

Die Neugestaltung des Schriftbildes

Von Otto Hurm.

Das Schreiben erscheint uns heute als ein recht selbstverständliches Tun, und es gibt im Bereich der Kulturnationen kaum einen Analphabeten. Es gibt aber andererseits auch kaum einen nachdenklichen Betrachter, dem das Schreiben als köstliche Gabe, das Geschriebene als wundersame Bewahrung eines sonst Entschwindenden, als etwas Verehrungswürdiges und Geheimnisvolles erschiene. Schrift ist nichts Seltenes, nichts Seltsames mehr; sie umgibt uns in den vielfältigsten Formen und Gestalten. Sie ist Werkzeug, ja Organ geworden.

Gehen wir nur um eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne zurück, etwa in die Zeit Goethes, so zeigt sich schon ein anderes Bild. Es gab damals, auch im Alltagsbereich, noch Aufgaben für schöngestaltete Handschrift, die eine alte Tradition erkennen lassen. Da versprach Goethes Freund Berisch, „daß er diejenigen Stücke, die er für gut hielt, selbst abschreiben und in einem schönen Bande mir verehren wolle (heißt es in 'Dichtung und Wahrheit')". Dieses Unternehmen gab nun Gelegenheit zu dem größtmöglichen Zeitverderb. Denn ehe er das rechte Papier finden, ehe er mit sich über das Format einig werden konnte, ehe er die Breite des Randes und die innere Form der Schrift bestimmt hatte, ehe die Rabenfedern herbeigeschafft, geschnitten und Tusche eingerieben war, vergingen ganze Wochen, ohne daß auch das mindeste geschehen wäre. Mit ebensolchen Umständen begab er sich dann jedesmal ans Schreiben und brachte wirklich nach und nach ein allerliebstes Manuskript zusammen. Die Titel der Gedichte waren Fraktur, die Verse selbst von einer stehenden sächsischen Handschrift ... Mir diese Dinge, indem er vorrückte, vorzuzeigen, mir das Glück auf eine komisch-pathetische Weise vorzurühmen, daß ich mich in so vortrefflicher Handschrift verewigt sähe, die keine

Druckerpresse zu erreichen imstande sei, gab abermals Veranlassung, die schönsten Stunden durchzubringen. . .“

Wie sehr Goethe die Persönlichkeit des Schreibers in der Schrift spürte, zeigt eine andere Bemerkung: Herders Handschrift übe auf ihn eine magische Gewalt aus. Er erinnere sich nicht, daß er eins seiner Blätter, ja nur ein Kuvert seiner Hand, zerrissen oder verschleudert hätte.

Schrift war also damals mehr als ein Hilfsmittel, ein Behelf; sie war reine Form, wir würden heute hervorheben: abstrakte Form. Sie sollte schön sein, sie sollte Ausdruckskraft haben, sie sollte auch für sich selbst bestehen können.

Gehen wir noch weiter zurück. Denken wir an die köstlichen Handschriften geistlicher und weltlicher Art, an das Gebetbuch des Kaisers Maximilian etwa, an die gotischen Kodices, die phantasievollen Blätter der irisch-angelsächsischen Evangelienbücher. Blicken wir noch weiter zurück zu den römischen Pergamentseiten und den edlen gemeißelten Inschriften auf Denksteinen und Denkmälern. Ist solche Schrift noch Mittel zum Zweck? Ist das noch bloße Handfertigkeit, ist das nicht Kunst?

Aber diese hohe Auffassung von Schrift als Kunst hat sich gewandelt, ist zweifellos später herabgesunken. Wie ist es dazu gekommen?

Wurzel und Ausgang aller dieser Schriftformen, der geschriebenen wie auch der in anderen Werkstoffen und Techniken gebildeten, war das Schreiben. Man nahm eine Feder — ein gefranstes Stäbchen, einen Kiel, ein Rohr —, tauchte es in eine Farbflüssigkeit (Tinte, Tusche) und setzte Schriftzüge auf einen Beschreibstoff (Papyrus, Pergament, Papier). Man schrieb! Man könnte dem entgegenhalten, daß die gleichen Voraussetzungen ja auch beim Zeichnen aufträten. Gewiß, aber das Zeichnen ergibt keinen ablesbaren Sinn, hat keinen Lautwert und ist nicht an Reihenfolge und Richtung gebunden. Lautbare, sinnbegabte Zeichen in einer bestimmten Richtung und in einer bestimmten Abfolge aneinanderreihen heißt eben schreiben.

Man schrieb also die Buchstaben; ihre Form war das Ergebnis der Federhaltung und der Federführung. Man stelle sich nur vor, welche Mannigfaltigkeit allein durch Werkzeug und Handhabung

des Werkzeugs gegeben ist. Wie anders wird die Form, wenn man ein Stäbchen mit runder Endigung nimmt, das nach allen Seiten hin gleich dicke Striche ergibt, oder wenn man ein federartiges Gerät verwendet, das Haar- und Schattenstriche erzeugt. Und wie verschieden auch hier: wie anders wird die Form, wenn wir die Federbreite parallel zur Zeilenlinie halten oder schräg dazu. Wenn wir die Grundstriche aufrecht stellen oder sie leicht neigen. Schon diese rein technischen Voraussetzungen zeigen, wie groß die Abwandlungsfähigkeit der Schrift ist. Dazu kommen die viel stärker bestimmenden geistigen und seelischen Kräfte, die ein Buchstabenbild bauen: die stolze Individualität der römischen Kapitalen, die rundbogigen Folgen der Unziale, die hochschäftigen Gitter der Gotik! Welche Formenfülle, welche Gestaltungslust, welche Ausdruckskraft. Bis dann, um 1450, ein Ereignis von weittragenden Folgen eintrat: die Erfindung des Buchdrucks. Am Anfang schien es, als sollte nur eine Vereinfachung und Verbilligung des Schreibens angestrebt werden; in Wirklichkeit war es der Sieg der Technik über die Hand. Das war an sich natürlich kein Verlust; es war der Beginn eines neuen Zeitalters, eines Zeitalters ungeheurer Verbreitung geistiger Güter. Es traf aber, dies darf nicht verkannt werden, die Schreibkunst schwer.

