echt

Jahre

her

hrift

3

7

Hundert Jahre deutscher Handschrift

von

Franz Leberecht

1. Teil

Verlag für Schriftkunde und Schriftunterricht
Heintze & Blanckertz, Berlin

1914

Inhaltsübersicht.

Illustrationen.

Der zweite Teil des Werkes bringt die Schriftbeispiele Teil 3 behandelt „Die Schrift in Kunst und Leben“.

Der Verlag.

Posenschneider
nach einem alten Kupferstich
von Gerhard Dou

Die Bedeutung der Schrift.

Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, eine Übersicht über die Entwicklung des deutschen Schriftwesens im verflossenen Jahrhundert zu geben. Sie behandelt die Schrift als einen Kulturfaktor, der, oft wenig gewürdigt und als eine jener Selbstverständlichkeiten behandelt, über die man nicht viel Worte verliert, von hervorragender Bedeutung für die Menschheitsentwicklung und ein Wertmesser der Kultur schlechthin ist. Das im letzten Jahrzehnt neu aufgetauchte Schriftproblem hat ein allgemeines Interesse für die Schrift ausgelöst und läßt einen Versuch, die Schriftentwicklung des letzten Jahrhunderts zu verfolgen und mit der früheren Entwicklung in Zusammenhang zu bringen, als berechtigt und vielleicht auch als wünschenswert erscheinen.

Unter Schrift versteht man die sichtbaren Zeichen der Sprachlaute. Wie sich in der Sprache, die jedem anderen Lebewesen versagt ist, die Überlegenheit des Menschen allen anderen Geschöpfen gegenüber äußert, so ist das Organ, das die Sprache durch die Schrift sichtbar macht, von besonders feiner Bildung. In einer feinsinnigen Studie, die Hermann Masius der menschlichen Hand widmet, beleuchtet er die Bedeutung derselben für den Menschen durch die Aussprüche zweier griechischer Philosophen. Nach Anaxagoras kennzeichnet die Hand den Menschen als das denkende unter den Wesen, und Aristoteles prägt diesen Gedanken noch schärfer aus in dem Satze: „Der Mensch empfing die Hand, weil er Geist empfing.“ Die Hand ist die Vermittlerin, durch welche der an den Leib gebundene Geist heraustritt und sich schaffend offenbart. Ebenso stellt die durch ihre alliterierende Form als uralt sich ausweisende Formel „Hand und Herz“ beide als etwas Untrennbares zusammen. Darwin hat nachgewiesen, daß gewisse Körperbewegungen gewissen inneren Zuständen entsprechen. Bringen schon die Gesten und Bewegungen eines

Redners die Anteilnahme seines Innern an dem Inhalte seines Vortrages zum Ausdruck, so muß die federführende Hand als fein organisiertes Werkzeug auf die psychischen Reize in noch auffälligerer Weise reagieren. Bei der Verschiedenheit der geistigen, Charakter- und Temperamentsveranlagungen einerseits und der verschiedenartigen Bildung der Hand andererseits / ich erinnere nur an die von Masius gemachte Einteilung der Hände in motorische und sensible / muß sich ergeben, daß die Schriftzüge eines Individuums keine zufälligen Formen annehmen, sondern durch die angeführten Faktoren auf das schärfste differenziert sein müssen. „Jede Linie ist Ausdruck", faßt Dr. Kühl diese Tatsache zu einem prägnanten Satz zusammen, und zwar Ausdruck der Individualität, der Persönlichkeit.

Ohne der Graphologie das Wort reden zu wollen, können wir immerhin behaupten, daß sich aus der Handschrift allgemeine Schlüsse auf das Wesen des Schreibers ziehen lassen, und daß beim Anblick der Schriftzüge das Bild desselben vor unserem geistigen Auge erscheint. Diese Ansicht vertritt Luther, wenn er in einem Brief an Jonas schreibt: „Und wer es lieset und jemals meine Feder und Gedanken gesehen, muß sagen, das ist der Luther." Leipniz glaubt aus der individuellen Handschrift auf die Natur des Schreibers schließen zu können; denn er sagt: „Die Schrift drückt fast stets in der einen oder anderen Weise unsere Natur aus, vorausgesetzt, daß sie nicht daß Werk eines Kalligraphen ist." Auch Goethe, in dessen Werken sich wiederholt Bemerkungen über die Handschrift befinden, erkennt ebenfalls an, „daß die Handschrift eines Menschen Bezug auf dessen Sinnesweise und Charakter habe, und daß man davon wenigsten eine Ahnung von seiner Art zu sein, zu handeln, empfinden könne" (Brief an Lavater, 3. April 1820). Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint es nicht als bloßer Sport, Autogramme bedeutender Persönlichkeiten zu sammeln. Man besitzt in

ihnen wertvolle Äußerungen ihrer Wesensart, ja nach Mörikes Wort Teile ihres Lebens:

„Sei, was er schrieb auf das Blatt auch nur ein Wörtchen, es haftet
Doch vom Leben des Mannes immer ein Teilchen daran."

Kann man diejenigen tadeln, die ein solches Blatt wie eine Reliquie verehren, wenn Goethe seine Verehrurg für die Handschrift Friedrichs des Großen in die Worte kleidet?

„Das Blatt, wo seine Hand geruht,
Die einst der Welt geboten,
Ist herzustellen fromm und gut.
Heil ihm dem großen Toten!"

Wie die Schrift bei der einzelnen Persönlichkeit die Kenntnisse ihres inneren Wesens der Außenwelt vermittelt, so übernimmt sie auch die Fixierung und Verbreitung der Menschheitskultur. Nach Lamprecht (Einführung in das historische Denken) ist es eine der echtesten menschlichen Eigenschaften, daß es uns gegeben ist, die geistigen Ergebnisse unserer Entwicklung weithin über Raum und Zeit zu verbreiten und dadurch den inneren Zusammenhang derselben zu ermöglichen. Zu den Vermittlern dieses Zusammenhanges gehört neben der mündlichen Überlieferung, der Sprache, den Denkmälern usw., in hervorragendem Maße die Schrift. Es ist für den Zusammenhang der menschlichen Kultur besonders wichtig, daß gerade die Errungenschaften und Formen der geistigen Kultur eine sichere Überlieferung gestatten. Die Schöpfungen der bildenden Kunst, „die in räumliche Form hineingeschaffenen Menschengedanken" (Conze), sind an den Stoff gebundeu, für den sie erdacht, in dem sie ausgeführt worden sind, mit dem sie aber auch untergehen. Die Musik, deren geistiger Inhalt zwar durch die Schrift bewahrt und übermittelt werden kann, ist doch wiederum bei ihrer künstlerischen Tonwirkung auf die Vermittelung der Instrumente oder der menschlichen Stimme angewiesen. Aber die ersteren können

im Laufe der Jahre ihre Eigenschaften verwandeln oder verlieren, und die letztere, die ohnehin großer Modulation unterworfen ist, kann den durch Schulung und Erziehung ausgebildeten Toncharakter einer bestimmten Zeit nicht auf eine andere Zeit mit anderen künstlerischen Anschauungen übertragen.

Wie ganz anders können die Werke der Dichtkunst durch die Schrift überliefert werden! Sie sind, menschlich gesprochen, von ewiger Dauer. Diese Empfindung hatte Goethe, als er am Ende seiner Faustdichtung die Worte niederschrieb: „Es wird die Spur von meinen Erdertagen nicht in Äonen untergehn.“ Was eine hochstehende Kultur an Dichtwerken geschaffen hat, kann zu einer Zeit des Niederganges zurückgedrängt und vergessen werden; aber es wird mit neuem Aufstiege wieder aufleben. So haben die großen Sagenkreise ein fortdauerndes Leben erlangt, „und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns“. Noch sicherer wird die Welt des reinen Gedankens durch die Schrift über Raum und Zeit hinweggetragen. Aristoteles und Plato feierten in der Kultur des Mittelalters ihre Auferstehung, die Lebensweisheit des Confucius blieb den asiatischen Völkern erhalten, und die Lehre Christi, die in unseren Seelen einen Wiederhall findet, wird nach dem Zeugnis der heiligen Schrift von ewiger Dauer sein.

Es war darum ein Ereignis von weltumfassender Bedeutung, als die Phönizier die altägyptischen Schriftzeichen als Buchstaben für ihre Sprachlaute verwendeten. Die „phönizischen Zeichen“ wurden die Organe einer intensiven Kulturvermittelung unter den Völkern des Mittelmeeres. Unter diesen waren es die Griechen, die der Schrift eine künstlerische Form verliehen und sie als Vorläufer aller Kultur bis in die entlegensten Gegenden verbreiteten. So wurde die Schrift nach den Worten Alexanders von Humboldt „die Trägerin des Edelsten, was in den beiden großen Sphären,

der Intelligenz und der Gefühle, des forschenden Sinnes und der schaffenden Einbildungskraft, das Volk der Hellenen errungen und als eine unvergängliche Wohltat der späteren Nachwelt vererbt hat" (H. Brugsch, Über die Bildung und Entwicklung der Schrift). Die universelle Bedeutung der Schrift findet durch Schiller folgenden poetischen Ausdruck:
„Körper und Stimme verleiht die Schrift dem stummen Gedanken.
Durch der Jahrhunderte Strom trägt ihn das redende Blatt."

Die Schrift im Kulturbilde des 19. Jahrhunderts.

Der unendliche Reichtum der Einflüsse, der sich von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Nation zu Nation ergießt, hat auch die Schrift des letzten Jahrhunderts zu einem Bestandteil der Gesamtkultur, zu einem Spiegelbilde desselben gemacht. Indem die modernen Bestrebungen auf dem Gebiete des Schriftwesen das Studium der Schriften früherer Zeiten begünstigen, ja sogar voraussetzen, erwerben sie sich das Verdienst, ein lange vernachlässigtes Gebiet der Kulturgeschichte zu bebauen, das dem fleißigen Forscher ungeahnte Freuden bereitet. Er arbeitet an einer kulturgeschichtlichen Kleinmalerei, die wie die liebevoll durchgeführte Stillebenmalerei voll intimer Schönheiten ist. Der kunstsinnige Laie ist hier nicht bloß auf die Entdeckungen der Forscher angewiesen; schon in der Kindheit konnte er selbst Entdeckerfreuden genießen. Er fand in dem elterlichen oder großelterlichen Hause alte Briefe, Schulhefte, Stammbücher, deren altertümliche Schriftformen auf rauhem Handpapier seine Verwunderung und sein Interesse erregten. Er sah wohl, wie der Großvater mit großer Umständlichkeit die Gänsefeder zurechtschnitt und in gelinde Aufregnng geriet, wenn sein Bemühen nicht den erwünschten Erfolg hatte. Die letzte Hälfte des Jahrhunderts haben ja die älteren Zeitgenossen in Schule und Leben selbst kennen gelernt.

Die Schriftentwicklung der letzten hundert Jahre weist zwei Hauptperioden auf, welche durch die Mitte des Jahrhunderts von einander getrennt sind. Das vormärzliche Zeitalter hat mehr Ähnlichkeit mit dem 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Literatur, der Humanität und der Freundschaft, als mit dem späteren Zeitalter des Dampfes und der Elektrizität.

Mit dem Glanze napoleonischer Zeiten war das Empire verschwunden, das dem Cäsarentum Roms seine Prunkentfaltung abgelauscht hatte. Unter englischem Einfluß entwickelte sich eine Stilperiode, die halb scherzhaft, halb achtungsvoll die Biedermeierzeit genannt wird. Im Gegensatz zur vorausgegangenen will sie nichts als bequem, behaglich, zweckmäßig sein. Überall herrscht bis zum kleinsten Gegenstand die Einheitlichkeit der Formenbildung. Diese Zeit kannte kein Prunkbedürfnis, aber auch keine Nervosität, keine Hast. Die Menschen waren keine komplizierten Naturen, sie waren einfach wie ihre Umgebung, Spötter nennen sie wohl philisterhaft. Auch die Schrift gibt ein getreues Spiegelbild dieser Zeit. Längst überwunden sind die verschnörkelten Schriften, „die unvergänglichen Dokumente der aufgeblasenen Pedanterie der Zopfzeit", die Schriftzüge haben nüchterne, sachliche Formen angenommen wie das Hausgerät, das in seiner Schmucklosigkeit und Zweckmäßigkeit so beruhigend und so behaglich wirkt. Man schrieb gern und viel; zu keiner Zeit stand das Briefschreiben in so hoher Blüte. Man kann von einem Kultus des Briefes sprechen. Man schien keine größere Glückseligkeit zu kennen, als den freundschaftlichen Briefverkehr. Dem Gebildeten war das Briefschreiben ein tiefgefühltes Bedürfnis. Bunsen z. B. äußerte sich einem Freunde gegenüber, „daß einen Briefwechsel anfangen nichts anderes heiße, als einen größeren oder geringeren Teil seines gesamten Lebens mit einem andern in Verbindung zu setzen" (Steinhausen, Geschichte des deutschen Briefes). Daß mit der Briefkultur auch die Schriftkultur Hand in Hand ging, beweisen die Handschriften jener Zeit, die durch schöne Buchstabenformen und durch geschickte Schriftbildanordnung überraschen. Es ist ein hoher künstlerischer Genuß, in den Museen, die dem Andenken deutscher Geisteshelden gewidmet sind, sich in die geschriebenen Blätter zu vertiefen. Wir vernehmen hier wie leise Atemzüge die Äußerungen vergangener Geschlechter,

belauschen ihr Seelenleben, empfinden ihre unmittelbare persönliche Nähe. Ein Hauch der Vergangenheit, wir könnten ihn mit Goethe den Geist der Zeiten nennen, weht uns aus diesen Blättern entgegen. Als Schreibwerkzeug diente dieser Zeit noch immer die alte, zweckmäßige Gänsefeder.

Welch ein verändertes Bild zeigt die zweite Hälfte des Jahrhunderts! In der Geschichte der Menschheit ist diese Zeit eine der wichtigsten. Gleich tief einschneidende Umwälzungen und Veränderungen auf allen Lebensgebieten sind in keinem anderen Zeitabschnitte erfolgt. In rascher Aufeinanderfolge schufen Eisenbahn und Telegraph, Stahlfeder und Schreibmaschine, Telephon und Telefunken neue Verkehrsverhältnisse und veränderte Lebensbedingungen. Eine nervöse Unrast charakterisiert diese Zeit; denn Zeit ist Geld. Die Bedeutung des Briefes und die Kunst des Briefschreibens sind im Zeitalter der Postkarte zurückgegangen. Die glänzenden Verkehrsmittel unserer Tage begünstigen die persönliche Begegnung und die mündliche Aussprache. Postkarte und Telegramm lieben Kürze und Eile, nicht mehr jene behagliche Breite und Tiefe früherer Tage. Die Typen der Schreibmaschine nehmen den Briefen jede persönliche Note, jedes autographische und graphologische Interesse. Den geschäftlichen Vorteil bezahlen wir mit einer Verschlechterung der Sprache, des Briefstils und der Handschrift.

Für den allgemeinen Schreibgebrauch ist die gemütliche, aber zuweilen auch eigensinnige Gänsefeder der Stahlfeder gewichen. Trotz mancher Vorzüge, die sie dem Federkiel gegenüber besitzt, hat sie doch nicht zur Verbesserung der Handschrift beigetragen. Denn während jener den persönlichen Bedürfnissen angepaßt wurde, zwingt diese, ein Millionen-Erzeugnis der Fabriken, die Hand, sich ihr anzubequemen. Sie ist eigentlich keine Erfindung der Neuzeit. Schreibfedern aus Metall waren schon zur Römerzeit, im Mittelalter und im 16. Jahrhundert vereinzelt im Gebrauch. Aus ge-

härtetem, angelassenem und daher biegsamem Stahl kamen sie erst um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert auf, wurden aber erst seit 1828 in England von Josiah Mason, seit 1856 in Deutschland von dem nachmaligen Geheimen Kommerzienrat Siegmund Blanckertz fabrikmäßig hergestellt. Trotz großer Aufwendungen an Zeit und Mühe im Schulunterrichte, trotz der Bemühungen einer Reihe von Schreibmethodikern und Handschriftverbesserern muß eine fortschreitende Degenerierung der Handschrift festgestellt werden, bis am Beginn des 20. Jahrhunderts durch das Auftauchen der Schriftfrage, durch pädagogische, künstlerische, industrielle und politische Einflüsse eine Reform des Schriftwesens gebahnt wurde, die auf künstlerischem Gebiete einen vollen Erfolg, auf dem Gebiete der Schul- und Verkehrsschrift verheißungsvolle Ansätze zum Besseren herbeigeführt hat.

