Linotype Univers und Linotype Frutiger Next von Adrian Frutiger, Linotype Syntax mit der neuen Linotype Syntax Letter und Linotype Syntax Serif von Hans Eduard Meier, der Linotype Optima nova von Professor Hermann Zapf und Akira Kobayashi und der Linotype Sabon Next von Jean François Porchez. Außerdem gehört zur Platinum Collection das neue Schriftsystem der Linotype Compatil, die nach Konzepten von Professor Olaf Leu entstand. Weitere Projekte sind in Vorbereitung.

La Platinum Collection regroupe des grands classiques optimisés de la Linotype Library. En proche collaboration avec les plus célèbres des créateurs, Linotype Library a édité des familles de caractères étendues, retravaillées tant du point de vue esthétique que du point de vue technologique. Ces familles présentent des séries de graisses savamment dosées, certaines incluent de nouveaux dessin d'italiques, des séries de chiffres « minuscules » et des petites capitales. Parfaitement exécuté, l'ensemble des familles de la Platinum Collection possède des approches soigneusement réglées.

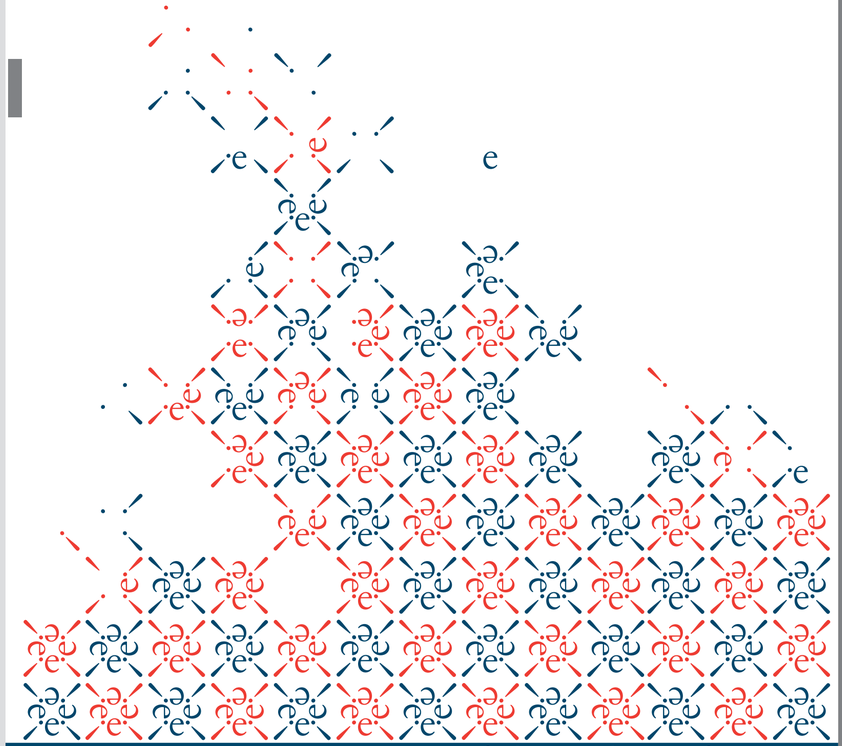
Tous les caractères de la Platinum Collection sont livrés sur cd-rom sous forme de familles avec des jeux de caractères complets incluant notamment des Euros conçus spécifiquement pour chaque série. Les fontes sont déclinées en versions PostScript et TrueType pour Macintosh et Windows. Les fontes PC TrueType sont programmées pour un affichage de qualité sur écran.

La Platinum Collection de chez Linotype Library inclut déjà les caractères Linotype Univers et Linotype Frutiger Next de Adrian Frutiger, les Linotype Syntax comprenant les nouveaux Linotype Syntax Letter et Linotype Syntax Serif de Hans Eduard Meier. Récemment, le Linotype Optima nova de Hermann Zapf et Akira Kobayashi et le Linotype Sabon Next de Jean François Porchez ont été ajoutés. La famille à plusieurs styles, le Linotype Compatil, basé sur les concepts du professeur Olaf Leu, fait également partie de la collection et d'autres projects sont en préparation.

Linotype Library GmbH
A division of the Heidelberg Group
Du-Pont-Straße 1
61352 Bad Homburg
Germany
Tel +49 (0) 6172..484 424
Fax +49 (0) 6172..484 429
info@linotype.com
www.linotype.com

SAB-BRU208DFEF1.0MP0

Design: Marcel Paris, France



| Linotype Sabon Next |

Part 1 · Roots & design process

Part 2 · Specimen of Sabon Next

The Platinum Collection is the exclusive series of optimized classic typefaces of the Linotype Library. In close cooperation with world-famous type designers, Linotype Library has produced reworked, expanded typeface families that are both technologically and aesthetically up to date. These new typeface families have fine, harmonious weights; some have new italic weights and often come complete with small caps and old style figures. All Platinum Collection typeface families have fine-tuned and perfected character fitting and forms.

All products of the Platinum Collection are available on cd-rom as complete typeface families with a full character set and euro symbols custom-made to match the typeface design. The fonts are in PostScript and TrueType formats for Mac and PC. PC TrueType fonts are equipped with Delta hinting for optimal display rendering.

The Linotype Library Platinum Collection currently includes the typeface families Linotype Univers and Linotype Frutiger Next from Adrian Frutiger, Linotype Syntax with the new Linotype Syntax Letter and Linotype Syntax Serif from Hans Eduard Meier, Linotype Optima nova from Prof. Hermann Zapf and Akira Kobayashi, and Linotype Sabon Next from Jean Francois Porchez. The new type system Linotype Compatil, based on the concepts of Prof. Olaf Leu, is also part of the Collection, and further projects are in preparation.