Auch von anderer Seite wurde dem Schreiben Eintrag getan. Wieder war der Wunsch nach Reproduktion von Schrift die Ursache. Kupferstecher und Lithographen bildeten Schriftzüge auf ihre Weise, indem sie mit feinen Linien die Umrisse zogen und allenfalls das Innere des Buchstabens ausfüllten; weiters auch, indem sie zarte, mit an- und abschwellenden Strichen gebildete Schriftformen ausbildeten. Diese „gestochenen“ Schriften wurden sogar zum Vorbild der handgeschriebenen erhoben, als ein neues Schreibwerkzeug erfunden wurde: die spitze Stahlfeder. Nun wurden Haar- und Schattenstriche nicht mehr durch die entsprechende Stellung der breitgeschnittenen Feder erzielt, sondern durch an- und abschwellenden Druck. Das ergab eine übermäßige Muskelanstrengung, verkrampfte Haltung und verkrampfte Buchstaben; es ergab ein weiteres Sinken des Formniveaus. Ober- und Unterlängen wurden im Verhältnis zur Mittelhöhe unnatürlich lang gebildet; der Gesamteindruck war mager und dünn. Das war

die Situation der geschriebenen Schrift in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Was es an „Zierschriften“ damals noch gab, beschränkte sich auf die sogenannte Rondschrift und die gezeichneten verschnörkelten und schattierten Schriften der berufsmäßigen Kalligraphen. Der Rondschrift, diesem letzten Ausläufer der kraftvollen karolingischen und humanistischen Minuskel, kann man allerdings das Verdienst zubilligen, die breitgeschnittene Feder über die Zeit der Herrschaft der spitzen Stahlfeder hinübergerettet zu haben.

Dem Buchdruck war es nicht besser ergangen. Ist es nicht seltsam, daß der Anfang der Kunst des Buchdrucks ganz im Schönheitlichen Bereich der handgeschriebenen Bücher stand? Daß ihre frühesten eigenständigen Ausprägungen, also die Werke der Zeit von 1450 bis 1500, die charaktervollsten, stärksten Zeugnisse ihrer Gattung waren? Ist es nicht seltsam, daß mit der technischen Verfeinerung die künstlerische Formkraft abnahm? Am Ende dieser Entwicklungsreihe finden wir noch die Unger-Fraktur, die in glücklicher Weise die Buchstabengestalt der Fraktur mit dem lichten Satzbild der Antiqua verbindet und damit die beiden feindlichen Schriftfamilien noch einmal miteinander verknüpft. Was nachher kam, war Verdünnung, Verwässerung. Als einziges Schmuckmotiv rein typographischer Art war das Titelblatt geblieben, das in kleinlicher Weise Wort für Wort auf sein Gewicht prüfte und Hauptwörter heraushob, alle „unwichtigen“ Wörter, vor allem Artikel, Präpositionen und Pronomina unverhältnismäßig klein auf Mittelachse anordnete. Was bei einem solchen zerpflückten Satzbild noch an dekorativen Mitteln verwendet werden mochte, geschah durch ornamentale Zierstücke und umrahmende Linien, ohne daß dadurch der Gesamteindruck an Geschlossenheit und Einheitlichkeit gewonnen hätte.

Es dauerte ziemlich lange, bis man die Ursachen dieses langsamen Verdorrens der Schrift erkannte und Hilfsmittel zur Wiederbelebung dieses Kunstzweiges ergriff. Bezeichnenderweise begann in England, dem Land der stärksten Hinneigung zu Technik und Industrie, in den Fünfzigerjahren des 19. Jahrhunderts zuerst die Auflehnung gegen die Herrschaft der Maschine auf schrift- und buchkünstlerischem Gebiet. William Morris (1834—96) stu-

dierte die alten Handfertigkeiten und Künste der Malerei und des Kunstgewerbes; er malte Fresken, bemalte Kacheln, entwarf Bildfenster; er webte Bildteppiche und kam auch auf das Schreiben und Auszieren von Handschriften. Später wandte er sich dem Druck schöner Bücher zu und erreichte hier seine eigentliche Meisterschaft; auf seiner Kelmscott Press schuf er innerhalb eines Jahrzehnts über vierzig ausgezeichnete Drucke.

Den eigentlichen Schritt aber zur Wiederbelebung der alten Schreibtechnik tat Edward Johnston (1872—1944). Er schrieb mit den alten Schreibwerkzeugen, mit Rohr- und Kielfeder, wieder auf alte Weise Buchstaben, wie er sie in vollendeter Weise in alten Handschriften fand, und lehrte dieses Schreiben auch in Kunstschulen. Etwa zur gleichen Zeit, um die Jahrhundertwende, trat in Wien Rudolf von Larisch (1856—1934) auf, der aber, ganz anders als Johnston, eine Erneuerung des Schreibens aus der Vorstellung der einfachsten Buchstaben heraus durch ein sorgfältiges Beobachten des richtigen Verteilens im Wortbild anstrebte. Er begann ganz primitiv mit einfachen Stäbchen aus Holz, Glas, Kork und ließ damit die einfachsten Formen der Blockschrift schreiben. Was ihm aber vor allem auf dem Herzen lag, war das rhythmische Aneinanderreihen der Buchstaben. Diese sollten aus dem Zeilenband Hintergrundsflächen ausschneiden, die gleich groß wirken, ein Umstand, der im Lauf der Zeit, nicht zuletzt durch das bloße Betrachten des Einzelbuchstabens und seines Umrisses beim Schriftzeichnen ganz aus dem Gefühl des Schriftgestalters geschwunden war. Das Ergebnis dieser neugewonnenen Erkenntnis waren Schriftbilder von starker Geschlossenheit und Eindringlichkeit, die formal dem Geschmacksbereich des damals blühenden Jugendstils angehörten. Die Bestrebungen der beiden Lehrer — auch Larisch unterrichtete an mehreren Kunstschulen — machten im Lauf der Entwicklung manche Wandlung durch, vermochten aber einen gewaltigen Einfluß auf die Praxis auszuüben. Eine weite Verbreitung erlangten diese Bestrebungen durch die beiden grundlegenden Lehrbücher: Larischs „Unterricht in ornamentaler Schrift“ (1905) und Johnstons „Writing and Illuminating and Lettering“ (Anfang 1906). Diesen beiden Lehrern schloß sich mancher ausübende Künstler an. Der neue Gedanke war da:

Schrift kommt von Schreiben; jede Schriftgestaltung setzt das Schreiben voraus, und das Zeichnen von Schrift, das Entwerfen von Schrift für andere Techniken hat nicht aus Willkür und Originalitätssucht heraus zu erfolgen, sondern muß sich der im Schreiben begründeten Entwicklungsform unterwerfen. In Deutschland tat den entscheidenden Schritt zur Durchsetzung dieser Anschauung Rudolf Koch (1876—1934), der Offenbacher Meister, völlig undemonstrativ und nur durch reine Arbeit. Diese umfassende Tätigkeit sprach sich in ungezählten handgeschriebenen Blättern und Büchern aus, in der Schaffung und Anregung von Sammelwerken (das Blumenbuch, das Zeichenbuch), in Kartendarstellungen (die Deutschlandkarte, die Palästinakarte mit dem Leben Jesu), in Treibarbeiten, in handgewebten Teppichen. Er näherte sich damit wieder dem von William Morris angestrebten Regenerierungsprozeß, der alle Gebiete künstlerischer Handfertigkeit umschloß. Vor allem ist sein Schaffen als Stempelschneider in der Schriftgießerei Gebrüder Klingspor in Offenbach wichtig; hier schuf er Typen, die bei aller Berücksichtigung der Erfordernisse des Stempelschnittes auf seine geschriebenen Schriften zurückgehen. Damit fügte er zwei lange getrennt gewesene Gestaltungsgebiete der Schrift wieder zusammen, das der Hand- und das der Druckschrift, womit er dem der Druck- und der Buchkunst mächtige Impulse gab.

Es ist notwendig, hier einen Blick auf die Entwicklung des Buchwesens zu werfen. Morris hatte das Beispiel gegeben, mit hochwertigem Material und hohem künstlerischen Wollen in seiner Art Vollendetes zu schaffen. Wohl waren seine Typen älteren Formen nachempfunden, wohl war das Schriftbild durch das gleichwertige Nebeneinander von Textschrift, Initialen, Titelüberschriften, Ornament und Bild uneinheitlich, aber als Ganzes war es eine Leistung, die aufmerken ließ. Es ist bezeichnend für den Geist, der jene Männer beseelte, daß nach dem Tod von Morris seine beiden Mitarbeiter sich selbst verleugnend weigerten, sein Werk weiterzuführen, daß Cobden-Sanderson, der Begründer einer anderen bedeutenden Privatpresse, der Doves Press, seine Typengießerei in aller Form dem Flußbett der Themse vermachte und

tatsächlich alles Gerät in der Themse versenkte, damit mit ihnen kein anderer Gebrauch geschehe.

Deutschland sah damals eine neue Blüte künstlerischen Buchschaffens heraufziehen; auch hier entstanden Privatpressen, die hervorragende Zeugnisse qualitativollen Buchschaffens hervorbrachten. Die Auswirkungen auf den Verlegerband blieben nicht aus, und es ist bedeutsam, daß englische Schreibkünstler zur Mitarbeit an deutschen Buchschöpfungen herangezogen wurden, wie etwa Johnston und Gill bei den Dünndruck-Klassikerausgaben des Insel-Verlages und Graily Hewitt für die Faksimileausgabe der Bergpredigt des gleichen Verlages. Hierher gehören auch die Titel- und Initialentwürfe für die Bremer Presse von Anna Simons, der Verbreiterin des Johnstonschen Lehrgutes in Deutschland, nicht zuletzt durch die Übersetzung des Unterrichtsbuches unter dem Titel „Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift“. Im Gegensatz zu den Büchern der Kelmscott Press liegt nun das Hauptgewicht auf dem rein Typographischen: edler Druck auf edlem Papier, unter Verzicht auf ornamentale und bildliche Zutat. Das Buch wird als Ganzes begriffen; nicht die mehr oder weniger lose hinzugefügte Illustration schafft die Buchkunst, sondern die Übereinstimmung aller Komponenten zu einem harmonischen Ganzen, wobei unleugbar die Schrift, die Type, als Kern- und Herzstück anzusehen ist. Das Streben nach schweren, geschlossenen Buchseiten, die vielfach durch Füllsel erreicht worden waren, hat einem klaren, gutgegliederten Satzspiegel Platz gemacht. Kein Zweifel, daß dadurch der Buchstabenform besonderes Augenmerk geschenkt werden mußte. Eine Reihe hervorragender Schriftschöpfer ist am Werk, solche, die vom Schreiben kamen — Behrens, Ehmcke, Koch —, solche die von der gezeichneten Schrift kamen — Tiemann, E. R. Weiß —; ihre Wirksamkeit schenkt dem Buch sein neues Gesicht.

Auch diese Entwicklung ging schrittweise vor sich. Am Ende des vergangenen Jahrhunderts war das Übernehmen historischer Stile in der Baukunst, im Kunstgewerbe und in der Schriftgestaltung die Basis der allgemeinen Kunstanschauung. Zu dieser historisierenden Einstellung in Gegensatz stellte sich die neue Strömung der Secession oder des Jugendstils, die ohne historische