Die Entwicklung der Schrift bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

Nach Lamprecht vergeht geschichtlich Gewordenes nie wieder gänzlich. „Im Zeitalter höher entwickelter Kulturzustände lebt es als tiefer Orgelton zu den stärker modulierten Erscheinungen neuerer Charakter sogar noch ein gelegentlich ausschlaggebendes Dasein fort.“ Das gilt in vollem Umfange von der Handschrift des 19. Jahrhunderts. Trotz der höheren Zeitkultur steht sie ganz unter dem Einfluß früherer Epochen, die bis in die jüngste Zeit hinein auf die Schriftgestaltung bestimmenden Einfluß ausüben. Wie in der bildenden Kunst die Natur die ewig giltige Lehrmeisterin ist, und wie jede Kunstverirrung durch Rückkehr zu ihr überwunden wird, so bilden die klassischen Schriftformen der Vergangenheit, zu denen ich besonders die römische Kapitalschrift, die Unziale, die karolingische Minuskel, die gotische Schrift, die humanistische Antiqua und Kursive, die eigentliche Frakturschrift und die deutsche Kurrentschrift rechne, die nicht zu umgehenden Vorbilder und Regulatoren der Schriftentwicklung, die sich die Schriftkünstler, Schriftmethodiker und Schriftreformer vor Augen halten und an die sie anknüpfen müssen, wenn ihre Schöpfungen nicht den Zusammenhang mit der Vergangenheit verlieren sollen, und wenn sie von der Gegenwart verstanden werden wollen. Das Wort Lessings: „Nicht nach der Antike soll man bilden und schaffen, sondern wie die Antike“, auf die Schrift übertragen, würde lauten: „Wir sollen die klassischen Schriften nicht nachahmen, sondern die Schrift im Geiste der klassischen Schriften weiterbilden.“

Alle Schriftformen des 19. Jahrhunderts bilden zusammen einen weitverzweigten Baum, dessen Stamm sich durch germanische und romanische, durch lateinische und griechische Kultur bis in die phönizische und noch weiter hinab verfolgen läßt.

Das römische Alphabet verrät in seinen schöngebildeten Formen die Herkunft von der griechischen Schrift, die den Bedingungen der lateinischen Sprache angepaßt wurde. Die älteren lateinischen Schriftformen hatten durch den Gebrauch der Wachstafeln, in welche die Schrift mit dem Griffel eingeritzt wurde, und des Papyrus, der mit einem dünnen Schreibstengel beschrieben wurde, einen kursiven Charakter angenommen. Griffel und Schreibstengel stellten die Schrift in sogenannten Schnurzügen, die stets von gleicher Stärke sind, dar. Eine Stilisierung der lateinischen Schrift wurde durch ihre Anwendung als Monumentalschrift erzielt, die wiederum den Anstoß gegeben haben mag, auf dem Pergament, das inzwischen als Schreibmaterial in Aufnahme gekommen war, eine Buchschrift zu schreiben, die die monumentalen Vorbilder dem Schreibgerät gemäß umwandelte. Als solches kam der orientalische Schreibspatel, der schon im 8. vorchristlichen Jahrhundert der aramäischen Schrift gedient hatte, und später die Rohrfeder in Anwendung. Beide riefen sogenannte Bandschriftzüge hervor, d. h. solche, deren Breite je nach der Richtung, nach der das flache Schreibwerkzeug geführt wird, wechselt. Diese Pergamentbuchschrift wirkte dann wieder auf die Denkmalsschrift, die ursprünglich gleichstarke Züge aufwies, in der Weise ein, daß auch sie den Wechsel von breiten und schmalen Formenteilen aufnahm. Die Paläographen nennen die Monumental- und die Buchschrift Kapitalschrift, weil sie später zu Kapitelüberschriften gebraucht wurde. Durch eine konsequentere Führung der Feder, deren breite Spitze parallel zur Zeile gehalten wurde, vollzog sich im 4. Jahrhundert eine Umbildung einzelner Buchstaben: D, E, M und U nahmen runde Formen an, D, H, K, L wurden über die Zeile, F, G, P, Q und Y unter die Zeile verlängert. Diese Schrift, welche den Namen Unzialschrift (von uncia = der Zoll) führt, war die Buchschrift des 5. bis 8. Jahrhunderts. Wir finden sie aber noch in späteren Jahrhunderten zu Über-

schriften und Versalien verwendet. Moderne Schriftkünstler wenden ihr erneutes Interesse zu. Unizialschrift und Kursivschrift gingen durch den gleichzeitigen Gebrauch eine Verbindung ein, durch die die sogenannte Halbunziale entstand, die in den Klöstern von Rom, Monte Cassino, Bobbio, Tours, Winchester u. a. eine verschiedenartige Durchbildung erfuhr, welche die Paläographen des 17. und 18. Jahrhunderts veranlaßte, sie irrtümlich als westgotische, lombardische, merowingische, irische und angelsächsische Nationalschriften zu bezeichnen. Um der eingerissenen Verwilderung der Schrift zu steuern, ordnete das Kapitulare von 789 im Reiche Karls des Großen eine Revision aller kirchlichen Bücher an, bei welcher im Anschluß an die merowingische Schrift die karolingische Minuskel ausgebildet wurde, die nun, von der Reichsautorität gestützt, von der aufsteigenden Kultur getragen, bald alle übrigen Schriften verdrängte. Die ältesten Sprachdenkmäler der Deutschen, das Hildebrandlied, der Heliand, Otfrieds „Krist", sind in dieser Schrift geschrieben, die ihre klaren, leicht lesbaren Formen mit stark entwickelten Ober- und Unterlängen der breitgeschnittenen, schräg zur Zeile gehaltenen Feder verdankt. Diese Schrift erfuhr durch eine allgemeine Stilwandlung, die den Übergang vom romanischen zum gotischen Stil herbeiführte, eine ihr ganzes Wesen umgestaltende Änderung, welche in der Brechung aller runden und in einer Betonung der rhythmischen Anordnung der senkrechten Buchstabenelemente bestand. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß altgermanische Ziermotive, die Runenschrift und die griechischen Schriftzüge einen gewissen Einfluß auf diese Schriftwandlung gehabt haben mögen. So entstand die gotische Schrift. Die höher entwickelte Schrifttechnik, verbunden mit einem feineren Gefühl für ornamentale und dekorative Wirkung, hatte eine Zusammenziehung des Wortbildes und eine Verringerung der Zeilenzwischenräume zur Folge. Von großem Einfluß auf ihre Bildung war das Bedürfnis, kirch-

liche Texte in den durch gedämpftes Licht erhellten Gotteshäusern besser lesen zu können. Die Entwicklung der gotischen Schrift fällt zeitlich mit der Blüte der mittelhochdeutschen Dichtung zusammen, deren Helden- und Minnegesängen sie das entsprechende Kleid verlieh.

Ein weiteres glückliches Zusammentreffen war es, daß mit dem Höhepunkt der gotischen Schriftentwicklung die Erfindung der Buchdruckerkunst zusammenfiel, welche die Schönheit der Schrift auf die Lettern übertrug. Die Schreibkunst war nun der Aufgabe der Bücherherstellung enthoben und konnte sich nun mehr den Bedürfnissen des Verkehrs widmen und ihre Technik einem schnelleren Gebrauch zuliebe weiter ausbilden. Der fast gleichzeitig mit der Buchdruckerkunst auftretende Humanismus gab der Schriftentwicklung eine neue Wendung. Die humanistischen Gelehrten, die griechische und römische Kultur dem Abendlande zu übermitteln suchten, zogen die alten Klassiker, teils alte Originale, teils karolingische Kopien, in den Bereich ihrer Studien. „Im Hochgefühl ihrer von der Antike befruchteten Zeit“ bezeichneten die italienischen Humanisten die mittelalterliche Kunst wie auch die gebrochene Schrift ebenso verächtlich wie unhistorisch als „gotisch“ und stellten der letzteren die karolingische Schrift, die sie für antik hielten und mit ganz geringen Veränderungen übernahmen, gegenüber. So entstand unter dem Einfluß der Renaissance die Antiqua-Minuskel. Neben ihr entwickelte sich die Antiqua-Schreibschrift oder -Kursive, deren sich schon viele Humanisten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bedienten. Sie gewann durch ihre schräge Lage, durch Anstriche und Verbindungsstriche ganz den Charakter einer flüssigen Gebrauchsschrift und wurde schließlich nach den Entwürfen des Goldschmiedes und Malers Francesco Francia von dem venetianischen Drucker Aldus seit 1488 als Drucktype verwendet. Humanismus und Reformation haben in ganz besonderem Maße infolge des regen schriftlichen Gedankenaus-

tausches auf wissenschaftlichem und religiösem Gebiet an der Schriftentwicklung teilgenommen.

Von jetzt an nimmt die Schreibschrift in Deutschland einen doppelten Verlauf. Die humanistische Kursive, als Renaissanceprodukt von ruhiger Schönheit, nimmt, der Stilrichtung entsprechend, während des Barock einen prächtigen, während des Rokoko einen graziös zierlichen Charakter an, wie er uns noch auf den galanten Kupfern des 17. und 18. Jahrhunderts entgegentritt. Das Endergebnis dieser Entwicklung ist am Ausgang des 18. Jahrhunderts die sogenannte écriture anglaise, die den überlieferten Formen eine langweilige, charakterlose Korrektheit aufnötigt. Neben der Umwandlung der gotischeu Druckschrift zur Fraktur, an deren Formengebung Albrecht Dürer und sein Kreis bedeutenden Anteil haben, vollzog sich auch die Umbildung der gotischen Kursivschrift zur deutschen Kurrentschrift. Ein trefflichds Beispiel der letzteren ist die Handschrift Ulrichs von Württemberg aus dem Jahre 1530, der man eine malerisch-kräftige Wirkung nicht absprechen kann. Er hielt an der deutschen Schrift fest, während vieler seiner Zeitgenossen sich der humanistischen Kursive bedienten. Im 17. Jahrhundert werden die Formen der Kurrentschrift gefälliger, einfacher, ohne zu verweichlichen, auch das 18. Jahrhundert zeigt noch federgemäße, charakteristische Formen, die der Lateinschrift schon verloren gegangen waren. Mit diesem Überblick der Schriftentwicklung sind wir nun an der Schwelle des 19. Jahrhunderts angelangt, dessen Schrift wir eine eingehendere Betrachtung widmen wollen.

Die Kielfederschrift.

Das beginnende 19. Jahrhundert hat trotz der Erschütterungen, die die französische Revolution und die napoleonsche Zeit in Deutschland hervorriefen, noch manche Kulturform aus dem vorhergehenden Jahrhundert herübergenommen. Die Stilwandlung, die das Empire zum Biedermeierstil ausklingen ließ, hat die Schrift kaum merklich beeinflußt. Man schrieb allgemein eine scharf ausgeprägte deutsche Kurrentschrift, seltener eine noch wenig veränderte Kursive. Als Schreibwerkzeug war der Gänsekiel in Gebrauch geblieben, der nun schon mindestens 400 Jahre den europäischen Völkern zum Schreiben gedient hatte. Man verstand ihn so zu schneiden, daß er sich dem individuellen Gebrauch für jede Hand anpaßte. Roßbergs Anleitung zum Federschneiden aus dem Jahre 1793 unterscheidet eine feine und eine gerade Spitze und eine rechts oder links geschrägte Winkelspitze. In der Regel wurde mit einer breiten Spitze geschrieben, die in der Richtung des Spaltes ohne jeden Druck einen der Federbreite entsprechenden dicken Strich hervorbrachte, während die seitliche Bewegung in der Richtung des Querschnittes einen feinen Strich entstehen ließ. Die Unterweisungen der Schreibmeister gipfeln in der Mahnung, nur ja nicht aufzudrücken, damit die Abstriche nicht breiter als der Federschnabel werden möchten. Die Haltung der schreibenden Hand war die denkbar bequemste und natürlichste. Die Hand ruhte auf der Kleinfingerseite, der Handrücken war nach rechts, die das Schreibwerkzeug führenden Finger waren nach links gerichtet. Mit dieser Handhaltung erblicken wir den schreibenden Erasmus auf dem Bilde von Hans Holbein d. J. Der Schnabel der Feder wurde so auf die Schreibfläche gestellt, daß durch die Abwärtsbewegung ein Grundstrich in der Form eines Rhomboids entstand, das mit seiner untersten linken Ecke auf der Zeile ruhte. Der dünne Aufstrich bildete

mit der Projektion des Federspaltes einen rechten Winkel. Die bogigen Formen erhielten ihre größte Dicke an den Stellen, bei denen der breite Schnabel rechtwinklig zur Bewegungsrichtung stand ihre schwächste Stelle in der Richtung des Federquerschnittes. Bei den Schleifenformen des b. f. g. h. l. mußten infolgedessen an den Stellen, bei denen der Aufstrich zum Abstrich oder der Abstrich zum Aufstrich überging, eine kleine Verstärkung entstehen, die dem Schriftbilde der Federkielzeit ein charakteristisches Aussehen gibt. Die Ovalform, die eine spätere Schreibtechnik als Formenelement der Schreibschrift nicht anerkennen wollte und in gerade Strecken zerlegte, gehört noch durchaus der Kielfedertechnik an, da sie sowohl feder- als auch schreibgemäß ist und einen angenehmen Gegensatz zu den spitzen Formen bildet Als weitere Besonderheit der Kielfederschrift muß hervorgehoben werden, daß die einstufigen Abstriche beim i, r, m, n, eine senkrechte Lage haben, während die Buchstaben mit Ober- und Unterlänge, wie h. k. s eine nach rechts geneigte Lage annehmen. Die Buchstaben stehen also nicht parallel zueinander. Der Grund für diesen Unterschied liegt darin, daß die einstufigen Abstriche mit geringer Beugung der Finger, die Langbuchstaben mit einer Bewegung der ganzen Hand, die schräg aufwärts führt, geschrieben werden. Dieser Wechsel der Richtung verbunden mit einem Unterschied in der Höhe der Großbuchstaben und dem Auftreten kräftig ausgeführter Querstriche bei f. y. b. d läßt in diesem Schriftbilde keine Monotonie aufkommen. Erst unter dem Einfluß der englischen Schrift streben die Methodiker der Kielfederzeit eine allgemeine Schieflegung der Grundstriche und eine Gleichmachung der Buchstabenhöhe an.

Die Schreibmeister und Schriftmethodiker der Kielfederzeit hatten den Zusammenhang zwischen Federform, Feder-

technik und Buchstabenform erkannt und suchten ihn zu erhalten. Sie stehen noch unter dem Einfluß des Kalligraphen Hilmar Curas, „Königl. Preuß. Geh. Secret. und des Königl. Joachimsthalischen Gymnasy in Berlin Collega", dessen im Jahre 1714 herausgegebenes Schreibwerk: „Calligraphia Regia oder königliche Schreib-Feder usw." fast hundert Jahre lang die Schulschrift beherrschte. K. A. Zeller (Fundamente der Schreibkunst, 1809) lehrte eine korrekte Führung der Feder, „um feine und grobe Linien zu bilden, weil Linien zur Seite notwendig sein, Linien herab grob werden müssen". Roßberg (Systematische Anleitung zum Schön- und Geschwindschreiben, 1806) gab den verschieden hohen Großbuchstaben den Vorzug vor den gleich hohen, da die ungleiche Höhe ungemein viel zur Schönheit der Schrift beitrage. Die von Aegid Fischer und von Heinrich Stephani herausgegebenen Mustervorschriften sind gute Beispiele konsequent durchgeführter Kielfedertechnik. Die Schrift des ersteren ist leicht nach rechts geneigt, während letzterer schon als Vertreter der Steilschrift gelten kann. August Zschille (Gesamtgebiet der Kalligraphie, 1845), dessen Wirksamkeit tief in die Stahlfederzeit hineinreichte, blieb bis an sein Lebensende der Gänsefeder treu; er hielt an dem Vorbild der historisch überlieferten deutschen Kurrentschrift fest und suchte sie den Deutschen zu erhalten. Er sah in den Schulen „Bewahr- und Pflegstätten einer regelmäßigen, kräftigen und schönen Kurrentschrift", die das Gepräge ihrer Abstammung unverkennbar an sich tragen müsse. Er ist der Hauptvertreter des altsächsischen Schriftduktus, der nur eine geringe Neigung der Schrift nach rechts zuläßt. Leider sind seine Bemühungen und diejenigen gleichgesinnter Männer durch fremde Einflüsse gestört worden. Man glaubte sie als nationales Vorurteil abtun zu müssen.

Die Antiqua-Kursive erfuhr durch das Rokoko eine Veränderung, die sich noch jetzt an den Kupferstichen Englands

und Frankreichs wahrnehmen läßt. Diese Veränderung vollzog sich zunächst an den Großbuchstaben der Überschriften, welche verschiedene Zutaten in der Form von Ansätzen, Schwüngen und Ausläufern erhielten, während der Text noch die alte Kursive beibehielt. Später nahmen auch die Kleinbuchstaben an der Umwandlung teil; sie erhielten eine gleichmäßig schräge Lage, gleiche Länge und gleiche Abstände. Der Zeitgeschmack fand in den durch den Grabstichel gebildeten Schriften, die sich durch Korrektheit, Beweglichkeit und Eleganz auszeichneten, einen entsprechenden Ausdruck und suchte sie auf die Handschrift zu übertragen. Dazu war die bisher gebräuchliche Feder mit breitem Schnabel nicht geeignet. Sie mußte eine lange, elastische Spitze erhalten; da aber die Vogelfeder nicht widerstandsfähig genug war, wurde sie später durch die Stahlfeder ersetzt. Die schräge Lage der Schrift bedingte eine veränderte Haltung der schreibenden Hand, die nun mit den Fingerspitzen mehr nach rechts, mit dem Handrücken mehr nach oben gedreht werden mußte. So entstand um das Jahr 1750 aus der Kursivschrift die sogenannte englische Schrift. Einige Jahrzehnte später wurde sie als criture anglaise in Frankreich eingeführt. Pierre Picquet, graveur du roi, gab unter dem Titel: „Recueil d'exemples variés d'écriture anglaise" ein Vorlagewerk heraus, in welchem er sich streng an das englische Vorbild anschließt und eine Anweisung über die Wahl, das Zuschneiden und die Haltung der Feder, über die Haltung des Körpers, die Elemente und die Größenverhältnisse der Buchstaben gibt. Der Kursivfeder stellt er die Anglaisefeder gegenüber; erstere hat eine stumpfe, breite Spitze; letztere ist schlanker und tiefer gespalten. Der wesentliche Unterschied zwischen der Kursivschrift und der Anglaise besteht darin, daß letztere an- und abschwellende Züge zeigt, die nur durch Spreizung der beiden Schnabelhälften der Schreibfeder hervorgebracht werden können, während die Kursive mit ungeöffnetem Federschnabel geschrieben

wird. Picquet gibt Anweisung, daß der Zeigefinger auf die Feder drücken müsse, um die Grundstriche hervorzubringen, während der Daumen die Feder nach rechts weiterschiebe, um die Haarstriche zu erzeugen, wobei beide Schnäbel das Papier berühren müssen. Die Neigung der Schrift bestimmt Picquet, indem er ein Quadrat von der Größe der Schrift zeichnet, die obere Seite derselben in drei gleiche Teile teilt und von der unteren linken Ecke des Quadrats nach dem zweiten Teilpunkt eine Schräge zieht, die die Lage der Buchstaben angibt. Sie bilden mit der Zeile einen Winkel von 56 Grad.

Das französische Vorbild fand in Deutschland, das ja damals noch mehr wie heute dem französischen Beispiel nacheiferte, eine begeisterte Aufnahme. J. F. Kiechel (Einleitung zur französischen Schreibschrift, Straßburg 1798), Heinrich Heynen (Vorlageblätter zur deutschen und englischen Schönschrift, Köln, 1820) und andere haben zur Verbreitung der englischen Schrift beigetragen, die später den Namen Lateinschrift annahm. Die pädagogische Literatur, unterstützt durch den Zeitgeschmack, beeilte sich, die englische Schreibart als die einzig richtige Methode zu empfehlen. Man war des Lobes voll von der Schönheit der englischen Schrift: „Wohl mancher Schreibmeister verließ seine alten, steifen und geschnörkelten Buchstaben, weil ihm die Jäcksche (englische) Schrift besser gefiel", berichtet Hennig in seinem Magazin der Schreibkunst (1821). Auch Mädler ist der Meinung, daß die in England seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eingeführte Schreibschrift einen besseren Geschmack bekunde als die deutsche, und daß in England fast jeder eine schöne Hand schreibe. Nach dem Beispiel der englischen Schrift vollzog sich nun auch die Schieflegung der deutschen Kurrentschrift, die durch die Anwendung der Stahlfeder und durch den Einfluß des Schriftreformers Carstairs ihren alten Charakter völlig einbüßte und sich zur neuen deutschen Kurrentschrift umwandelte. Johann Heinrigs in Crefeld (1809), J. C. Hennig in Berlin, Heinrich

Cäsar, Oberkalligraph am Friedrichsgymnasium zu Berlin (1824), J. H. Mädler am Lehrerseminar in Berlin (Lehrbuch der Schönschreibekunst, 1826) sind in dieser Richtung tätig gewesen. Um die Mitte des Jahrhunderts hatte man mit der bisherigen Schrifttradition fast vollständig gebrochen.

Die spitze Stahlfeder und ihr Einfluß auf die Schriftentwicklung.

Der Einfluß der englischen Schrift auf die Umgestaltung der Kursiv- und Kurrentschrift wurde unterstützt durch die Stahlfeder, deren Einführung sich ungefähr parallel zu jenem Einflusse vollzog. Das epochemachende, im Jahre 1817 erschienene Werk des englischen Schreibmethodikers Carstairs, in Deutschland durch die Leischnersche Übersetzung 1829 bekannt geworden, erwähnt die Stahlfeder noch nicht, die erst Ende der zwanziger Jahre fabrikmäßig hergestellt wurde. Sie fand zunächst eine kühle Aufnahme, vielfach sogar eine glatte Ablehnung. Noch im Jahre 1845 schrieb die königliche Regierung zu Potsdam dem Gebrauch der Stahlfeder in der Schule einen ungünstigen Einfluß auf die Bildung der Handschrift zu. In einem von ihr eingeforderten Gutachten werden die Leistungen der Gänsefeder und der Stahlfeder in folgender Weise verglichen: „Die Gänsefeder ist bis jetzt immer noch das geeignetste Werkzeug. Noch ist keines gefunden, welches ihr an Leichtigkeit, Glätte, Elastizität, Billigkeit gleich käme. Die jetzt mehr in Gebrauch getretene Stahlfeder entbehrt die meisten dieser Vorzüge; sie ist bei weitem nicht so elastisch wie die Gänsefeder und beschwert durch den dabei notwendigen Halter weit mehr die Hand" (Schulblatt der Provinz Brandenburg, 1845). Man hatte sogar die Absicht, die sich einbürgernde Stahlfeder wieder aus der Schule zu entfernen. Eine Verordnung der badischen Regierung stellt noch im Jahre 1846 fest, daß die Stahlfeder eine flattrige, gespreizte und kritzelige Handschrift erzeuge, der man entgegenwirken müsse. Die älteren Leute bedienten sich noch immer der altgewohnten Gänsefeder, weil die unbequeme Ausübung des Druckes ihnen den Gebrauch der Stahlfeder verleidete, und noch im Jahre 1844 erschien in Leipzig eine kleine Schrift von Kuy, welche

eine genaue Anleitung zum Federschneiden gibt. In Zschilles „Gesamtgebiet der Kalligraphie“ (1845) wird die Behandlung des Federkiels ausführlich besprochen, während die Stahlfeder nur beiläufig erwähnt wird. Auch Dietleins „Wegweiser für den Schreibunterricht“ enthält in der ersten Auflage vom Jahre 1856 eine „warme Lobrede auf die Federspule“. Die Abneigung mancher Schreibmethodiker gegen die Stahlfeder erklärt sich aus dem berechtigten Stilempfinden, daß unsere Schreibschrift durch die Gänsefeder ihre historische Form erhalten habe, die sie durch die Stahlfeder verlieren werde. Trotz alledem war die Zeit der Gänsefeder und mit ihr ein Stück Poesie der alten, guten Zeit endgültig dahin. Zuerst vereinzelt, dann häufiger nahmen die Lobredner der Stahlfeder das Wort. Emil Drescher veröffentlichte im Jahre 1843 eine Schrift, die in der Forderung gipfelt: „Weg mit der Gänsefeder!“ und die die Stahlfeder in folgenden Worten preist: „Keck, kühn, geschmackvoll wie mit der Stahlfeder läßt sich mit keinem Gänsekiel schreiben, nie stellt dieser den Haar- und Grundstrich so genau, scharf, zierlich, ausdrucksvoll und gleichmäßig dar, ist mit ihm solche Harmonie, Präzision, Korrektheit, Sauberkeit zu erreichen wie mit der Stahlfeder.“ Hertzsprung, Freiwirth, Pernat u. a. bekannten sich als rückhaltslose Verehrer der Stahlfeder. Inzwischen hatte man auch die Vorzüge der Stahlfeder gegenüber dem Gänsekiel kennen gelernt. Das umständliche Schneiden und Nachbessern fiel bei der Stahlfeder fort. Der Gebrauch der Kielfeder war immer von einer gewissen Unsicherheit und Ängstlichkeit begleitet. Wie oft mußte eine schriftliche Arbeit infolge eines Unfalles beim Schreiben verworfen und von neuem begonnen werden; wie oft mußte man sich beim Briefschreiben wegen der schlechten Handschrift entschuldigen, weil die Feder nicht schreiben wollte. Erst mit der Stahlfeder konnte die Schreibarbeit ohne Unfall und ohne Unterbrechung zu Ende geführt werden. In den sechziger Jahren war die Stahlfeder allgemein im Gebrauch.

So war die Stahlfeder im Wettbewerb mit dem Federkiel die Siegerin geblieben! Wir haben uns von jetzt an ausschließlich mit ihr zu beschäftigen, während wir die Kielfeder und ihre Technik nur noch zum Vergleich heranziehen. Wir untersuchen ihren Bau, ihre Eigenschaften und lernen die Bedingungen kennen, unter denen sie ihr technisches Produkt, die Schrift, hervorbringt.

Die spitze Stahlfeder ist in ihrer Grundform zylinderisch gewölbt; sie läuft in eine Spitze aus, die durch einen Spalt in zwei Schnabelhälften geteilt wird. Sie kann die letzteren infolge eines von oben auf sie ausgeübten Druckes nach oben und gleichzeitig auch nach der Seite ausbiegen und beim Nachlassen des Druckes wieder in die ursprüngliche Lage zurückschnellen lassen: sie ist also elastisch. Wenn die Feder mit der Spitze auf dem Papier ohne Druck fortbewegt wird, so bleibt der Spalt geschlossen, und es entsteht, nach welcher Richtung auch die Feder bewegt werden möge, eine dünne Linie oder ein Haarstrich. Wird die Feder unter Anwendung eines Druckes in der Richtung ihrer Längsachse abwärts bewegt, so spaltet sich der Federschnabel, um die Schreibflüssigkeit zur Bildung eines breiten Striches, des sogenannten Grundstriches ausfließen zu lassen, dessen Breite der Öffnung des Federspaltes entspricht. Nach einer anderen Richtung kann ein solcher Druckstrich nicht ausgeführt werden. Jedoch liegen noch geringe Abweichungen während der Ausübung des Druckes, nämlich die Bogen nach rechts und links, im Verwendungsbereich der Stahlfeder. Der das Spreizen der Stahlfeder hervorrufende Druck beansprucht einen bestimmten Aufwand an Kraft, die durch die Handmuskulatur ausgeübt wird. Die alte Gänsefeder verlangte beim Schreiben keinen Druck: denn sie bildete die starken Striche durch ihre Spitzenbreite. Daher hielten diejenigen, die sich früher beim Schreiben der Kielfeder bedient hatten und nun mit der Stahlfeder zu schreiben versuchten, die Notwendigkeit des Druckes für einen Mangel

der Stahlfeder und machten sie für die schlechten Schreibresultate verantwortlich. Sie klagten darüber, daß ihre Hand rascher ermüdete, als wenn sie mit der Kielfeder schrieben. Demgegenüber kann man aber auch ein gewisses Druckbedürfnis der schreibenden Hand, eine automatische Ausübung des Druckes, feststellen. Auch die sogenannte leichte Hand drückt beim Abstrich noch auf, während beim Aufstrich die Federspitze unwillkürlich etwas angehoben wird.

Die Gänsefeder gestattete der Hand eine äußerst bequeme und natürliche Schreiblage, bei der die federführenden Finger nach links gerichtet waren. Die rechtsschräge Lage der Schrift, die sich unter dem Einfluß der englischen Schrift entwickelt hat, bedingt eine Federlage, die der Richtung der Schrift entspricht und nur eine geringe Abweichung gestattet. Diese Federlage wird erreicht, indem man die bequeme Haltung der Kielfeder aufgibt und die Hand im Handgelenk nach rechts ausbiegt, weil sonst bei der Ausübung des Druckes in der Richtung der Schriftlage nur die rechte Spitze des Federschnabels das Papier berühren würde. Die beim Druck gespaltene Stahlfeder / so führt die geschriebene Zeitung von Heintze & Blanckertz, 1897 / 98, aus / funktioniert nach dem Prinzip der Ziehfeder. Bei dieser werden die unelastischen Federschenkel durch eine Schraube festgehalten, durch die auch die Strichbreite geregelt wird. Bei der Stahlfeder öffnen sich die Schenkel durch den Druck des Zeigefingers und schließen sich vermöge ihrer Elastizität. Die Ziehfeder gebraucht man richtig, wenn man sie in der Richtung der Längsachse hinführt, wobei beide Schenkel die Zeichenfläche gleichmäßig berühren. Der Versuch, sie quer zu führen, würde keine befriedigenden Resultate ergeben. Auch die Stahlfeder muß in der Richtung der Längsachse geführt werden, wenn sie unter der Ausübung des Druckes breite Striche hervorbringen soll. Die mit den schreibenden Fingern nach rechts gerichtete Hand entspricht also auch dem Bau der Feder. Da aber mit dieser Hand-

lage ein gewisser Zwang verbunden ist, den die Kielfeder nicht verlangte, so muß man sagen, daß die langgespitzte Stahlfeder nicht handgemäß, nicht handlich ist. Bei längerer Schreibarbeit ermüdet die Hand, die dauernde Ermüdung führt zum Schreibkrampf. Besonders die schwachen Kinderhände können in dieser Lage nicht lange verharren, sie kehren zur bequemen Kielfederhaltung zurück, die der Stahlfeder nicht entspricht, und die Folge sind schlechte Schreibresultate. Auch dieser dauernde Zwang der Hand wurde von den Anhängern der Kielfeder als ein Mangel der Stahlfeder empfunden und verleidete ihnen den Gebrauch derselben.

Die veränderte Technik der Stahlfeder hätte nun auch auf das technische Produkt, die Schrift, von umgestaltendem Einfluß sein müssen. Trotzdem nehmen diejenigen Schreibmethodiker, deren Entwicklung noch in der Kielfederzeit wurzelt, einfach die Kielfederschrift als Vorbild und lassen sie mit der Stahlfeder nachschreiben. Dieses irrige Verfahren zieht sich durch eine Reihe methodischer Werke. Dazu kommt noch, daß die lithographierten Schriftvorlagen nicht Stahlfeder-, sondern Kielfederzüge zur Darstellung bringen und nicht mit den richtig gegebenen Anweisungen des Textes übereinstimmen. Einer der hervorragensten Methodiker, Hertzsprung, setzt sich über diesen Zwiespalt zwischen technischem Produkt und technischem Werkzeug mit den Worten hinweg: „Der Charakter der Schrift ist überhaupt nicht abhängig vom Material.“ Noch im Jahre 1902 lehrt Wieland (Methode des Schreibunterrichts für Volksschulen): „Es ist ratsam, den Kindern zu sagen: der feine Aufstrich entsteht dadurch, daß beide Federspitzen hintereinander gehen und einen schmalen Strich machen; der breite Abstrich entsteht dadurch, daß beide Federspitzen nebeneinander gehen und einen breiten Strich machen. Der Abstrich wird nicht durch Druck gemacht.“ Das ist doch die reinste Kielfedertechnik; denn die spitze Stahlfeder braucht bei ihrer Abwärtsbewegung zur Erzeugung des Grundstriches einen

Druck, und auch beim Haarstrich laufen beide Federspitzen nebeneinander. Es ist das hervorragende Verdienst Georg Langs, in seiner gründlichen Schrift: „Die Technik der Feder“ diese technische Inkonsequenz erfolgreich bekämpft zu haben. Mit großer Schärfe urteilt er: „Davon, daß die spitze Stahlfeder der Neuzeit eine andere Anwendung verlange als der Gänsekiel, daß sich die Methodik infolgedessen anders gestalten müsse, war bei den Methodikern keine Rede.“

Die Verdrängung der Kielfeder durch die Stahlfeder und die damit verbundene veränderte Schreibtechnik, die englischen und französischen Einflüsse, die veränderten Lebensbedingungen und künstlerischen Anschauungen brachten im Laufe des letzten Jahrhunderts eine stärkere Umbildung der Buchstaben hervor, als die vorraufgegangenen vier Jahrhunderte. Aber man kann nicht behaupten, daß die späteren Formen immer einen höheren Grad von Schönheit und Charakter erreicht haben, als die früheren. Im Gegensatz zur lateinischen Schrift, die eine schwache Entwicklung aufweist, hat die deutsche Kurrentschrift, bis sie sich zur heutigen Schul- und Kanzleischrift ausbildete, eine abwechselungsreiche Formenreihe durchlaufen.