Grundlagen, rein auf die eigene, oft sehr persönliche künstlerische Art gestalten wollte. Auf dem Gebiet der Schrift brachte diese Strömung eigenwillige, individualistische Buchstabenformen; es herrschte die Meinung, es genüge, die konventionelle Buchstabengestalt willkürlich zu verändern, um die neue, die zeitgemäße Form zu erhalten. Man versuchte eine Verbindung der deutschen mit der lateinischen Schrift — erinnert sei an die Schriften von Otto Eckmann — in der der alte Widerstreit zwischen Fraktur und Antiqua gelöst werden sollte. Man verwendete aber mit besonderer Vorliebe die verschiedenartigsten Umbildungen der Blockschrift, wie sie zum Teil heute noch auf Bauwerken der Jahre um 1900 zu finden sind, und die in der Allgemeinheit herabsetzend als „secessionistisch“ bezeichnet werden. In diesen Blockschriften lag aber trotzdem schon der Keim zum Neuen, wie es die Zeit nach dem ersten Weltkrieg sah. Es war die Bereitschaft, neu anzufangen und auf alles Beiwerk zu verzichten. Es war der Ruf nach Sachlichkeit, der in der nun nüchtern gewordenen Blockschrift die ihr entsprechende Schrift fand. Hier war tatsächlich nichts als die konstruktive Form: Gerade, Kreis und Kreisteile waren die Aufbauelemente, Elemente von dauernder Gültigkeit. Nichts war da, das auch weggelassen werden konnte, alles war notwendig, unsentimental, technisch. Man glaubte, in dieser Schrift nicht allein die Schrift der Gegenwart, sondern auch die Schrift der Zukunft gefunden zu haben, wie denn auch eine der Blockschrift-, der Grotesktypen Futura genannt wurde. Die anderen Schriften, vor allem die Fraktur, aber auch die Kursive, am wenigsten noch die Antiqua, wurden als überlebt zum alten Eisen geworfen. Es war die Zeit der neuen, der „elementaren“ Typographie, die ebenso auf Symmetrie wie auf dekorative Anordnung verzichtete. Bald aber merkte man, daß es nicht anging, verschiedenartige Schriftaufgaben, seien sie nun handschriftlich oder typographisch zu bewältigen, mit nur einer Buchstabenform zu lösen. Man konnte und mochte nicht, sagen wir, Gedichte in der gleichen Schriftgestalt sehen wie eine Abhandlung über Psychoanalyse, einen Bibeltext nicht wie die Eröffnungsanzeige eines Frisiersalons. Man brauchte die Differenzierung durch die Schrift und erkannte ihr damit einen erheblichen stimmungsbildenden

Einfluß zu. Ohne viel zu reden, nahm man wieder die guten alten Schriften in den Kanon auf und sah in ihnen nicht mehr senile Überbleibsel vergangener Stile, sondern zeitgemäße Neuschöpfungen bleibender kultureller Werte. Nicht einmal die sogenannte deutsche Schrift, die Fraktur mit ihren Nebenformen, der Schwabacher, den Kurrentschriften, ging völlig unter, wie man immer wieder prophezeit hatte; immer noch fristet sie sich ein gemütvoll rückschauendes Dasein, ja Publikationen, in denen für sie eine Lanze gebrochen wird, tauchen immer wieder auf. Hier darf das Buch „Über Schönheit von Schrift und Druck“ von Karl Klingspor, gewiß einem Berufenen, genannt werden, der noch im Jahre 1949 beredt für die deutsche Schrift eintritt. Immerhin ist nicht zu leugnen, daß die Antiqua einen entscheidenden Vorsprung gewonnen, daß sie allem Anschein nach den endlichen Sieg davongetragen hat.

Deswegen sind aber die anderen Schriftarten nicht untergegangen; sie leben im Bereich des Künstlerischen weiter. Hier ist es wieder das Schreiben, das sie aus der historischen Erstarrung löst und ihnen Antlitz und Atem der Zeit gibt. Auch Unziale und Kursive, auch Fraktur und Gotik sind Kinder unserer Zeit, wenn sie von schöpferischen Schriftgestaltern neu geformt und damit mit neuem Leben erfüllt werden.

Kennzeichen des neuen Schriftbildes ist daher nicht die Ausbildung und ausschließliche Verwendung einer neuen Schrift oder einer gewissen modischen Ausprägung überkommener Buchstabenformen. Alle Versuche, die durch Jahrhunderte entwickelte und geprägte Schriftgestalt zu ändern, sei es durch einen Einzelnen oder durch eine Gruppe, haben sich auf längere Sicht nicht halten können; sie haben zu keiner bleibenden Beeinflussung der Schriftentwicklung geführt. Im günstigsten Fall entstand eine Modeerscheinung, die nach etlichen Jahren wieder verschwand. Neu also sind die Bauelemente nur insofern, als sie von schöpferischen Menschen der heutigen Zeit geformt wurden; neu aber sind die Verwendungsmöglichkeiten dieser Elemente.

Johnston war es, der die lebendig gebliebenen Schriftarten einer kritischen Wertung unterzog. Er suchte Vorbilder, die gewissermaßen die reinsten Ausprägungen eines jeden Typus dar-

stellten. An ihnen schulten er und die Seinen ihre Buchstabenformen, ohne sie bloß zu kopieren. Der Begriff der Qualität, der Verfeinerung der Formgebung, der beseelten Linienführung bestimmte auch das Schriftschaffen der späteren Larischschule, die vor allem den Schriftrhythmus, eben jenes harmonische Aneinanderreihen der Einzelbuchstaben zu einem ornamentalen Zeilenband und Seitenbild pflegte. Und Koch brachte die Freiheit der persönlichen, impulsiven Schriftgestaltung mit. Bei aller Wahrung ihrer Eigenart haben sich die drei großen Schriftschulen aneinander angenähert; zwei große Kriege haben wohl ihre Auswirkungen eindämmen, ihr Wesen aber nicht zu ändern vermocht. Als Ergebnis können wir eine lebendige Schreibkunst ansehen, die in ihren Entstehungsländern und in den Einflußgebieten Wesentliches zur Erneuerung der Schriftkunst beigetragen hat. Länder, die von dieser Schreibbewegung wenig oder nicht berührt wurden, zeigen heute noch die Nachläufer der Buchstabenmalerei und des Buchstabenzeichnens der Achtzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts oder kurzlebiger modernistischer Versuche, auf typographischem Gebiet die Weiterverwendung traditioneller Typen des 18. und 19. Jahrhunderts.