Die Buchstaben *v, i, m, w, o,* und *ü* haben nur geringe Umformungen erfahren, indem die Rundungen in Ecken verwandelt wurden. Bei *x, y, z, w, ß* und *w* ist die jetzige Form durch Einfügung einer Punktschleife aus der kursiven Form entstanden. Bei *A* ist der ursprünglich oben befindliche wagerechte Strich bis zur Zeile herabgesunken und hat Bogenform angenommen. Um es von dem ihm ähnlichen C zu unterscheiden, zog man die Spitze nach oben heraus und bildete sie analog dem *k* und *f*. Die ursprüngliche *f*-Form wurde durch die Einfügung eines Verbindungsstriches zu unserem modernen *f*. Das p verwandelte sich

durch willkürliche Veränderung des Schreibzuges in oder . Das kleine stammt vom gebrochenen k, das durch schnelles Schreiben r, mit Verbindungsstrichen r, durch Annäherung an und = geschrieben wurde. Eine lange Entwicklungsreihe zeigt das D. Die römische Kursive in den Papyrusurkunden und die Unzialschrift schrieben die Oberlänge schräg nach vorn = , das karolingische Minuskel-d wurde nach dem Vorbild des b senkrecht gestellt. Bei der Brechung wurden beide Formen in und umgebildet. Bei eiligem Schreiben zog man die Oberlänge nach hinten, entweder oben herum, , oder unten herum, . Im letzteren Falle entstand eine Schleife, die anfangs die Verbindung mit dem nächsten Buchstaben herstellte. Bei unserer Schulschrift weht die Schleife frei in der Luft. Noch lebhafter haben die Jahrhunderte an dem S herumgemodelt, bis aus der kapitalen Form unser langes und unser Schluß- entstanden ist. Unsere Voreltern schrieben mit dem Gänsekiel das das in dieser Form schon ein Jahrtausend durchlebt hatte. Es ist durch Streckung, Schräglegung und durch Hinzufügung eines Anstriches aus dem Minuskel- entstanden. Aus der runden s-Form entstand durch Brechung , aus diesem durch schnellen Schreibzug , durch veränderten Schreibzug und durch Vergrößerung des unteren Teiles Das K wurde beim Übergange vom Griechischen zum Lateinischen durch C ersetzt, das auch noch im Mittelalter beibehalten wurde und erst allmählich im Mittelhochdeutschen durch k ersetzt wurde. Indem man den rechten Teil hinaufrückte, entstand das kleine k der Frakturschrift, durch schnellen Schreibzug und . Aus ersterem wurde durch Hinzufügung eines Anstriches unser kleines aus letzterem durch

Herunterziehen und Vergrößern der rechten Hälfte unser großes Kurrent- R gebildet. Von den übrigen Großbuchstaben sind A, D, G, O, Q, V, Y und Z durch Vergrößerung der entsprechenden Kleinbuchstaben entstanden. L, G, L sind durch links unten angesetzte Schleifen aus den gebrochenen Buchstaben b, h, c abgeleitet worden. Bei L, G, L, P, Y, U, V, W, Y und Z sind die vorderen Anstriche, die die Kielfederformen noch zeigen, zu leeren Ovalformen umgestaltet worden. N und M sind die vergrößerten m- und n-Formen, deren Grundstriche Schleifenform angenommen haben, die „Halskrause" vor dem letzten Abstrich ist ein Überrest der gebrochenen Form des m und n. Die Großbuchstaben E, F, I, P, R und X lassen, wenn auch stark verschleiert durch die flüssige Schreibform, immer noch die unzialen und kapitalen Grundformen E, F, I, P, R, X erkennen (vgl. Brandi, Unsere Schrift).

An der Weiterbildung unserer Schrift im Zeitalter der Stahlfeder haben zahlreiche Männer gearbeitet. Neben jenen gewerbsmäßigen Handschriftenverbesserern, die durch pompöse Ankündigungen zum Besuche ihrer Schreibkurse einluden, waren es Schriftmethodiker und Schreiblehrer, die durch theoretische Erörterungen und durch die unterrichtliche Praxis die Schrift dem neuen Schreibgerät anzupassen versuchten, die aber nach dem Urteil Langenbruchs in der Zeitschrift „Die Handschrift" nicht immer eine wissenschaftliche Begründung für die hergebrachten Regeln der Kalligraphie beizubringen in der Lage waren. Dennoch wird es nicht uninteressant sein, diese Männer bei ihrer emsigen Tätigkeit zu beobachten.

Hertzsprung (Lehrbuch der Kalligraphie, 1854) blickte mit Besorgnis auf die durch Carstairs und seine Anhänger in die Schrift hineingetragene Umwälzung. Seinem ernsten Sinn war das Auftreten der gewerbsmäßigen Handschriftenverbesserer in der Seele zuwieder. Er klagte darüber: „Berlin namentlich, das einen so großen Wert auf Ware mit fremdklindenden Etiketten legt, wurde mit Abenteurern überschwemmt, welche breitspurig hervorhoben, daß sie mittelbare und wohl unmittelbare Schüler Carstairs seien. / Pomphafte Ankündigungen, in welchen sie, unter Versicherungen aller Art, jedem in 15 Lehrstunden eine schöne und geläufige Handschrift beibringen wollten, zogen viele an, ihr Glück bei Madame Jaffé, Herrn Weck, Bunzel u. a. zu versuchen." Hertzsprung hat das Verdienst, auf die historische Entwicklung und Berechtigung der deutschen Kurrentschrift hingewiesen zu haben. Er schärfte den Schreiblehrern ihr historisches Gewissen, indem er sagte: „Der sichere, unverwandte Blick auf die antike Schrift unter aufmerksamer Betrachtung der Durchgangsstufen sichert vor Verflachung, bringt Einigung der Ansichten und erhält nicht nur den Nationalcharakter unserer Schrift, sondern prägt ihn auch bestimmter aus." Dem Urteil Langs, daß dies Beginnen keine rechte Kritik vertrage, können wir nicht zustimmen, sondern setzen ihm das Wort Brandis entgegen: „Die Schrift gehört zu jenen menschlichen Gestaltungen höherer Art, die wie die Sprache und das Recht nur historisch verstanden und weitergebildet werden können." In technischer Beziehung begeht Hertzsprung den Grundirrtum, daß er die Schrift unabhängig vom Material entstehen lassen will. Trotzdem hat er, fast unbewußt, federgemäße Formen geschaffen, die bis in die Gegenwart hinein für die Schulschriften vorbildlich gewesen sind.

Einer jener Handschriftenverbesserer, die in wenigen Lektionen schlechte Handschriften in gute verwandeln wollen, ist S. Freiwirth (Der Arzt der Handschrift, Leipzig 1855).

Er ist in der Übergangszeit ein rückhaltsloser Verehrer der Stahlfeder, die er unbedingt der Federpose vorzieht, und deren Eigenart er in seinen Schriftvorlagen gerecht zu werden versucht. Seine mehr praktisch-geläufige als normal-schöne Handschrift charakterisiert sich durch Geradlinigkeit und Druckbeschränkung.

Die Schrift, welche F. S. Pernat (1. Die Kurrentkalligraphie, München 1865; 2. Vorlagen für den Schönschreibunterricht) lehrt, weist eine weitere Durchführung der Druckbeschränkung auf, da die Grundbuchstaben mit drucklosem Abstrich geschrieben werden. Der Grundbestandteil der langen Buchstaben ist der gerade Abstrich, der, im untersten Drittel verstärkt, die Keilform annimmt. Seine Lateinschrift dagegen weicht vom Prinzip der Druckbeschränkung vollständig ab und zeigt bei den Grundstrichen den gleichmäßigen Druck der écriture anglaise.

L. Strahlendorff (1. Gründliche Anweisung zur Erlernung einer schönen und geläufigen Handschrift, 1. Auflage 1846; 2. Entwicklung der Schrift und des Schreibunterrichts in der neueren und neuesten Zeit. Studien und Erfahrungen, 1866) baut seine Schrift auf den Haupteigenschaften der Stahlfeder, die spitz und elastisch ist, auf. Sie zeigt weder die starken Grundstriche noch die vollen Rundungen der Kielfeder. Seine kleinen Grundstriche haben nur oben einen Druck und laufen nach unten spitz zu wie ein Komma; doch fällt er in den letzten Tafeln seiner Vorlagen wieder in die Gewohnheit des gleichstarken Grundstriches zurück. In methodischer Beziehung hält er auf eine streng genetische Aufeinanderfolge und Ableitung der Buchstaben und baut das schon von Hennig 1811 in den Schreibunterricht eingeführte Taktschreiben weiter aus. Nach seinen Ausführungen erzwingt das Taktschreiben die Angewöhnung einer gleichmäßigen und geläufigen Bewegung der Schreibarbeit, es gibt Sicherheit und Gewandtheit. Nicht das geringste Buchstabenglied kann übersprungen

und vernachlässigt werden. Es hat auch Einfluß auf die Schulzucht: alle Schüler sind gleich beschäftigt und gleich aufmerksam, wie von einem Geiste beseelt. Strahlendorff bediente sich beim Taktschreibeunterricht, um die Schnelligkeit des Schreibens genau zu regeln, eines Metronoms / wie er versichert / mit gutem Erfolge.

Wie Hertzsprung verweist auch Karl Reich (Praktische Anleitung zur sicheren Erlernung des Schnellschönschreibens der deutschen Kurrent-, englischen Kursiv- und französischen Rondeschrift . . , Holzminden 1878) auf den historischen Charakter der Schrift, indem er schreibt: „Das Wesen der Buchstaben kann nicht anders erkannt werden, als daß man sie aus den antiken Schriftformen entlehnt und sie in ihren Durchgangsstufen bis zur Fraktur und Kanzlei betrachtet." Er hat aber für seine Schreibpraxis nicht die nach diesem Ausspruch zu erwartenden Konsequenzen gezogen, sondern seine Buchstaben stark von ihrer historischen Basis entfernt. In technischer Beziehung ist er ein Anhänger der Druckbeschränkung. Die Form und den Druck der Unterlängenschleife leitet er / merkwürdigerweise / von einem mit seiner Achse um 45 Grad nach rechts geneigten und von links oben beleuchteten Kegel ab, dessen Eigenschatten dem Druckstrich der Schleife entsprechen soll. Die Unterlängenschleife bildet hiernach ein spitzwinkelig-gleichschenkeliges Dreieck, dessen Basis durch einen kurzen, flachen Bogen gebildet wird. Man vergegenwärtige sich, wie hiernach die untere Schleife des g, h oder p geschrieben werden müßte: Die Feder ist am untersten Ende des langen Abstrichs am breitesten gespreizt und läßt den Tintenstrom auf das Papier fließen. Nun wird ihr zugemutet sich plötzlich zu schließen, damit der nach links gehende flache Bogen und der Aufstrich als Haarstrich ausgeführt werden können. Federgemäß aber kann diese Schleife nur dann ausgeführt werden, wenn die Feder ein wenig unterhalb der Mitte die größte Spreizung erhält, sich bei

der Bewegung nach unten wieder allmählich schließt, unten geschlossen ankommt und in diesem Zustande den erforderlichen Haarstrich von links unten zur Schreiblinie empor ausführt. / Reich ist weniger ein Methodiker der Schulschrift, als vielmehr ein Handschriftenverbesserer für Erwachsene; denn er war Schreiblehrer an der Baugewerkschule zu Holzminden. Lang hebt in seiner „Technik der Feder" seine Verdienste stark hervor, weil er gleich ihm ein Feind der dickstieligen Schrift ist, die ihren Ursprung in der Kielfedertechnik hat.

Sigmund Lyon (1. Schulvorschriften, 1873; 2. Lyons Schreibsystem geometrisch und methodisch erklärt), Hermann Kaplan (Katechismus des Schreibunterrichts, J. J. Weber, Leipzig 1877) schließen sich der Reichschen Schrifttechnik an; doch verfallen sie bei Grundbuchstaben wieder in die alten, rautenförmigen Drucke der Kielfederschrift.

H. R. Dietleins umfangreiches Werk (Wegweiser für den Schreibunterricht, 1. Auflage 1856, letzte Auflage 1896) hat die deutsche Schulschrift ein halbes Jahrhundert beeinflußt und dadurch dem Wunsche nach einer gewissen Gleichförmigkeit Rechnung getragen. Diese Uniformierung der Handschrift in einer „Nationalschrift" zum Ausdruck zu bringen, hatte schon Hertzsprung als Ziel vorgeschwebt. Was ihm nicht gelungen war, suchte Adolf Henze in seiner „Deutschen Preis-National-Schrift" (Neuschönefeld bei Leipzig, 1870) dem deutschen Volke darzubieten. Man war sich nicht bewußt, daß die weit auseinandergehenden Zwecke der Schrift, Bedürfnis nach Schönheit, Lesbarkeit, Schreibleichtigkeit, Charakter, Rücksicht auf das historisch Gewordene, nicht unter einen Hut gebracht werden können.

Den lebhaftesten Anteil an diesen Einheitsbestrebungen nahm natürlich die Schule. Da sie den historischen Charakter der Schrift unberücksichtigt ließ, suchte sie das Ziel des Schreibunterrichts in technischer Hinsicht in der Schreibleichtigkeit, in Beziehung auf den Schriftzweck in der Lesbarkeit und in der

aus dem Zusammenwirken beider sich ergebenden Schriftschönheit. Die Schreibleichtigkeit setzt voraus, daß alle Schriftelemente so ausgeführt werden können, daß sie den ungezwungenen Bewegungen des Armes, der Hand und der Finger entsprechen. Diese Forderung ist nicht erfüllt, so lange die Hand wegen der Ausübung des Druckes eine Zwangsstellung einnehmen muß. Die Schreibleichtigkeit fordert ferner die größte Einfachheit der Buchstaben. Daher müssen diese auf diejenigen Bestandteile beschränkt werden, die zur charakteristischen Gestaltung derselben ausreichend sind. Alle überflüssigen Zutaten, namentlich die Schnörkel, müssen vermieden werden, da sie unnötige Arbeit erfordern und die Schnelligkeit der Ausführung beeinträchtigen. Trotz dieser Forderung zeigt die Schulschrift fast durchgängig die blasigen, ovalen Vorschwünge der Großbuchstaben. Zur Schreibleichtigkeit gehört ferner die leichte Verbindungsfähigkeit der Buchstaben zu Wörtern, so daß die rhythmische Schreibbewegung nicht durch ein Absetzen der Feder unterbrochen zu werden braucht. Als letzten Faktor der Schreibleichtigkeit fordert die Schule die Einheitlichkeit der Schriftformen, das Normalalphabet, nach welchem die Schüler die eigenen Schriftformen zu bilden haben, und begründet diese Forderung damit, daß die Belehrungen, wenn sie Erfolg haben sollen, für alle Schüler die gleichen sein müssen. Eine Vielheit der Formen würde die Schüler verwirren.

Das zweite Ziel der Schulschrift, das sich aus dem Zweck ergibt ist die Lesbarkeit. Sie wird erreicht durch die richtige relative Größe der einzelnen Buchstaben, durch Gruppierung derselben zu übersichtlichen Wortbildern und durch wohlabgewogene Zeitabstände.

Aus der materialgerechten und zweckmäßigen Technik ergibt sich als reife Frucht die stilgerechte Schönheit der Schrift. Die Schule suchte das Erreichen dieses Zieles noch durch besondere Schönheitsregeln zu sichern. Sie schrieb vor, daß alle

Buchstaben eine parallele Lage zueinander haben und daß Buchstaben, Wörter und Zeilen sich rhythmisch aneinanderreihen müßten; sie suchte für Grundbuchstaben, Ober- und Unterlängen und Langbuchstaben ein angenehm wirkendes Größenverhältnis zu finden. Für die Kurrentschrift halten Dietlein und andere das Verhältnis 1 : 3 : 5, Hertzsprung und Henze das von 1 : 4 : 7 für das schönste. Otto und Scharff finden das nie versagende Schönheitsrezept des goldenen Schnitt, das durch die Zahlen 3 : 8 : 13 ausgedrückt werden kann. Pirquet hatte für die écriture anglaise das Verhältnis 1 : 2 : 3 aufgestellt, Dietlein empfiehlt für die lateinische Schrift das Verhältnis 2 : 5 : 8 (vgl. O. Janke, Schreiben und Schrift in Reins enzyklopädischem Handbuch). Diese Schulformeln der Schriftschönheit haben einen geringen Wert für die Schriftentwicklung gehabt. Die Schrift, die das Leben braucht, bildet sich ihre Formen nach ihren mannigfachen Zwecken, in reichem Wechsel und mit individueller Freiheit. Es würde zu weit führen, wollte man alle die methodischen Werke und Schriftvorlagen, welche dem Schreibunterrichte der letzten Jahrzehnte bis zum Einsetzen der Schriftreform als Grundlage dienten, hier aufzählen und besprechen. Sie haben an dem Bilde, das der Unterrichtsbetrieb in dieser Zeit bietet, nur wenig zu ändern vermocht.

Die Fibel und der erste Schreibunterricht des Kindes.

Die Behandlung der Schulschrift schließt die Beantwortung einer anderen wichtigen Schriftfrage ein: „In welcher Form tritt die Schrift zuerst an das Kind heran, und wie eignet sich das Kind die ersten Schriftformen an?“ Die erste Kenntnis des Schreibens und Lesens wurde den Abcschützen seit langer Zeit durch die Fibel vermittelt. Diese ist darum das gelesenste und verbreitetste aller Bücher. Ihre Beschaffenheit ist von tief einschneidender Bedeutung für Erziehung und Unterricht. Als die erste Fibel gilt Luthers Schrift, welche im Jahre 1525 unter dem Titel: „Ein Büchlein für Kinder, der Laien Biblia,“ erschienen ist. Von ihren nächsten Nachfolgern ist die Fibel von Valentin Ickelsamer (1527) und von Johann Heinrich Campe (1806) zu erwähnen; sie enthielten jedoch noch keine Anleitungen und Vorbilder zum Schreiben. Einen Fortschritt brachte in die Fibelliteratur die Lautiermethode von Olivier, die, von Stephani und Krug weitergebildet, dem verbreiteten Büchlein von F. H. Graßmann: „Fibel und erstes Übungsbuch für Kinder (1830)“ zugrunde gelegt war. Noch entschiedener war der Fortschritt, als die Schreiblesemethode des J. Baptist Graser zur Anerkennung und Einführung gelangte. Jetzt wurde auch die deutsche Kurrentschrift mit der Druckschrift verbunden und im Unterricht der letzteren wohl auch vorangestellt. Die deutsche Fibel von Ed. Bock (1872), die Fibel nach praktischen Grundsätzen von Wichmann (1881) und in neuerer Zeit die Fibel von Fritz Gansberg: „Bei uns zu Haus,“ Leipzig 1905, sind nach dieser Methode bearbeitet. Eine weitere Verbesserung des Lehrweges der Fibel ergab sich aus dem Wesen der analytisch-synthetischen Methode, die auch Normalwörtermethode genannt wird. Sie wurde von

Jarotot erfunden und fand durch die Fibeln von Vogel-Krämer, Böhme, Kehr, Jütting, Fechner, Wichmann-Lampe u. a. eine weite Verbreitung. In neuester Zeit verbinden die Fibeln den Anschauungs-, Sprach-, Zeichen-, Schreib- und Leseunterricht miteinander und bilden so die Grundlage für den gesamten Anfangsunterricht in der Schule.

Bisher ging der erste Schreibunterricht dem Leseunterricht parallel, und zwar wurde bei dem ersteren die deutsche Kurrentschrift, die durch die Fibeln den letzten Rest ihrer Eigenart verlor, bei dem letzteren die deutsche Fraktur gelehrt. Gegen dieses Unterrichtsverfahren sind in neuerer Zeit starke Bedenken laut geworden, die zu einer Änderung des Lehrweges geführt haben. Es steht durchaus nicht fest, daß Lesen und Schreiben zu gleicher Zeit gelehrt werden müssen. Die Schwierigkeit, die sich deraus ergibt, daß das Kind zwei Alphabete zu gleicher Zeit erlernen muß, suchte man dadurch zu beseitigen, daß man zuerst das Lesen lehrte und das Schreiben auf eine spätere Zeit verschob. Schon Dr. Daiber (Die Schreib- und Körperhaltungsfrage, Stuttgart 1889; Körperhaltung und Schule) ist der Meinung, daß das Schreiben mit dem Lesen nicht gleichen Schritt halten könne und darum seinen gesonderten Weg gehen müsse. Gegen dieses Aufschieben des Schreibens wurde aber geltend gemacht, daß man dann auf ein wirksames Mittel, die Einprägung der Buchstaben durch die Selbsttätigkeit des Kindes zu unterstützen, verzichte. Man nahm nun seine Zuflucht zu einem Auswege und lehrte Lesen und Schreiben unter Ausschluß der Druckschrift an der Schreibschrift. Gegen dieses Verfahren spricht wiederum der Umstand, daß das Lesen der Schreibschrift durch die Verbindungsstriche zwischen den Buchstaben, die die einzelne Form nicht klar hervortreten lassen, erschwert wird.

In diesem Dilemma erinnerte man sich der Forderung Pestalozzis, daß die kindliche Hand, ehe sie durch das zu

frühe Einüben der starren Schriftformen schwer beweglich wird, durch malendes Zeichnen von Lebensformen frei gemacht werden solle. Man ließ darum die lateinischen Kapitalbuchstaben, deren geometrische Formen ebenso den Anfang der kindlichen Schriftentwicklung bilden können, wie sie den Anfang der Schriftentwicklung des Abendlandes gebildet haben, durch Stäbchenlegen nachbilden und dann nachzeichnen und nachschreiben. Diese Methode der „Sichtbarmachung der Sprachlaute" hat besonders Direktor Prof. Wetekamp an der Vorschule des Werner-Siemens-Realgymnasiums ausgebildet. Er verbindet den ersten Schreibunterricht mit dem Anschauungs- und Zeichenunterricht. Der Spieltrieb der Schüler und ihre Lust an der Beschäftigung der Hände wird benutzt, um ihnen die Formen der großen lateinischen Buchstaben spielend beizubringen. Diese werden in Plastilin geformt, aus Stäbchen zusammengelegt, mit Farbstiften und Bleistift gezeichnet. Dann wird das Schreiben an lateinischer Steilschrift geübt, dem erst später das Schreiben der deutschen Kurrentschrift und das Lesen der Frakturschrift folgt. Um diesen Umweg über das große lateinische Alphabet zu vermeiden, schlägt Lehmensik (Pädagogische Studien, XXI, 2) vor, die senkrechten kleinen lateinischen Buchstaben, wie sie etwa im 12. Jahrhundert vor dem Eintritt der Brechung geschrieben wurden, dem ersten Schreib- und Leseunterricht zugrunde zu legen. Von jener Schrift müßten dann (wie es die historische Entwicklung selbst zeigt) die Schulschreib- und Druckschriften abgeleitet werden. Die Schriftgießerei von Bauer in Frankfurt am Main hat diese Schrift unter dem Namen „Frankfurter Fibelschrift" herstellen lassen. Vom Standpunkt der Deutschschriftler wünscht sie jedoch Dr. Lay durch eine steile und dicke Kurrentschrift, die keine Verbindungsstriche hat und nur kurze Ober- und Unterlängen zeigt, zu ersetzen. Auch über die in den Fibeln anzuwendende Druckschrift gehen die Meinungen weit auseinander. Es gibt

Fibeln in Lateinschrift (Wichmann und Lampe, Ausgabe C), Kursivschrift (Dietlein, Deutsche Fibel in Lateinschrift), Offenbacher Schwabacher (Müller, Neue Fibel für Elsaß-Lothringen, Straßburg 1903) und Schulfraktur (Göbelbecker, Das Kind in Haus, Schule und Welt. Wiesbaden 1903). (Vgl, Fibelschrift von Spießer in Reins enzykl. Handbuch). Es wird weiterer pädagogischer Einsicht vorbehalten bleiben müssen, auf Grund physiologischer Untersuchungen über die Schreib- und Lesefähigkeit unserer kleinsten Schüler und unter Wahrung des deutschen Charakters die Fibel der Zukunft ganz neu aufzubauen.

Bei schwachsinnigen Kindern wendet Fräulein Dr. Maria Montessori die von ihr ausgebildete „Methode des spontanen Schreibens" an, die auch in Deutschland Eingang gefunden hat. Sie verwendet Buchstaben der Kurrentschrift aus Holz, 8 cm hoch und 0,5 cm dick, ferner dieselben Buchstaben auf Karton geschrieben. Neben jedem dieser Buchstaben befindet sich das Bild eines Dinges, dessen Name mit dem zu lernenden Buchstaben anfängt, und der kleine Druckbuchstabe für denselben Laut. Nachdem die Kinder bereits gelernt haben, die Umrißlinie geometrischer Figuren nachzuzeigen, müssen sie die Umrißform der Kurrentbuchstaben nach der Art des fließenden Schreibens mit dem Finger nachfahren. So lernt das Kind die Form der Schriftzeichen kennen, ohne zu schreiben. Beim wirklichen Schreiben muß das Kind zweierlei Arten von Bewegungen ausführen, nämlich die Bewegungen zur Erzeugung der Buchstabenform und diejenigen zur Handhabung des Schreibwerkzeuges. Wenn nun die Form eines Buchstabens durch das Muskelgedächtnis eingeprägt worden ist, muß das Kind den Buchstaben mit Zeige- und Mittelfinger nachfahren, als ob es schriebe, dann bekommt es einen hölzernen Stift, der gehandhabt wird wie das Schreibwerkzeug, schließlich dieses selbst (Dr. Maria Montessori, Selbsttätige Erziehung im Kindesalter. Deutsch von Dr. O. Knapp, Stuttgart).

Die Steilschriftbewegung.

Wie wir aus vorstehendem ersehen, waren die Schulmänner emsig bei der Arbeit, um den kleinen Schülern die Einführung in das Schreibgeschäft zu erleichtern. Ebensowenig fehlte es an Versuchen, den gesamten Unterrichtsbetrieb im Schreiben einer Revision zu unterwerfen. Konnte man auch vorläufig den Ursachen der wenig befriedigenden Unterrichtserfolge im Schreiben aus Voreingenommenheit für die spitze Stahlfeder noch nicht auf die Spur kommen, so suchte man wenigstens die Schäden, die sich aus dem unhygienischen Betrieb des Schreibunterrichts für das Kind ergaben, zu beseitigen.

Das häufige Auftreten von Kurzsichtigkeit und Rückgratverkrümmungen bei Schulkinder hatte die medizinische Welt auf den Einfluß der Schule auf die Gesundheit der Kinder aufmerksam gemacht. Besonders wurde die Körperhaltung der Kinder während des Unterrichts einer scharfen Beobachtung unterworfen, und bald glaubte man in der gezwungenen Körperhaltung beim Schreiben die Ursache jener Krankheiten gefunden zu haben. Es waren zwei württembergische Ärzte, Dr. Ellinger in Stuttgart und Dr. Groß in Ellwangen, welche den schädlichen Einfluß des Schreibens der schiefen Schrift auf Rückgrat und Augen zu erkennen glaubten und zum Gegenstande ihrer Untersuchungen machten. Letzterer veröffentlichte im Jahre 1881 die Ergebnisse seiner Beobachtungen in der Schrift: „Die rechtsschiefe Schreibweise als Hauptursache der Skoliose und Myopie". Der Augenarzt Dr. Schubert in Nürnberg nahm Messungen bei Schulkindern während des Schreibens vor, die sich auf die Brechungsverhältnisse beider Augen und auf die Veränderungen an der Wirbelsäule und am Brustkorb bezogen. Er fand, daß bei der schrägen Heftlage, die die Schrägschrift voraussetzt, der Kopf etwas nach links geneigt werden müsse, damit die Ver-

bindungslinie beider Augen parallel zur Zeile gerichtet werden könne, daß die Wirbelsäule nach rechts ausgebogen, die rechte Schulter mehr gehoben werde, und daß das linke Auge der Schrift mehr genähert werde als das rechte. Dr. Schubert schlug nun anstatt der schrägen Schrift eine senkrechte vor, die bei gerader Heftlage eine Linksneigung des Körpers nicht erfordert und eine gerade Kopf- und Körperhaltung ermöglicht. Man folgte seinen Anregungen und stellte in zahlreichen Schulen Versuche mit senkrechter Schrift an, und im Jahre 1891 konnte Dr. Schubert in einer Schrift: „Über Steilschriftversuche in Schulen" sein Urteil dahin zusammenfassen, daß in den von ihm beobachteten Schulen die denkbar günstigsten Erfahrungen mit der Steilschrift gemacht worden wären.

Viele Lehrer wurden für die Steilschrift gewonnen. Die große Mehrzahl jedoch ließ sich von den Argumenten der Steilschriftanhänger nicht überzeugen; sie hielten an der Schrägschrift fest nnd suchten, ebenso lebhaft wie ihre Gegner, die Richtigkeit derselben zu verteidigen. Auch sie fanden medizinische Autoritäten, die, wie z. B. Dr. Karl von Voit (Über schiefe und gerade Heftlage-Schiefschrift und Steilschrift) für die Schrägschrift eintraten. Es entspann sich ein literarischer Streit, in welchem die Anhänger der Steilschrift auf die Schrift in früheren Jahrhunderten hinwiesen und behaupteten, daß, weil man früher ausschließlich steil geschrieben habe, diese Schriftlage auch für die gegenwärtige Schrift die natürliche sein müsse. Ein näheres Eingehen auf die Schriftentwicklung zeigt aber bald das Unhaltbare dieser Beweisführung. Bei der Herstellung handschriftlicher Bücher vor der Erfindung der Buchdruckerkunst verwendete man allerdings fast ausschließlich die steile Schrift. Die Mönche, denen das Schreibgeschäft oblag, hatten Zeit und Muße, die Buchstaben langsam malend und zeichnend auszuführen. Dagegen war die Verkehrsschrift in Briefen und Geschäftspapieren,

Akten und schriftstellerischen Arbeiten bereits bei den alten Ägyptern, Griechen, Römern und Byzantinern eine nach rechts geneigte Kursive. Die geistigen Strömungen des Humanismus und der Reformation riefen eine außerordentliche Steigerung der Schreibtätigkeit hervor und schufen das Bedürfnis nach einer schnelleren und bequemeren Schrift, welches die humanistische Kursive ins Leben rief. Aus demselben Bedürfnis heraus lehrten die Schreibmeister in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, Heinrigs, Hennig, Mädler u. a. im Anschluß an das englische Vorbild die schräge Schrift. Es ist ferner eine bekannte Tatsache, daß Kaufleute, Berichterstatter, Journalisten u. a., die viel schreiben müssen, eine schräge Schrift anwenden, während Gelehrte, Beamte, Künstler die steilere Schrift bevorzugen (vergl. O. Janke, Schreiben und Schrift in Reins enzykl. Handbuch, Band 7; Lang, die Technik der Feder).

Bei ihren historischen Studien hätten die Steilschriftfreunde als sie sich auf die Steilschrift der handschriftlichen Bücher beriefen, herausfinden müssen, daß dieselbe ein ganz anderes Schreibgerät als unsere moderne spitze Stahlfeder, nämlich die breitgeschnäbelte Rohr- oder Kielfeder, voraussetze und daß die Schreibfläche selbst beim Schreiben eine steile Lage eingenommen habe. Sie hatten also trotz ihrer löblichen Absicht, den Schülern durch hygienisch und physiologisch begründete Maßregeln das Schreiben zu erleichtern, das Schreibwerkzeug und seine technisch einwandfreie Handhabung nicht in ihre Reform einbezogen. Die spitze Stahlfeder war gleichzeitig mit der schrägen Schrift in Aufnahme gekommen und kann nur für diese technisch richtig angewendet werden.

So scheiterte die Steilschriftfrage vorläufig an einer technischen Inkonsequenz. Sie wurde, wie wir sehen werden, später zugleich mit der Reform der Schreibwerkzeuge wieder aufgenommen, und sie wird voraussichtlich dazu beitragen, die moderne Schriftreform erfolgreich durchzuführen. Vorläufig

hatte sie das Gute, daß die Neigung der Schrift bis zu 45 Grad nicht mehr als ein besonderes Kennzeichen ihrer Schönheit gewertet wurde, daß einsichtsvolle Schreiblehrer, einen Gedanken Roßbergs wieder aufnehmend, die Schüler nicht mehr zu einer schrägen Schrift zwangen, sondern ihnen größere Freiheit in der Handhaltung gewährten, und daß der Schreibarbeit ein größeres physiologisches Interesse entgegen gebracht wurde.

Höchst interessant ist es zu sehen, wie das Ausland die Steilschriftbewegung aufgenommen und umgebildet hat. In Dänemark erzielt S. H. Sallings Haandskriftsystem dadurch eine Steilschrift, daß der Federhalter derart zwischen Zeige- und Mittelfinger gehalten wird, daß die Feder nach links gerichtet ist und die Projektion der Federachse fast parallel zur Zeile liegt. Die Rechtsopstand-Schrift von G. C. J. van der Laan in den Niederlanden verfolgt dasselbe Prinzip. Die belgische Schreibmethode von J. Dierkx erzielt ohne irgendeine Anwendung von Druck eine steile Schrift von 80 Grad, die bei bequemer Handhaltung mit nach links gerichteter Feder geschrieben wird. Die praktischen Nordamerikaner haben sich längst von der Schablone der früheren englischen Schrift freigemacht und durch das Normal-Review-System (Spencer) und andere Schriftvorlagen eine Schrift geschaffen, die sich durch Einfachheit, Verbindungsfähigkeit und Schreibleichtigkeit auszeichnet. Auch in England schreibt wohl kaum noch jemand die früher so bewunderte écriture anglaise. Die Buchstabenformen, welche z. B. Jacksons System of upright penmanship lehrt, sind der Verkehrsschrift entnommen, sie haben wie die amerikanischen den Vorzug schlichter Einfachheit, muten aber etwas steifbeinig an. Es hat den Anschein, als ob die Absicht der Amerikaner und Engländer, eine steile und drucklose Handschrift zu schreiben, noch nicht durch eine passende Feder hinreichend unterstützt wird. Die richtige Feder für die Schrift dürfte die Spornredisfeder sein.

Eine besondere Steilschrift ist der Anglo-Imperial-Typus, der in den exklusiven Kreisen des britischen Weltreiches geschrieben wird und sich — wie alles Englische — auch bei uns großer Beliebtheit erfreut. Eine deutsche Steilschriftform ist die sogenannte Junkerschrift. Sie wird mit einer links flach geschrägten Winkelspitzfeder geschrieben und weist dicke Aufstriche und dünne Abstriche auf. Eine ähnliche Schrift war schon zur Zeit der Gänsefeder bekannt. Man nannte sie „Dresdener Archivhand". Eine Abart der Junkerschrift, die aristokratische Hand", erzielt man mit einer breiten, links stark geschrägten Winkelspitzfeder.

Die Schriftreform.