Schrift ist aber mehr als die Summierung von Einzelbuchstaben. Das Komponieren von Schriftgestaltungen in dekorativem Sinn hat wohl durch Larisch und seine Schule die stärksten Antriebe erfahren. Eben der Gedanke, daß durch die Buchstaben der Zeile ein gemeinsamer Wellenschlag gehe, daß diese lebendige Bewegung auch die Zeilen untereinander verbinde, verleiht der Konzeption eine über das bloß Formale hinausgehende Bedeutung. Es handelt sich nun nicht mehr um das Füllen eines Blattes, eines Buches mit waagrechten Zeilen, es handelt sich um das Erfassen der Ausdruckskraft von Schriftart und -größe, von Schriftdicke und -dunkelheit. Voran steht der Wille zur Sachlichkeit; auf jede Art Schmuck, die nur Zutat ist und nicht innerlich mit dem Text zusammenklingt, wird verzichtet. Also keine verschnörkelten Initialen oder ausgemalte Zierschriften, kein umrahmendes Ornament, keine Zierleisten, keine bloße Dekoration. Wird eine dekorative Wirkung angestrebt, dann muß diese mit den der Schrift eigenen Mitteln erreicht werden, also durch gutes Zusammen-

stimmen verschiedener Schriftarten etwa, das durchaus zulässig ist. Zu allen Zeiten hat man Schriften verschiedener Haltung und verschiedener Stärke — einer kräftigen Antiqua z. B. mit einer zarten Kursive, wobei zum Gegensatz hell-dunkel noch der Gegensatz aufrecht-schräg kommt — zusammengestimmt und damit reizvolle Wirkungen erzielt. Der Grundsatz der „Stilreinheit“ gilt heute auch in der Schrift nicht mehr, um so weniger, als wir ja die Schriftarten nicht historisch, sondern als Ausdrucksmittel unserer Zeit werten. Das gute Zusammenstimmen verschiedener Schriftgrößen, Schriftgrade, ist für Gesamteindruck und Gliederung sehr wichtig. Nicht allein die waagrechte Schichtung der Zeilen, die natürlichste Art der Anordnung, wird in Betracht zu ziehen sein, auch das schlanke Aufrichten an einer Mittelachse, das Über-spinnen einer Fläche mit dichtgefügter Schrift bis zum Wellen der Zeilen. Zu den dekorativen Ausdrucksmitteln gehört auch das Umrahmen von Schriftbildern wieder durch Schrift, wie dies bei Grabplatten, aber auch bei Münzen und Siegeln augenscheinlich wird. Die Wiederholung von Einzelbuchstaben, monogrammartigen Gebilden oder stehenden Schriftzügen kann zu Streuornamenten oder zusammenhängenden Mustern führen. Zu den wesentlichsten Kunstmitteln gehört die Einbeziehung der Farbe. Schrift war sonst weitgehend mit der farbigen Vorstellung schwarz-rot auf weißem Grund verknüpft. Hier war es das Werbewesen, das einen gründlichen Wandel mit sich brachte. Die Tonwerte der Schrift bestimmen die Intensität der Gesamtwirkung, vom grellen Absetzen starker Farbgegensätze bis zum tonigen Zusammenfließen von Grund und Schrift.

Die Zeit nach 1900 liebt wieder das Umkehren der Farbwerte von Schrift und Schriftträger, also helle Schrift auf dunklem Grund. Hier erlebt man das Strahlen von lichten Buchstaben auf reizvolle Weise; sie wirken gewichtiger als es ihrer Fläche zukommt. Das Studium dieser negativen Schriftwirkungen findet seine praktische Anwendung bei Leuchtschriften und Filmtiteln, bei denen die ausgesparte Buchstabenform nicht weiß, sondern wirkliches Licht ist. Buchumschläge verwenden häufig diese Anordnungsmöglichkeit, die außerdem eine größere Fläche als Farbträger zur Verfügung stellt.

Das Streben nach Aufhebung der waagrechten Schichtung führt zu engen Verflechtungen der Zeilen, oft sogar einander übergreifend, so daß eine Verstrickung verschiedenfarbiger Buchstabengeschlechter den Sinn wie unter einer Rosenhecke verbirgt.

Dies berührt die Frage der Leserlichkeit und Erfäßbarkeit von Schriften. Früher wäre die Forderung absoluter Lesbarkeit als selbstverständlich erhoben worden. Mit der Einbeziehung der Schrift aber ins ornamentale Bereich — nicht umsonst tauscht Larisch den zuerst gebrauchten Namen „künstlerische Schrift“ später gegen „ornamentale Schrift“ um — verliert die unbedingte Forderung nach leichter Erfäßbarkeit ihren Sinn. Auf Leserlichkeit ist Wert zu legen bei Mitteilungen, die allgemein und rasch erfaßt werden sollen; hier hat sich die Blockschrift und die Antiqua, in erster Linie in ihren Minuskelformen, einen hervorragenden Platz gesichert. Diese Art von Aufgaben macht aber nur einen Teil des Schriftbereiches aus. Der andere Pol des Schriftgestaltens liegt im Ausdrucksmäßigen, im Suggestiven, im Gefühlshaften. Bei solchen Lösungen muß schon allein durch die Schrift ein stimmungsmäßiges Moment mitschwingen, das beim bloßen Betrachten, selbst bei Unkenntnis der Sprache, einen Begriff des Inhalts gibt. Die extremsten solcher Gebilde werden freilich wie ein Bild anzusehen sein, das durch den Zauber der Linienführung und des Farbklanges wirkt und erst dem eindringenden Betrachter, vielleicht verhältnismäßig langsam, seinen Sinn offenbart. In dieser Einfühlungsbereitschaft sind uns die Angehörigen anderer Kulturkreise voraus, des islamischen und des fernöstlichen, die gewohnt sind, Schriftzüge stark dekorativ zu verwenden und weitgehende Umbildungen der Buchstabengestalt wie des Gesamteindruckes zuzugestehen.