Es herrscht eine allgemeine Klage darüber, daß der Schreibunterricht in der Schule die Schüler für die verschiedenen Schreiberfordernisse des Lebens nicht genügend vorbereite. Die jungen Leute, die als Kaufleute und Beamte tätig sein wollen, müssen, um den Anforderungen ihres Berufes gewachsen zu sein, ihre Handschrift vollständig umgestalten. Auch die Lehrer selbst klagen, daß sie trotz äußerster Anstrengung im Schreibunterrichte nur wenig befriedigende Schreibresultate erzielen. Die Unzufriedenheit mit der heutigen Schrift wächst noch mehr, wenn man sie mit den Schreibleistungen in den zahlreichen Büchern des 16. bis 18. Jahrhunderts vergleicht. Wir müssen zu unserer Beschämung gestehen, daß wir in der Kunst des Schönschreibens gegen unsere Vorfahren zurückgeblieben sind. Wenn auch der Hast und Unrast unserer Zeit ein Teil der Schuld beizumessen ist, so bleibt für den größeren Rest noch immer der Schuldige zu suchen übrig. Jene vielbewunderten Schönschriften sind mit der Kielfeder, unsere wenig befriedigenden Schriften aber mit der Stahlfeder geschrieben, und man kann feststellen, daß unser jetziger Schriftverfall mit der Einführung der spitzen Stahlfeder beginnt. Als man mit der Kielfeder schrieb, herrschte ein natürlicher Zusammenhang zwischen der breitgeschnäbelten Feder, der Schreibhaltung der Hand und der erzeugten Schrift. Dieser Zusammenhang wurde gestört durch die Aufnahme eines neuen Schriftvorbildes, der écriture anglaise, die nicht das Produkt der Feder, sondern des Griffels, nicht das Ergebnis des Schreibens, sondern des Stechens war. Dieses Vorbild zog die Einführung der spitzen Stahlfeder nach sich, deren Handhabung bei der Nachahmung des Vorbildes eine unnatürliche Lage der Hand erforderte. Schriftprodukt, Handführung und Schreibwerkzeug gestatteten kein harmonisches Zusammenwirken. Da das neue Schriftideal mit der spitzen Schreibfeder

nur bei einer zwangmäßigen Handhaltung zu erreichen war, stellten sich bald Ermüdung und schlechte Schriftleistungen ein. Einsichtige Schreibmeister des verflossenen Jahrhunderts, wie Pernat, Reich u. a., suchten, während sie an dem gebräuchlichen Schreibwerkzeuge, der spitzen Stahlfeder, festhielten, das Schriftprodukt dem Werkzeug und seiner Handhabung anzunähern, indem sie den Zeit und Kraft erfordernden Druck beschränkten. Die Steilschriftbewegung, aus hygienischen Erwägungen hervorgegangen, brachte es in Deutschland zu keiner Schriftreform; nur im Auslande (Dänemark, Niederlande, Amerika) führte sie zu einer Verbesserung der Handlage, aber zu einer fast drucklosen, dünnen Schrift die vom hygienischen Standpunkte nicht zu rechtfertigen ist. Unter den Schriftreformern der Gegenwart ist in erster Linie Georg Lang zu nennen. Sein gründliches Werk: „Die Technik der Feder", baut sich auf dem von ihm entdeckten Grundsatz auf: „Die Schrift muß federgemäß sein! Nach diesem Gesichtspunkt beurteilt er jede Schrift; er verwirft alle, die demselben nicht entsprechen und sucht die bisher geltende Schrift technisch richtig umzugestalten. Die ovalen Schleifengebilde der Schrift mit Grundstricheigenschaft, z. B. bei h, g, l, werden von ihm in möglichst gerade Striche aufgelöst; dabei wird eine eckige Bildung angestrebt, so daß die Schleifenform nahezu in ein gleichschenkliges Dreieck verwandelt wird. Damit ist dem Oval als einem Grundbestandteil der Schrift die Berechtigung entzogen. Lang bezeichnet es als antitechnisch und antimethodisch, worin man ihm nicht beipflichten kann. Ovale Formen lassen sich schreibtechnisch durchaus einwandfrei ausführen, wofür die Schriftentwicklung hinreichende Belege liefert, und der moderne Zeichenunterricht, der seine Formenwelt mit dem Oval beginnen läßt, beweist wohl dadurch, daß diese Form auch nicht antimethodisch ist. Die an die Stelle des Ovals gesetzte Form nennt Lang die Grundstrichschleife, die als obere Schleife den Druck am Anfang des Abstrichs, als untere Schleife am unteren

Ende des Abstrichs erhält. Den Flammenstrich zerlegt Lang in gerade Strecken und läßt ihn als solchen nur auf einer höheren Stufe der Kalligraphie gelten. Ferner verurteilte Lang den aus der Kielfederzeit stammenden gleichstarken Abstrich der Grundbuchstaben *r, i, n, m* usw. Er nennt eine Schrift mit solchen Strichen dickstielig und wendet bei den einstufigen Buchstaben nur einen Teil-, Kurz- und Momentdruck an.

Die Langsche Schriftreform läßt zwei Punkte unberücksichtigt. Sie beachtet nicht das Unhygienische einer dünnstieligen Schrift und läßt die Zwangslage der Hand beim Schreiben weiterbestehen. Lang macht eben vor der spitzen Stahlfeder halt, die Rudolf von Larisch unter allen Schreibwerkzeugen für das schlechteste hält, und erweitert seine Forderung: „Die Schrift muß federgemäß sein!“ nicht durch die zweite Forderung: „Die Feder muß handgemäß sein!“ Er findet sich mit ihr ab durch das Wort: „Alle Arbeit schließt einen Zwang ein!“

Daß man die Ursachen des Mißerfolges im Schreibunterricht und der schlechten Handschriften in der unzweckmäßigen Form der spitzen Stahlfeder und in der durch sie bedingten gezwungenen Handhaltung zu suchen habe, wurde erst verhältnismäßig kurz erkannt und blieb eigentlich erst der neuesten Zeit vorbehalten. Doch seien hier einige Männer genannt, die in der Schreibfeder die Ursache des Übels erkannt und Versuche mit andern Federformen angestellt hatten.

August Ohmstede in Oldenburg gab Schreibvorlagen und unterrichtliche Anweisungen heraus, die den Zweck hatten, die vergessenen alten Kursiv- und Kurrentschriften wieder in Erinnerung zu bringen. Gleichzeitig brachte er auch für seine Schriften abgestumpfte Federn aus Stahl in den Handel, die die früheren Kielfedern ersetzen sollten. Seine Schriftvorlagen waren gut entworfen, die dazu empfohlenen Federn entsprachen aber noch nicht ihrem Zweck. Immerhin hat Ohmstede das Verdienst, zu einer Reform des Schreibwerkzeuges den Anstoß gegeben zu haben.

Die Gebrüder Gander in Stuttgart veranlaßten nach langen Versuchen die Fabrikation einer stählernen Feder von außerordentlicher Geschmeidigkeit, die diejenige der früheren Kielfeder weit übertraf. Die Formen der alten écriture anglaise waren mit diesen Federn zum ersten Male wirklich ausführbar.

In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts suchte Professor Franges in Agram die Federfabrikation zu veranlassen, daß sie die früher bei Rohr- und Gänsefedern vorhandenen breiten und schrägen Spitzen auch auf die Stahlfedern übertrug. Seine Vorbilder entnahm er dem nahen Orient, wo die geschrägten Federn zuerst in Gebrauch waren,

Die Federreform zu einem glücklichen Ende geführt zu haben, ist das Verdienst der Stahlfederfabrik Heintze & Blanckertz in Berlin. Die Konstruktion ihrer Schreibfedern basiert auf dem gründlichen Studium der früheren Schreibkunst und ihres Handwerkszeuges. Rudolf Blanckertz, der Inhaber der Firma, ein hervorragender Kenner der Schreibtechnik, äußert sich über die Notwendigkeit der Federverbesserung und über Zweckmäßigkeit der verbesserten Federn in einer Broschüre: „Die zeitgemäße Schrift" folgendermaßen: „Der Zuschnitt der Feder gibt der Schrift die Eigenart. Wer die Verschiedenartigkeit der uns heute zur Verfügung stehenden Schreibfedern kennt, wer die Schreibtechnik, die Geschichte der Schrift und der Schreibgeräte studiert hat, der wird zugeben, daß es unzweckmäßig sein muß, alle Schüler einunddieselbe Feder anwenden zu lassen. Wir verlangen aber heute, daß alle Schüler mit spitzen Federn schreiben. Wir bedenken nicht, daß manch einem Schüler das Schreibwerk leicht werden würde, wenn wir ihm eine stumpfe oder eine im Schnabel nach rechts oder links abgeschrägte Feder in die Hand geben würden." Die wichtigste der von der Firma Heintze & Blanckertz hergestellten und für die Schul- und Verkehrsschrift in Betracht kommenden Federformen sind die Redis-, die Ly-

und die Tofeder. Andere von der Firma hergestellte Schreibgeräte sind für die Kunstschrift bestimmt. Die Redisfeder ahmt das ursprünglichste aller Schreibwerkzeuge, den Pflanzenstengel, nach und bringt wie dieser einen gleichmäßig starken Strich, den sogenannten Schnurzug, hervor. Die Ly- und die Tofeder sind der Rohr- und der Kielfeder nachgebildet und haben breite, schräggeschnittene Schnäbel, die ohne besondere Druckanwendung einen sogenannten Bandzug hervorbringen, der je nach der Schreibrichtung breit oder schmal werden kann. Die links geschrägten, schlanken Lyfedern eignen sich besonders für geneigte Kursiv- oder Kurrentschriften, während die rechts geschrägten, gedrungenen Tofedern bei steilen Schriften angewendet werden.

Diese neuen Federformen begrüßt Theodor Löw in seiner Broschüre: „Gebrechen unseres Schreibschulsystems und ihre Herkunft mit Vorschlägen zur Abhilfe" mit großem Enthusiasmus. Er hofft von ihnen die Besserung des Schreibelends in der Schule, unter dem Schüler und Lehrer seufzen, Rückkehr zu der alten, durch Jahrhunderte hindurch bewährten Schreibtradition, in der sich naturgemäße Schreibhaltung, handgemäße Federn und federgemäße Schrift gegenseitig bedingen, und endlich die Herbeiführung einer neuen, hohen Handschriftkultur. Die breitgeschnäbelten Federn werden die die Schreibarbeit erschwerenden Druckanwendungen wieder unnötig machen, ohne daß die Schrift den dünnstieligen Charakter druckloser Schriften, die mit spitzer Feder geschrieben sind, annimmt, und die nun mögliche natürliche Schreibhaltung der Hand wird die aus hygienischen Gründen einst empfohlene steile (nicht senkrechte) Schrift ganz von selber herbeiführen.

Der Boden für eine erfolgreiche Schriftreform ist vorbereitet. Der Streit um die Schrift (vgl. Abschnitt 10) hat das Interesse für ihre historische und technische Entwicklung in breiten Schichten geweckt und das Auge geschärft, ihre Entartung zu empfinden. Die gescheiterten Reformversuche haben die

spitze Stahlfeder als die Ursache der Schriftdegenerierung erkennen lassen und ein hand- und schriftgerechtes Werkzeug an ihre Stelle gesetzt; psychologische und physiologische Untersuchungen haben das Haltlose des Normalduktus und die Verschiedenheit der individuellen Schriftveranlagung dargetan: Wir sehen nun die Schriftkünstler und Schriftpädagogen bei der Arbeit, die sehnlichst erhoffte Schriftreform herbeizuführen. Heinrich Grothmann (Normalduktus, natürliche Handschrift, dekorative Schrift) hat die allgemeinen Grundlinien für eine Schriftreform gezeichnet, die in einigen vom preußischen Unterrichtsministerium veranstalteten Schriftkursen verfolgt werden. Rudolf Blankertz hat durch die im eigenen Verlage erschienenen Schriftvorbilder „Ly-Renaissance" tatsächlich eine Renaissance der Handschrift in die Wege geleitet. Seine „Kurrent-Renaissance" und „Kursiv-Renaissance" sind Schriften, die vor Einführung der Stahlfeder von unseren Geistesheroen geschrieben wurden; sie fußen auf den Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts und tragen ihre Namen deshalb mit Recht. Sie zeigen haarfeine Aufstriche, starke Abstriche, die keinen Druck erfordern, und schöne, gleichmäßige Schleifenbildungen. Sie scheinen berufen, in den deutschen Schulen als Grundlage für die Schrift zu dienen; sie zeigen nach dem Urteil Sütterlins gegenüber unserer verflauten Schulschrift charaktervolle Formen von großer Einfachheit, die einer gewissen herben Schönheit nicht entbehren. Den gewählten Buchstabenformen kann man bis auf wenige voll zustimmen. Das große deutsche P mit seinem bogenförmigen Abstrich, der spitz ausläuft, scheint mir in dieser Form nicht genügend begründet zu sein. Es wurde früher selten so geschrieben und weicht von seiner modernen Form so stark ab, daß sich das Auge schwer daran gewöhnen wird. Das kleine deutsche r ist durch Weglassung der Punktschleife dem lateinischen angenähert; auch hier ist unnötig die historische Grundlage verlassen worden. Ebenso haben J und U zu-

gunsten einer flüssigen Schreibbewegung von ihrer historischen Form eingebüßt. Die „kursive Renaissance“ zeigt durchweg einwandfreie, schöne und ausdrucksvolle Formen.

Einen erfolgreichen Versuch, die Renaissanceschrift von Blankertz als Grundlage für die Schulschrift zu gebrauchen, hat Fräulein Nelli Johannsen an der Schule des Paulsenstiftes in Hamburg gemacht. Ihr „Neuer Normalduktus“, mit der breitgespitzten, linksschrägen Lyfeder ohne Anwendung von Druck geschrieben, geht auf die Kielfederschrift zurück, ohne den Zusammenhang mit der Gegenwart zu verlieren. Bei den deutschen Kurrentbuchstaben sind J und T einander sehr angenähert. Beim großen K (K) könnte die moderne Form beibehalten werden, weil die hier vorgeschlagene Form sich zu sehr dem Kursiv-R nähert. Das große J hat seine schöne, gerundete, Jahrhunderte alte Form verloren; die hier angewendete ist ohne Vorgänger und nicht einmal bequem zu schreiben. Das große f ist dem kleinen zu sehr ähnlich; die heute gebräuchliche F-Form wurde schon vor hundert Jahren geschrieben. M und N würden sich besser an ihre historischen Vorläufer anlehnen und auch schöner sein, wenn die Schleife des ersten Grundstrichs wegfiele und die charakteristische „Halskrause“ bliebe. Dadurch würde sich das M auch besser von dem N unterscheiden. Unser bisheriges H läßt noch gut die spätunziale Form des h erkennen, man braucht nur die leere Vorschleife wegzulassen H; es ist auch charakteristischer, als das hier empfohlene H. Beim lateinischen Alphabet ist die ursprüngliche Form des kleinen r durch die r-Form ersetzt, die nur als eine Nebenform des r aufzufassen ist. Als man die häufig vorkommende

Genitivpluralform orum zu or verkürzte, fügte man das R ohne den senkrechten Strich gleich dem O an und schrieb OR. Dieses halbe R = ꝛ schrieb man später auch allein, und so ist die Nebenform ꝛ entstanden, die aber in einem Normalduktus das ursprüngliche ꝛ nicht verdrängen dürfte. Leider ist auch hier wieder das lange kleine ſ wie ein deutsches ſ geschrieben worden, das in der Orthographie schon viel Unheil angerichtet hat. Es wurde nämlich nun auch h und ſ verwechselt, und man schrieb z. B. Gruhs, d. h. Gruſz Es müßte unbedingt bei einer Schriftreform aus dem lateinischen Alphabeth verschwinden und wie früher ſ oder ſ geschrieben werden. Sonst zeichnet sich gerade das lateinische Alphabet von Frl. Johannsen durch schöne, leicht schreibbare Formen aus.

Der als Schriftlehrer und Schriftkünstler bekannte Georg Wagner hat, unbekümmert um den Streit, ob deutsch oder lateinisch, in seinem Werk: „Grundlagen der Schrift für Schule und Leben“ den Versuch gemacht, aus einem Uralphabet, das aber aus den Formen der modernen Antiqua herausgeschält ist, die Skelettformen der Antiqua-Minuskeln, der lateinischen Kursivschrift und der deutschen Kurrentschrift zu entwickeln und mit dem primitivsten Schreibgerät, dem Quellstift, darzustellen, um dann Schul- und Verkehrsschrift mit der breitgeschnäbelten und links geschrägten Lyfeder zu schreiben.