Wir müssen uns überhaupt von dem Gedanken frei machen, Schrift habe nur zu dienen, und der Gradmesser ihrer Brauchbarkeit sei ihre Tauglichkeit zu praktischen Zwecken. Wir können die Gestaltungen künstlerischer Schrift zwei Bereichen zuordnen, entsprechend dem Anlaß ihres Entstehens. Da sind einmal solche, die dem freien Spiel der Phantasie ihre Entstehung und ihre Rechtfertigung verdanken. Sie stellen gewissermaßen eine Kunstübung dar wie handgeschriebene Bücher oder Einzelblätter, die als

freie Graphik zu werten sind und in Mappen oder gerahmt aufbewahrt werden wie Aquarelle oder Radierungen. Sie sollen erfreuen, sie sollen einen bedeutsamen Text auf würdige Weise bewahren. Auf der anderen Seite stehen die Schriftlösungen, die zweckgebunden sind, und als solche mag man sie als Werke der angewandten Kunst ansehen. Teils stehen sie im Zusammenhang mit der Architektur, wie sie zweckgebunden und in einem besonderen Belang mit ihr zuinnerst verwandt: die Buchstaben unserer abendländischen Schriften folgen wie die Formen der Baukunst dem Prinzip von Stütze und Last; tragende Teile, die Grundstriche, sind schwer, die getragenen leichter; die Buchstaben „stehen“, und wenn sie einmal sich neigen, so empfindet man dies als Hang zur Bewegung, der aber nie das Gefühl des Statischen aufheben darf. Im Zusammenhang mit der Baukunst darf die Schrift nicht als etwas Hinzugekommenes angesehen werden, das besser wegbliebe; Schrift muß selbst ein Stück Architektur werden, wie dies etwa bei den Inschriften der römischen Triumphbogen zu spüren ist. Leider hat die Sucht, überall Hinweise und Aufschriften anzubringen, in hohem Maß beeinträchtigend gewirkt, und das Tun des Schriftkünstlers wird wohl mehr auf Reduktion und Organisation gegründet sein, als auf ein Fördern dieser sich in ihrer Wirkung selbst aufhebenden Bezeichnungssucht. Auch bei dem Anbringen von Gedenktafeln sei das Bleibende, Gebundene betont; der Eindruck des gerahmten Bildes oder des monumentalisierten Plakates soll unter allen Umständen vermieden werden. Einen wichtigen Platz für Schriftverwendung bietet das Denkmal; bei ihm kann klug angebrachte Schrift maßstabbildend wirken und die Plastik in ihrer Größenerscheinung steigern. Ähnlich ist es beim Grabmal. Innenräume von Kirchen und öffentlichen Gebäuden bedienen sich gern der Schmuckwirkung handgeformter Schrift, und hier wird der Kundige leicht die Grenze zwischen dem berufenen Schriftkünstler und dem Schildermaler herausspüren. Im Bezeichnen von Firmen und Geschäften ist in jüngster Zeit ein merklicher Wandel eingetreten; das Ladenschild, das mit konventionellen Schriftzeichen in willkürlicher Form und in krausen Zusammenstellungen bedeckt war, ist gewichen und hat den mit der Wand einen innigeren Kontakt eingehenden plastischen Buchstaben aus

Metall, vielfach in Verbindung mit Glas und alle Leuchtmöglichkeiten ausnützend, Platz gemacht. Das Streben nach einheitlicher Beschriftung hat auch das Museums- und Ausstellungswesen ergriffen, auch hier wieder den Gesamteindruck unter das zwingende Gesetz der Einheitlichkeit stellend. Die vielfachen Anwendungsmöglichkeiten von Schrift im Werbewesen brauchen nicht weiter ausgeführt zu werden; eins kann man feststellen: die Ansprüche sind sehr gewachsen, und Beschauer wie Auftraggeber verlangen gute Schrift. Daß anderseits auf diesem Gebiet noch viel zu wünschen bleibt, ist bei einem dem Kaufmännischen stark unterworfenen Schaffensbereich nicht verwunderlich.

Noch stärker ist der Wandel im eigentlich graphischen Bereich. Gerade das Schreiben amtlicher oder privater Denkschriften und Urkunden wie Glückwunsch- und Ernennungsadressen, Diplome, Dekrete hat wieder bewußt gemacht, was solche Ausfertigungen in Wahrheit sein sollen: Briefe in feierlicher Form, bei denen das Wort, die Aussage das Wesentliche ist. Diese Urkunden sind längst aller malerischen Ausschmückung entkleidet, die früher das Aussehen solcher Gaben bestimmten: die symbolischen und allegorischen Umrahmungen, deren Dreidimensionalität sich mit der Flächenhaftigkeit der Schrift nicht vertrug. Ähnlich wie bei der neuen Buchkunst liegt der Hauptakzent auf der guten schreibmäßigen oder typographischen Lösung. Die Handschrift hat hier den Vorteil größerer Anpassungsfähigkeit in Schriftform und Material. Pergament mit Auszeichnungsschrift in gehöhtem Gold ist wohl die edelste Form einer solchen Urkunde. Ein solches Blatt wird in einer Leder- oder Pergamentmappe verwahrt, deren Goldschmuck nicht durch Abdruck einer Metallstanze, sondern durch das Zusammensetzen eines Liniengefüges — des Monogramms etwa — aus einzelnen Linien und Bogen hergestellt wird. Gutes Büttenpapier wird durch seine lebendige Struktur ebenfalls für solche Zwecke geeignet sein. Auch als Rolle werden solche Dokumente Verwendung finden, besonders bei Grundstein- oder Schlußsteinlegungsurkunden; in diesem Fall wird der untere Rand des Blattes umgebogen und ein Band durch mehrere Schlitze durchgezogen. Gerollt und mit einer Schleife gebunden kann die Ur-

Sehen Abend kam er auf die Höhe
des Gebirgs auf das Schneefeld vom
Awo nach Westen; er setzte sich dort
oben nieder. Es war gegen Abend und
der Gewitter am Himmel
beweglich am Himmel
Büchser

Friedrich von Schiller
DIE JUNGFRAU VON Orlans
(Eine romantische Tragödie)



Alle die
Meinem
von hinnen
geliebten
schieden,
WILLI
alle Seelen
in treuem
ruhn in
Gedenken
Frieden

WILHELM SCHERER

GESCHICHTE
DER
DEUTSCHEN
LITERATUR

BIS ZUR GEGENWART
ERGÄNZT
VON DR. TH. SCHULTZ

H

CONCORDIA

kunde überreicht oder in eine zylindrische Kapsel versenkt werden.

Ein weites Gebiet öffnet sich der Schriftkunst in der Buchausstattung. Die ersten Versuche einer Erneuerung ergaben sich, wie wir gesehen haben, durchaus auf dem Gebiet des Einzelstückes oder der sehr beschränkten bibliophilen Ausgabe, ein Beginnen, das mit den sozialen Bestrebungen der Zeit und der Hersteller in Widerspruch zu sein schien. In Wirklichkeit handelte es sich aber, bewußt oder unbewußt, um das Erproben einer neuen Haltung, zur guten Schrift nämlich und zum guten Material überhaupt. Bald griffen diese Bestrebungen auf das Massenbuch, auf den Verlegerband über, und hier entfaltete die neue Einstellung erst ihre ganze Wirksamkeit. Dem Bucheinband und dem neu aufkommenden Schutzumschlag wurde eine wichtige Rolle zugeteilt: der Einband sollte nicht mehr durch ein Übermaß an Golddruck über das mindere Material hinwegtäuschen, sondern ihn, so einfach er auch sei, tunlichst zur Geltung bringen; der Schutzumschlag sollte im Schaufenster anziehend wirken. Diese Zweiteilung der Aufgaben erwies sich als günstig; konnte die äußere Papierhülle lebhafter, farbiger, auffälliger sein, so durfte sich der eigentliche Einband, der nun fast stets aus Ganzleinen oder aus gemustertem Pappumschlag bestand, einer gewissen Zurückhaltung befleißigen. Es genügt nun, den Titel zurückhaltend auf die Fläche aufzusetzen, und man hat schon ein wenig von der Ruhe und Würde zurückgewonnen, die alten Bucheinbänden eigen war. Den Ausstattungen von handgebundenen Bänden ist natürlich nach wie vor keine Grenze gezogen, wenn auch diese Art von Buchkunst sehr in den Hintergrund getreten ist. Im Buchinnern vermag handgeschriebene und photomechanisch auf Druckstöcke übertragene Schrift — Innentitel, Titelüberschriften, Initialen — sich gut mit dem Typensatz zu verbinden, eine Bereicherung, die ebenfalls von den Privatpressen vorbereitet worden ist.

Zeitung und Zeitschrift ziehen aus dem Vorteil der persönlichen Schriftformung durch das schreibende Entwerfen Gewinn: Zeilentitel und Absatzüberschriften, der Kopf der Zeitung selbst oder das Titelblatt der Zeitschrift nähern sich in vielen Fällen wieder der Buchgestaltung. Freilich erwächst diesen Kräften eine

starke Gegenwirkung in dem ungeheuren Anreiz des Bildes. Die große Zahl der Illustrierten und der Magazine wird sich der bildlichen Darstellung, als Photo oder als Farbbild, bedienen und zweifellos stärkere Werbewirkung erzielen als die Flächenwirkung der Schrift. Hier scheiden sich die Geister, und so zeigt schon die Aufmachung, was der Käufer zu gewärtigen hat.

Zahlreich sind die Aufgaben, die dem Schreiber und graphischen Gestalter durch das Zeichenwesen gestellt werden; wir meinen hier die Verlags- und Firmenzeichen, die Signete und Marken, nicht zuletzt das Bucheignerzeichen und das Monogramm. Gegenüber den umfangreichen Texten von Buch und Diplom handelt es sich hier um den Gegenpol, um die Gestaltung eines einprägsamen Zeichens, das deutlich und unverwechselbar eine Gedankenverbindung auslösen soll, also die Verwendung eines Minimums an Buchstaben. Auch hier hat sich der Wandel zugunsten der Schrift vollzogen; während noch um die Jahrhundertwende umfangreichere bildliche Darstellungen in die Marke einbezogen waren, begnügt man sich nunmehr mit knappen zeichenmäßigen Formen und lapidaren Liniengefügen, die sich der Schrift gut einordnen lassen. Auf dem Gebiet des Exlibris ist wohl das reine Schriftexlibris oder die Buchmarke, wie es auch genannt wird, nur ein Randgebiet. Aber ist nicht die heutige Exlibriskunst mehr eine Sache des Sammelns als eine Angelegenheit des wirklichen Bedarfs? Dazu kommt, daß ein Exlibris nur als Originalgraphik (Kupferstich, Stahlstich, Radierung, Holzschnitt oder -stich) geschätzt wird, die ein Blatt meist kostbarer macht als das Buch, in das es geklebt werden sollte. Siegel, Stempel und Prägungen schließen sich diesen Gebilden an; auch sie können, wie es früher üblich war, gewerbsmäßig hergestellt werden, auch sie können durch die Hand eines Künstlers geadelt werden.

Ebenfalls als Randgebiet eines viel größeren Bereiches müssen wir das Schriftplakat betrachten. Wie bei Zeitungen und Zeitschriften hat auch hier das Bild, das farbige Bild, einen ungeheuren Vorsprung vor dem gedankenbelasteten Wortgebilde errungen. Aus der Fülle aber der meist auf wenige Motivenkreise reduzierten Plakatbilder, die sich in ihrer Wirkung gegenseitig stark beeinträchtigen, fällt dann wohl ein auf den rhythmischen Fluß

der Buchstaben gestellte Anzeige angenehm auf; das Ausbieben der Interessentengruppe geschieht hier auf zwanglose Weise, und so mag auch das Schriftplakat, sei es als Straßen- oder als Auslagenplakat, seine Aufgabe erfüllen. Eine gleiche Rolle spielt die Anzeige in der Zeitung: das handgeschriebene Inserat wird sich nur behaupten können, wenn es den aufgeregten Tanz der Umgebung nicht mitmacht, sondern die Würde der Buchstaben durch eine ruhige und ernsthafte Haltung zur Geltung bringt.