Der Lehrer Josef Müller in Düsseldorf, der als Kämpfer für die deutsche Schreibschrift und Fraktur aufgetreten ist, sieht den inneren Sinn aller Schriftentwicklung von der lateinischen Kapitalschrift durch alle Formenreihen bis zur Fraktur und deutschen Schreibschrift in der „Herausmeißelung des organischen Wortbildes aus dem toten Block der römischen

GROSSBUCHSTABENSCHRIFT (vgl. dazu das Wortbild: *Großbuchstabenschrift*)". Buchstaben dürfen nicht alleinstehend, sondern nach ihrer Wirksamkeit im Wortbilde beurteilt werden. Er führt den Nachweis, daß unsere deutsche Sprache mit ihrem Konsonantenreichtum einer Schrift bedarf, in der die Konsonanten im Wortbilde kräftig auftreten; denn mit dem Konsonantengerippe erfaßt man in der Regel auch das Wort. Diesen Anspruch erfüllt die deutsche Schrift in viel höherem Maße als die lateinische. Auch ist sie in sich viel einheitlicher, weil sie die Großbuchstaben von den Kleinbuchstaben durchweg nach einem einfachen Prinzip ableitet. Müller tritt dafür ein, daß in der Schule kein eigentliches Schönschreiben, sondern geläufiges Deutlichschreiben gelehrt werden möchte. Die Schrift ist ihm kein reines Formenproblem, sondern ein Mittel des geistigen Verkehrs; beste Leserlichkeit ist also ihre Haupttugend. Eine solche Schrift hat die Schönheit des Zweckmäßigen. Alle Abweichungen von der gegebenen Form sollten immer nur nach dem Gesichtspunkte beurteilt werden, ob sie den Buchstaben verdeutlichen, oder ob sie ihn einem andern verähnlichen. Um dies zu ermöglichen, muß den Schülern der wesentliche Grundbau, getrennt von Anstrichen, Umkehr- und Bindeschleifen, zum Bewußtsein gebracht werden. Er verwirft es entschieden, daß den Schülern ein Normalalphabet aufgenötigt werde, und bekämpft die parallele Lage der Buchstaben zueinander und die schräge Lage derselben, die einen Winkel von 30 Grad überschreitet, als eine Beeinträchtigung der guten Lesbarkeit. Er wendet eine stumpfe Feder an, die wie einst die Kielfeder beim Schreiben nach links zeigt. Vom Standpunkt des Deutschschriftlers verlangt er, daß, abgesehen vom fremdsprachlichen Unterricht, in den deutschen Schulen nur deutsche Schrift geschrieben werde. Auf der Oberstufe der Volksschule möge die Lateinschrift langsam malend als Zierschrift geübt werden.

Im Auftrage des preußischen Unterrichtsministeriums hält Kunstmaler und Schriftkünstler Sütterlin seit dem Jahre 1911 Schreibkurse ab, in welchen Volksschullehrer mit der Schriftreform bekannt gemacht und Schriftreformgedanken auf ihre praktische Brauchbarkeit in der Schule geprüft werden. Die Teilnehmer der Kurse haben die Aufgabe, die gewonnenen Ideen im Schulunterrichte von den untersten Klassen an zu erproben. Mit Rücksicht auf das Werden und Reifen der Schriftreform hat der neue Grundlehrplan für die Volksschulen Groß-Berlins vom 8. Dezember 1913 auf eingehende Vorschriften für den Schreibunterricht verzichtet. Er verlangt als Ziel eine deutliche, gefällige und gewandte Schrift und legt somit Wert auf gute Lesbarkeit, Schönheit und Schreibleichtigkeit derselben. Der Berliner Lehrplan vom Jahre 1910 hatte zwar keinen allgemeingiltigen Normalduktus verlangt, hatte aber gefordert, daß jede Schule eine bestimmte Schriftform anzunehmen habe, die schon vom 1. Halbjahr des 1. Schuljahres an berücksichtigt werden sollte. Der neue Lehrplan sieht von der Festsetzung eines Normalduktus vollständig ab, weil er den Lehrern Zeit und Gelegenheit geben will, die Reformgedanken im Unterrichte zu erproben und mit vorsichtiger Hand die Schriftentwicklung im Anschluß an die historischen Formen und mit Rücksicht auf die modernen Erfordernisse einer brauchbaren Verkehrsschrift zu fördern. Für das erste Schuljahr bildet die Fibel die Grundlage des Schreib- und Leseunterrichts. Wenn man von diesem vorbereitenden Unterricht absieht, ist im eigentlichen Schreibunterrichte der deutschen und der lateinischen Schrift Gleichberechtigung erteilt und beiden die gleiche Zeit eingeräumt; doch wird die deutsche der lateinischen wenigstens in der Zeitfolge vorangestellt. Die deutsche Schrift wird im zweiten, die lateinische im dritten Schuljahr gelehrt. Im vierten und fünften Schuljahr werden beide Schriftarten durch Übungen befestigt. Das sechste und siebente Schuljahr wird der Schnellschönschrift und der prak-

tischen Anwendung der Schrift gewidmet. Daß auch der verbesserten Schreibtechnik Rechnung getragen werden soll, ist nicht gesagt; doch scheint dem Lehrer freie Hand gelassen zu sein. Auf der Oberstufe ist der Gebrauch der breiten und der Kugelspitzfeder ausdrücklich gestattet. Deutsche und lateinische Schrift sollen so früh als möglich auf einfachen Linien geschrieben werden, die deutsche wenigstens vom 2. Schuljahre an. In hygienischer Beziehung wird gefordert, daß auf eine gute Körperhaltung und auf Schonung des Auges geachtet werden soll; dem letzteren soll Gelegenheit gegeben werden, sich von Zeit zu Zeit auf entfernte Gegenstände zu richten. Der Schreibunterricht ist stets als Klassenunterricht zu erteilen. Es scheint, als wolle man durch diese Bestimmung übereilte Individualisierungsbestrebungen vom Schreibunterricht fernhalten.

Es kann hier mit Genugtuung festgestellt werden, daß der neue Grundlehrplan für die Volksschulen Groß-Berlins den Vorschlägen der Lehrplankommission des Berliner Lehrervereins vom Jahre 1911, der der Lateinschrift die Vorherrschaft sichern wollte, nicht gefolgt ist. Diese Vorschläge verlangten in den ersten vier Schuljahren den ausschließlichen Gebrauch der Lateinschrift, und erst im fünften Schuljahr sollte mit der deutschen Schrift begonnen werden. Es sollte dadurch der alleinige Gebrauch der ‚sogenannten' Lateinschrift angebahnt werden, der nach den beigefügten Erläuterungen zur Entlastung der Schule wesentlich beitragen würde. Möchten diese Versuche zur Ausschließung der deutschen Schrift aus der Schule sich nicht wiederholen! Möchten die Mahnungen Zschilles und Strahlendorffs, daß der Lehrer die deutsche Schrift in ihrer Reinheit bewahren und pflegen solle, von den deutschen Lehrern beherzigt werden.

Die individuelle Handschrift.

Die deutsche Kurrentschrift und die lateinische Kursivschrift haben im verflossenen Jahrhundert unter dem Einfluß englischer Schriftvorbilder und der spitzen Stahlfeder im Schulunterricht eine Entwicklung genommen, deren letztes Stadium uns in den amtlich gutgeheißenen Schreibvorschriften und in den Schreibschriften der Fibeln vorliegt und als „Normalduktus" die Grundlage und das Ziel des bisherigen Schreibunterrichts bezeichnet. Da wir gesehen haben, welche Gegensätze zwischen historischem Vorbild, technischem Werkzeug und technischer Handhabung beim Zustandekommen unseres Schulschriftideals ausgeglichen werden mußten, nimmt es uns nicht wunder, wenn es in den seltensten Fällen erreicht worden ist. Der Normalduktus hat infolgedessen in der Gegenwart, die auf die Schülerindividualität die möglichste Rücksicht genommen wissen will, viel von seinem Ansehen und von seiner bisherigen Geltung eingebüßt. Wenn auf der einen Seite geltend gemacht wird, daß die Schule eine feste Norm für die Handschrift nicht entbehren kann, falls nicht eine allgemeine Verwilderung einreißen soll, so wird von der anderen Seite darauf hingewiesen, daß dem Normalduktus zu viele Mängel anhaften, als daß man ihn als Norm gelten lassen könnte. Seine Formen haben sich von den historisch überlieferten stark entfernt und sind mit leeren, nichtssagenden Zutaten beladen, die nicht notwendig zum Charakter der Buchstaben gehören. Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß man früher, als eine wohlgepflegte Handschrift als Zeichen guter Erziehung galt, besser schrieb als heute, obwohl ein Normalduktus nicht allgemein anerkannt war. Wir werden also unsere Ansichten über den Wert des Normalduktus und, wenn er nicht entbehrlich sein sollte, ihn selbst einer gründlichen Revision unterziehen müssen.

Die Schüler, welche während ihrer Schulzeit von dem-

selben Lehrer den gleichen Schreibunterricht erhalten und dieselben Normalformen nachgeschrieben haben, zeigen am Schluß ihrer Schulzeit die verschiedensten Handschriften. Sie haben die Formen des ihnen aufgenötigten Schriftduktus umgebildet durch ihre besondere Wesensart, bei der eine physiologische Verschiedenheit der Handtätigkeit, verschieden ausgebildeter Schönheitssinn, Charakter und Temperament mitsprechen. So bricht sich schon in der Schule das Charakteristische der Handschrift Bahn, das sich als Ausdruck der Individualität, der Persönlichkeit, im späteren Leben noch verschärft.

Die Verschiedenheit der Handschriften, die so groß ist, daß eigentlich jeder Mensch seine besondere, eigene Handschrift schreibt, hat schon längst den Anreiz gegeben, die unendliche Fülle der Formen, die die Abweichungen der Schrift von der allgemein üblichen Norm annehmen, in Gruppen einzuordnen. Den ersten Versuch dazu machte Jean-Hippolyte Michon in seiner Schrift. „Système de la graphologie, Paris 1875; ihm folgten in Deutschland Dr. Preyer (Psychologie des Schreibens, Hamburg 1895), L. Meyer (Laura von Albertini, Lehrbuch der Graphologie, Stuttgart 1895), Dr. Fritz Scholz (Die Handschrift und ihre charakteristischen Merkmale, Leipzig 1888), Elsbeth Ebertin, (Praktisches Lehrbuch der Graphologie, Breslau 1913) u.a. Preyer hat die wichtigsten Abweichungen der Schrift in 10 Klassen geteilt. Eine interessante Gruppe bilden alle überflüssigen Zutaten der Schrift: die unnötig langen Haarstriche, die mehr oder weniger kunstvollen Vorschwünge am Anfang eines Wortes, die Endstrichelchen, Schnörkel und Häkchen am Ende eines Wortes, die sogenannten Löwenschwänze bei Namenszügen. Von E. M. Paulus (Die Handschrift ein Bild des Charakters) werden die Endstrichelchen recht drastisch mit Tierschwänzen verglichen. Wie das Tier mit dem Schwanz seine Gefühle ausdrückt / man denke an das vergnügte Schwein mit dem Ringelschwänzchen, an das schmeichlerische Schweifwedeln des

Hundes an das zornige Aufbäumen des Stierschweifes / so gelangt das Temperament des Schreibers durch die Schlußstriche und -schnörkel zum Ausdruck. Eine besondere Beachtung hat bei der Schriftbeurteilung der sogenannte „Egoismushaken" gefunden, der dadurch entsteht, daß die Federspitze am Ende eines Wortes sich wieder nach links zurückbewegt. Preyer erklärt sie als einen Rest der in der Kinderzeit oft ausgeführten Handbewegung des Nehmens. Viele Schreiber gefallen sich darin, einzelne Buchstaben willkürlich zu ändern, indem sie Ecken in Rundungen, Rundungen in Ecken verwandeln, z. B. die Unterlängenschleifen bei g, h, p, y, z. Die Lage der Buchstaben, die meistens eine rechtsschräge ist, variiert zwischen 45 und 90 Grad, sie neigt aber auch zuweilen nach links hinüber. Die Verbindung der benachbarten Buchstaben durch Haarstriche wird von den Kindern selten unterlassen. Erwachsene lassen sie häufiger weg und stellen die Buchstaben unverbunden nebeneinander. Eine große Verschiedenheit zeigen die Schriften hinsichtlich der Abstände der Buchstaben und Wörter und hinsichtlich der Buchstabengröße. Die Zeile zeigt Abweichungen nach Länge und Lage. Bald wird sie nie voll geschrieben, bald geht sie beständig über die normale Länge hinaus; hier nimmt sie nach dem Ende zu die Richtung aufwärts, dort wieder ständig abwärts, oder sie bewegt sich in unregelmäßigen Biegungen. Endlich zeigen die Schriften eine große Mannigfaltigkeit in der Form und Stellung des i-Punktes und des u-Bogens. E. M. Paulus widmet diesen beiden Kleinigkeiten zwei Kapitel seines interessanten Buches. Da ist das i-Tüpfelchen ein durchdringender, spitzfindiger Philosophenblick, ein Stoßseufzer, der zum Himmel geschickt wird, ein Schelmenauge, in Bismarcks Handschrift ein kleiner Prügel. Das u-Zeichen wird verglichen mit einer offenen Schale, mit nach oben gewendeten betenden Händen, mit einem Munde, der Reden hält, oder einem Mündchen, das zum Kusse spitzt.

In neuester Zeit hat der Universitätsprofessor Dr. G. Schneidemühl durch sein Werk: „Handschrift und Charakter“ die Aufmerksamkeit der Schulmänner auf die Bedeutung der Handschrift für die psychologische Beurteilung der Schüler gelenkt. Der Lehrer soll auf unvermittelt auftretende Veränderungen der Handschrift, die sich etwa in einer starken Neigung der Buchstaben oder in einer wellenförmigen Bewegung der Zeilen äußern, besonders während der Zeit der Entwicklung, sein Augenmerk richten und den Ursachen nachspüren. Besitzt jedes Lehrerkollegium mindestens ein in der Psychologie der Handschrift gründlich vorgebildetes Mitglied, dann wird es möglich sein, noch gründlicher als bisher Charakter und Gemütszustand der heranwachsenden Jugend zu beurteilen und namentlich bei empfindlich angelegten Schülern herannahende Krisen zu erkennen.

Nach diesen Andeutungen könnte man den Versuch für berechtigt halten, den modernen Schreibunterricht, der historisch und technisch richtig aufgebaut ist, nach der Seite der individuellen Schreibveranlagung des Kindes weiter auszubauen. Damit wäre dem bisher herrschenden Normalduktus seine Existenzberechtigung abgesprochen, da er der individuellen Schriftentfaltung nur unnötige Hemmungen bereiten würde. Nach dem Vorschlage von Blanckertz könnte der Unterricht mit einem Schriftgerippe, das mit einer Spornredisfeder oder mit dem Redis-Quellstift Nr. 1146 zu schreiben wäre, begonnen werden. Dabei beobachtet der Lehrer die Lage, die die Hand des Kindes beim Schreiben einnimmt, und wählt danach die passende Feder mit breiter, abgeschrägter Spitze aus, mit der das Kind nun die ihm eigenen Schriftzüge hervorbringt. Diese bekommen schon dadurch, daß breite und dünne Striche durch die einfache Schreibbewegung ganz gesetzmäßig wechseln, ohne daß sie besonders gewollt werden müssen, den technisch richtigen Stil. Die Schriftformen werden, weil ihre technischen Bedingungen nahezu dieselben sind,

denjenigen der Kielfederschrift ähneln, an die der Unterricht nur anzuknüpfen braucht, um die durch den Gebrauch des englischen Schriftvorbildes und der spitzen Stahlfeder unterbrochene Schriftentwicklung wieder in die richtigen Bahnen zu lenken. Natürlich ist jeder Zwang zur Nachahmung, der nur Zeit- und Kraftvergeudung wäre, ausgeschlossen. Der Lehrer hat darauf zu achten, daß sich keine Schriftunarten einschleichen, daß die charakteristischen Formen nicht durch unwesentliche Teile verdunkelt werden. Wenn einige Neurer alle Schreiblinien verbannen, so halte ich das für den Anfang zu schwer. Aber die Schreiblinien müssen der Schriftgröße angepaßt werden, und schließlich muß der Schüler ohne Linien schreiben können. Er wird genötigt, die richtigen Zeilenabstände, die Größe des Schriftfeldes und seine dekorative Wirkung seiner individuellen Schrift anzupassen.

Die individuelle Schrift, die schon im Kindesalter sich ankündigt, tritt in späteren Lebensjahren mit der schärferen Ausprägung des Charakters und des Temperaments noch klarer in Erscheinung. In Bezug auf ihre Ausdrucksfähigkeit verhält sie sich zur „typisch-charakterlosen Schulschrift“ (wie Ehmcke sie bezeichnet) wie ein Charakterkopf zu einem weichen Kindergesicht. Die im Kinde noch schlummernden Kräfte sind im Manne erwacht und ringen sich durch zur Entfaltung, sie prägen auch die nüchterne Schulschrift zur persönlichen Handschrift um, die sich bei besonders stark entwickelten Persönlichkeiten zur „Heroenschrift (Blanckertz) steigert.