Viele dieser Aufgaben stehen an der Grenze zweier Gebiete: des Gewerbsmäßigen und des Künstlerischen. Und da ist es tröstlich, daß diese Grenze dem einsichtigen Beschauer im Grunde immer klar ist. So kann das Schöne, das letzten Endes immer das Tiefere, Echtere ist, auf Geschmack und Sinn der Beschauer, der aufmerksamen und unaufmerksamen, langsam aber eindringlich wirken.

Noch ein Wort über den letzten, allgemein geübten und aus dem täglichen Leben nie und nimmer wegzudenkenden Rest einstiger blühender Schreibkunst: die gewöhnliche Hand- oder Verkehrsschrift. Man klagt vielfach über den Verfall dieser jedem Menschen notwendigen Kunstübung. Es gebe keine Schreibvorschriften und keine Schreibmuster mehr, die Schrift der Schüler sei entweder kindlich oder unordentlich, man wisse nicht, ob man aufrecht oder geneigt, ob man Schnurzug oder Bandzug schreiben solle. Aus den Kreisen der Pädagogen werden Vorschläge ausgearbeitet und Musteralphabete herausgegeben, die von der einen Seite gelobt, von der anderen verworfen werden, bis nach einigen Jahren sich das Spiel mit anderen Vorzeichen wiederholt. Wir kennen die Bemühungen Sütterlins, des Schweizers Hulliger und mancher Gleichstrebender: keine Reformvorschläge vermochten sich durchzusetzen. Wir kennen die Bemühungen Rudolf Kochs, die zur „Offenbacher-Schrift“ geführt haben; auch sie sind Ansatz geblieben. Liegt dies nicht darin, daß die Form der Schreibschrift, und zwar der lateinischen wie der deutschen, nicht ein allerletzter Abglanz einer Schrift war, die, ausgehend von der karolingischen Minuskel, vielerlei Umformungen erfahren hat, bis sie in der Spitzfederschrift der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre letzte, blutleere Ausprägung fand? Müssen wir nicht annehmen,

daß diese Buchstabenformen ihre letzte Lebenskraft eingebüßt haben, und daß Versuche zu ihrer Wiederbelebung notwendig scheitern müssen? Müssen wir nicht beachten, daß sich auch die Schreibwerkzeuge gewandelt haben, daß es unmöglich ist, die Breitfeder, auch die aus Stahl gefertigte, wieder in die Hand des rasch arbeitenden, flüchtig hantierenden Schreibers zu geben? Beherrscht nicht die Füllfeder, der Kugelschreiber das Feld? Eines ist sicher: wir Heutigen haben weniger handschriftlich zu schreiben; die Schreibmaschine nimmt einen großen Teil der Schreibaufgaben auf sich. Und hier dürfte der Ansatzpunkt zu einer Verbesserung der Handschrift liegen. Nicht von der Schriftform wäre auszugehen, sondern von dem Bestreben, alles, was mit der Hand geformt wird, langsam und formbewußt zu gestalten. Schreiben erfordert Muße; es wirkt aber wieder auf die seelische Verfassung zurück. Der schreibende Mensch wird ruhiger; er gibt sich allmählich dem rhythmischen Fließen der Buchstabenabfolge hin und wird selbst harmonischer. Von dieser Erkenntnis wäre auszugehen, diese Haltung müßte gepflegt werden. Was die Form anlangt, so müßte die ornamentale Schrift hier helfend eingreifen. Die Engländer, vor allem Alfred Fairbank, haben hier vorgearbeitet. In einer Reihe von Musterbeispielen entwickelt er eine klare Handschrift, ausgehend von ausgezeichneten Formen der italienischen Kursive, die selbst wieder alle Möglichkeiten zur Weiterentwicklung in sich tragen.

Reformbedürftig, vom ästhetischen Standpunkt, ist auch die Schrift der Schreibmaschine, wobei das Problem wieder nicht in der Einzelform des Buchstaben liegt, sondern in der Art der Aneinanderreihung; solange nicht die verschiedenen Breiten von i, n und m abstandsmäßig ausgeglichen werden können, ist eine befriedigende Lösung dieser so ungemein verbreiteten Schriftform nicht zu erwarten.

Bei der Betrachtung der gewöhnlichen Handschrift dürfen wir wieder auf Goethe zu sprechen kommen. Als der junge Goethe seine aus Leipzig geschriebenen Briefe wieder zur Hand nimmt, erschrickt er vor einer unglaublichen Vernachlässigung der Handschrift. Auf einmal aber erscheint, so berichtet er, „eine ganz gefaßte, geordnete Hand, wie ich sie sonst bei Preisbewerbungen

anzuwenden pflegte. Meine Verwunderung darüber löste sich in Dank gegen den guten Gellert auf, welcher, wie ich mich nun wohl erinnerte, uns bei den Aufsätzen, die wir ihm einreichten, mit seinem herzlichen Ton zur heiligen Pflicht machte, unsere Hand so sehr, ja mehr als unseren Stil zu üben. Dieses wiederholte er so oft als ihm eine kritzliche, nachlässige Schrift zu Gesicht kam; wobei er mehrmals äußerte, daß er sehr gern die schöne Handschrift seiner Schüler zum Hauptzweck seines Unterrichts machen möchte, um so mehr, weil er oft genug bemerkt habe, daß eine gute Hand einen guten Stil nach sich zöge.“

Diese hohe ethische Wertung der Schrift wiederzugewinnen, ist vielleicht die höchste und wichtigste Aufgabe, die der Neuformung der Schrift und des Schriftbildes gestellt ist. Schrift hat eine hohe kulturelle Sendung zu erfüllen, sie hat ein altüberkommenes Erbe würdig zu verwalten, damit es der hervorragenden Zeugnisse früherer Schriftkunst nicht unwert sei. Diese hohe ethische Wertung der Schrift meinen wir, wenn wir alle, Lehrer der Handschrift und Lehrer der künstlerischen Schrift, Schriftkünstler und einsichtige Schriftschätzer, bemüht sind, dem neuen Schriftbild eine Heimstatt zu bereiten.