Von jeher haben diese Handschriften bei Liebhabern und Kennern ein großes Interesse gefunden. Sie gewähren einen ästhetischen Genuß wie der besondere Klang einer Stimme, die sprechende Geste des Redners, das ausdrucksvolle Spiel der Gesichtszüge. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, daß individuelle Schriftzüge sich leichter der Nachahmung entziehen und von großem Wert für kriminelle Schriftunter-

suchungen sind. Vom technischen Standpunkte interessieren sie insofern, als sie zeigen, wie die dem Schulzwange entronnene Hand sich Feder und Formen zum freien Gebrauch unterwirft. Es tauchen in ihnen Formenelemente auf, die einer viel früheren Zeit anzugehören scheinen oder der allgemeinen Entwicklung vorausgeeilt sind. Oder das Persönliche beeinflußt die Schrift so stark, daß ihr Zeitstil dadurch verdunkelt wird. Die Schrift derselben Persönlichkeit weist in den verschiedenen Altersstufen Unterschiede auf, die auf gewisse Einflüsse zurückgeführt werden müssen. So z. B. verliert Luthers Handschrift mit zunehmendem Alter ihren graziösen Charakter und wird, wohl wegen schwerer Arbeitslast, größer und massiger. Noch mehr gewinnt die individuelle Schrift an Interesse, wenn sie der graphologischen Kritik unterworfen wird. Zweifellos ist es richtig, daß die Schriftformen durch Charaktereigentümlichkeiten beeinflußt werden; ob aber die Rückschlüsse aus der Schrift auf den Charakter zwingend sind und, wie die Graphologie es tut, in ein System gebracht werden können, ist eine noch ungelöste Frage. Trotzdem mag es für den Psychologen, Mediziner, Juristen, Pädagogen und den Charaktere darstellenden Dichter nicht ohne Nutzen sein, dem Graphologen auf seinen Gedankengängen zu folgen, wenn er aus der Schrift das Charakterbild des Schreibers entwirft. Paulus vergleicht die Schriftkritik mit der Kunstkritik. Beide stimmen darin überein, daß Werk und Künstler zusammengehören. Bei der Kunstkritik spürt man dem Künstler nach, um sein Werk zu verstehen, bei der Schriftkritik analysiert man das Werk, um Rückschlüsse auf den Urheber machen zu können. Was der Künstler als Bildwerk sichtbar werden läßt, muß zuerst in seiner Seele Gestalt gewonnen haben. Während nun der bildende Künstler sein Werk über sich hinaushebt, indem er demselben die höchste Schönheit verleiht, die er nur auszudenken vermag, läßt der Schreiber, der keine bewußten und gewollten Kunstwerke schafft, beim Schreiben allen guten

und bösen Geistern die Zügel schießen, die sich in unverhüllter Gestalt offenbaren und ihn darstellen, wie er leibt und lebt.

Eine Mittelstellung zwischen unindividueller Schulschrift und individueller Handschrift nehmen die Beamten- und die Kaufmannsschrift ein. Die Schönschrift, die die Schule gepflegt hat, ist noch steif und unbeholfen, ihre Ausführung erfordert viel Zeit, die das außerhalb der Schule flutende und pulsierende Leben nicht gewähren kann. So muß der junge Kaufmann und der junge Beamte sein Augenmerk darauf richten, seine Handschrift für den schnellen Gebrauch geläufig zu machen. Für die Schrift des Kaufmanns fordert man außerdem noch Eleganz und Schwung, damit sie auf den Empfänger einen angenehmen Eindruck mache, für die des Beamten Würde und Festigkeit, die dem Schriftstück auch äußerlich den amtlichen Charakter aufprägen. Es ist erklärlich, daß unter diesen Bedingungen die Schrift der Kaufleute und Beamten meist unpersönlich und schablonenhaft bleibt und erst bei selbständigen Naturen eine persönliche Note bekommt.

Eine Anleitung zur Pflege einer klaren, leicht lesbaren und doch schnell zu schreibenden Schrift, wie sie der viel schreibende Beamte braucht, hat H. Strahlendorff, Hofkalligraph in Berlin, herausgegeben, die sich aber, wenn man von der Pflege der Geläufigkeit absieht, nur wenig von den gleichzeitigen Schulvorschriften unterscheidet. Die Unterlängenschleife bei g, h usw. wird wie bei den Methodikern Reich, Lang u. a. als ein spitzes, gleichschenkliges Dreieck mit flach nach außen gerundeter Basis gebildet, die Grundbuchstaben erhalten keilförmigen Druck. An die schönen Linienschwünge der alten Kanzleischriften erinnern nur noch einige Zierformen der Großbuchstaben.

Der Kampf um die deutsche Schrift.

Der Kampf zwischen Steilschrift und Schrägschrift, zu dem ärztliche Autoritäten den Anstoß gegeben hatten, war wenig über die Grenzen der Schule hinausgedrungen und hatte nur im Auslande greifbare Erfolge gezeitigt. Es sollte einem anderen Kampfe um die Schrift vorbehalten bleiben, die weitesten Kreise in sein Bereich zu ziehen, alle Schichten der Bevölkerung zur Parteinahme zu zwingen und ein tiefgehendes und nachhaltiges Interesse für die Schrift hervorzurufen: dem Kampf zwischen deutscher und lateinischer Schrift, zwischen Fraktur und Antiqua. Dieser Kampf, zunächst durch praktische Erwägungen eingeleitet, spielte bald auf das politische Gebiet hinüber; die Angegriffenen entfalteten das nationale Banner. Künstler und Gelehrte stellten sich in die vordersten Reihen der Kämpfenden; bis in das friedliche Gebiet der Schule und in das lebhaft pulsierende Geschäfts- und Verkehrsleben drangen die Wogen des erbitterten Kampfes, der auch heute noch nicht beendet ist.

Wir Deutschen haben uns, dank der zentralen Lage unseres Vaterlandes in Europa, dank der unablässigen Bewegung unseres Volkes im Verlauf der Geschichte, die ihm eine Fülle fremder Einflüsse zugeführt hat, eine doppelte Schrift zugelegt: Fraktur und Antiqua, deutsche und lateinische Handschrift. Wie diese beiden Schriftarten nebeneinander entstanden sind, hat der historische Überblick über die Schriftentwicklung gezeigt. Dieser Schriftreichtum des deutschen Volkes, ein Jahrhunderte alter Besitz, soll nun durch die Bestrebungen der Lateinschriftfreunde auf eine Schrift, die lateinische, beschränkt und der deutschen Schreibschrift und der Fraktur die Existenzberechtigung abgesprochen werden. Durch diese Forderung wurde der Kampf auf der ganzen Linie eröffnet, der bisher seit etwa zweihundert Jahren von einzelnen Männern geführt worden war.

Schon im Jahre 1696 forderte der Philosoph Leipniz die Deutschen auf, in ihren Schriften ausschließlich die Antiqua zu verwenden. Der Dichter des „Messias“, Klopstok, verstieg sich zu der Behauptung, die Fraktur sei undeutsch und müsse durch die Lateinschrift ersetzt werden. Unter der Regierung König Friedrich Wilhelm II. von Preußen wollte der Kabinettsminister von Alvensleben die Lateinschrift durch Gesetz zur Alleinherrschaft bringen. Der Tod des Königs, die Verwickelungen Preußens in die Koalitionskriege mit Frankreich und die über Preußen hereinbrechenden Unglücksjahre vereitelten diese undeutschen Pläne eines preußischen Ministers. L. Strahlendorff erzählt in seiner Schrift: „Entwicklung der Schrift und des Schreibunterrichts in der neueren und neuesten Zeit“ von einem Herrn M. A. von Winterfeld, der im Berliner Wochenblatt vom 16. Mai 1818 einen Aufsatz mit der Überschrift veröffentlichte: „Bitte an alle hohen Landes-Collegien zur Erleichterung des Schreibunterrichts durch Vertauschung der deutschen Current- gegen die lateinische Cursivschrift.“ Strahlendorff stellt fest, daß diesem Ansinnen nicht entsprochen worden ist, fügt aber, wie von trüber Ahnung erfüllt, hinzu: „Dennoch können wir die dereinstige Erfüllung des Wunsches eines von Winterfeld nicht aufhalten, wir werden gewiß nach und nach dahin gelangen, nur nicht mit einem Schritt.“ Einige Zeilen später läßt er aber wieder sein deutsches Herz hoffnungsvoller sprechen: „Dessen ungeachtet sind wir dafür, daß der Schreiblehrer als solcher die nationale deutsche Schrift in ihrer Reinheit zu lehren und mit allen Mitteln aufrechtzuerhalten verpflichtet ist.“

Deutsche Gelehrte, wie Alexander von Humboldt und Jakob Grimm, traten für die Antiqua ein. Letzterer nennt die Fraktur mit verletzendem Klang eine Bulgärschrift und urteilt über sie: „Es geschieht ohne vernünftigen Grund, daß man diese verdorbene Schrift gotisch oder deutsch nennt, sie

könnte mit gleichem Recht böhmisch heißen." Dieses absprechende Urteil eines Gelehrten, der auf dem Gebiete der deutschen Sprachforschung eine unbedingte Autorität war und noch ist, wurde für das Ansehen der deutschen Frakturschrift verhängnisvoll. Gerade die Germanisten, die in Jakob Grimm den Begründer ihrer Wissenschaft verehren, müßten sich berufen fühlen, alles Deutschtümliche als Vermächtnis und Schatz der deutschen Vergangenheit zu bewahren; aber sie richteten sich nach ihrem Meister und betrachteten es als Zeichen höherer Bildung, wenn sie sich zur besseren Unterscheidung von dem Volke in ihren Schriften der Antiqua bedienten. Sie wandten für den Abdruck aller deutschen Literaturdenkmäler, die vor Luther und Hans Sachs entstanden sind, die lateinischen Lettern an. Sie waren also in dem historischen Irrtum befangen, daß die humanistische Antiqua dem Zeitstil der Dichtung sich besser anpasse als die Lettern Gutenbergs. Bedenkt man ferner, daß jenes harte Urteil J. Grimms in einer Zeit (1852 ausgesprochen wurde, in der der Sinn und der Blick für formale Schönheit im Absterben begriffen war, so kann man den angerichteten Schaden noch besser ermessen. Jakob Grimm war es auch, der eine andere Eigenart der deutschen Schrift, das Großschreiben der Hauptwörter, mißachtete und als eine Schöpfung unwissender Grammatiker verspottete. „Die Geschichte zeigt uns," so klagt Löw (Gebrechen unseres Schulschreibsystems), „wie gar oft wirkliche und bedeutende Werte, die lange Zeit fester Kulturbesitz waren, mit einem Male der Geringschätzung und Verachtung zu verfallen beginnen und dann bei der Verfolgung neuer Ideen skrupellos abgeworfen werden."

Unter den Gegnern der deutschen Schrift finden wir auch Prof. Wilmanns, einen der Reformatoren der deutschen Rechtschreibung. Er empfahl in der Konferenz zur Regelung der deutschen Rechtschreibung, die im Jahre 1876 tagte, den Übergang zur lateinischen Schrift. Obgleich die Mehr-

heit der Mitglieder seinem Antrage beitrat, wurde der Beschluß von dem preußischen Unterrichtsministerium nicht weiter beachtet.

Jenen deutschen Männern, die sich gegen die Fraktur und die deutsche Schrift erklärt haben, lassen sich andere deutsche Männer gegenüberstellen. Lessing, dem man wohl nicht den Vorwurf der Engherzigkeit machen wird, schreibt in seinen „Kritischen Nachrichten" (1751): „Warum will man denn unsere ursprüngliche Sprache in das Joch fremder Charaktere zwingen? Laßt uns doch das ehrwürdige Altertum unserer Muttersprache auch in den ihr eigenen Buchstaben behaupten. Man wirft unseren Buchstaben vor, daß sie so viel Ecken haben! Welch ein Vorwurf! Gleich als ob die Ecken nicht so ehrlich wären, als die Rundungen, und als ob die lateinischen Charaktere nicht ebensoviel Ecken hätten.!" Es ist auch bekannt, daß Wieland seine einzelnen Werke in deutschen Lettern drucken ließ, und daß er später den verminderten Absatz seiner Gesamtausgabe auf den Lateindruck, in dem sie erschien, zurückführte. Ferner wissen wir, daß Stein und Arndt, Goethe und Schiller entschieden für die Beibehaltung der deutschen Schrift eingetreten sind. Auch der Kalligraph und spätere Astronom Mädler hält es trotz seiner Vorliebe für das englische Schriftvorbild für ausgeschlossen, daß jemand einen deutschen Brief in lateinischer Kursive wird schreiben wollen. Besonders aber sei hier Fürst Bismarck genannt, der ein überzeugungstreuer Anhänger der deutschen Schrift war und aus seiner Vorliebe für sie kein Hehl machte. Seine Abneigung gegen die lateinische Schrift war besonders dadurch hervorgerufen worden, daß sie ihm in seiner Jugend unter der Bezeichnung französische und englische Schrift entgegengetreten war. Er wies alle in Lateinschrift gedruckten deutschen Bücher zurück, weil sie ihn zum langsameren Lesen nötigten. Die Erlaubnis zur Benutzung der königlichen Staatsarchive und der Archive des auswärtigen Amtes war

auf seinen Befehl an die Bedingung geknüpft, daß der Benutzer sich verpflichten mußte, seine Veröffentlichungen daraus in deutscher Schrift drucken zu lassen.

In neuester Zeit hat Peter Rosegger vom Standpunkt seines „Heimgarten", der sich die Pflege der bodenständigen Kultur des Volkes zur Aufgabe macht, lebhaft Partei für die deutsche Schrift ergriffen und in seinem Tagebuch folgende Bekenntnis abgelegt: „Ich hänge meiner Natur nach, mit meinen Sinnen, mit meinem Herzen so innig, so dankbar an unserer deutschen Schrift, weil diese, und gerade diese, mir das deutsche Schrifttum, die deutschen Dichterwerke treu gehütet und überbracht hat. Der Streit um die Buchstabentypen mag kleinlich sein, wir haben ihn nicht vom Zaune gebrochen. Wenn andere sich als Gegner der Deutschschrift ereifern, so kann ich für sie hitzig werden. Die Bilder meiner Eltern, ich möchte sie nicht in modernen Kleidern sehen, ich will sie in ihrem Gewande, im Gewande ihrer Zeit haben. So geht es mir mit der Schrift, die das Kleid unserer großen Geistesvorfahren ist. Das ist deutsche Gemütssache, und es wird wohl kein Locken und kein Drohen imstande sein, mich zum Umtausche unserer Frakturschrift gegen die Lateinschrift zu bewegen." So wie Rosegger empfindet seit länger als vier Jahrhunderten das deutsche Volk, das in der Bibel, im Gesangbuch, in den Werken seiner Dichter und in den Briefen der deutschen Schrift den Ehrenplatz einräumt.

Im Jahre 1885 trat der nur vereinzelt gegen Fraktur und deutsche Schrift geführte Kampf in ein neues Stadium. Dr. F. W. Fricke sammelte die Lateinschriftfreunde zu einem „Verein für Lateinschrift", der in einem eigenen Organ, der Monatsschrift „Reform", alles Material gegen die Fraktur zusammentrug. Durch eine „ameisenhaft betriebene" Agitation wurden alle Kräfte zu einem Hauptstoß gegen die Fraktur mobil gemacht und unter der Führung des Abgeordneten Stresemann im Jahre 1910 zahlreiche Petitionen, bedeckt

mit vielen Unterschriften aus allen Volksschichten, an den Reichstag abgesandt, welche die Einführung der Antiqua als amtliche Schrift forderten. Zur Unterstützung dieses Vorgehens hatten die Lateinschriftler alles Material zu gunsten ihrer Schrift in der „Vorstellung an den Deutschen Reichstag" zusammengefaßt. Die Petitionskommission überwies diese Petitionen einstimmig dem Reichstage zur Berücksichtigung. Als Entgegnung auf den 81. Bericht der Petitionskommission verfaßte der allgemeine deutsche Schriftverein eine Denkschrift, welche die Schriftfrage vom Standpunkte der Deutschschriftler beleuchtete. Die Fraktionen des Reichstages, besonders die Rechte, das Zentrum und die Nationalliberalen, stellten sich nicht auf den Standpunkt der Kommission, sondern lehnten die Anträge auf Abschaffung der Deutschschrift ab. Die Reichsregierung verwies darauf, daß in der Schriftfrage die einzelnen Bundesstaaten zuständig seien. Tatsächlich sprachen sich mehrere Landtage für die Beibehaltung der deutschen Schrift aus. Bemerkenswert ist die Erklärung, die die erste württembergische Kammer nach Abwägung der Gründe für die eine oder die andere Schrift abgab: „Deutschland hat keine Veranlassung, seiner vaterländischen Schrift das Grab zu schaufeln zur Freude aller ihm mißgünstigen Nationen. Diese Schrift ist ein Band geworden, das alle Deutsche in der Heimat und Fremde umschlingt. Es sollte nicht gelöst, sondern im Gegenteil fester geknüpft werden."

So war dieser Hauptsturm gegen die deutsche Schrift abgeschlagen; aber der literarische Kleinkrieg wurde mit Erbitterung weitergeführt. Auf Veranlassung des allgemeinen Deutschen Schriftvereins hat der Wortführer der Deutschschriftler, Adolf Reinecke, seine Ansichten über die Fraktur verfochten in dem Buche: „Die deutsche Buchstabenschrift, ihre Entstehung und Entwicklung, ihre Zweckmäßigkeit und nationale Bedeutung. Leipzig 1910." Sie ist von einer großen Begeisterung für die deutsche Schrift getragen, aber in der

historischen Beweisführung nicht frei vor irrigen Ansichten. Ebenso ist das in der Schrift von F. Soennecken: „Der Werdegang unserer Schrift (Bonn 1911)“ herbeigebrachte Beweismaterial vielfach unkritisch zugunsten der Antiqua verwendet worden. Gegenüber einer historischen Beweisführung, die einzelne historische Tatsachen ohne Einschränkung verwendet und aus dem Zusammenhang herausreißt, sei an ein Wort Brandis erinnert, der den Schrifteiferern mehr Zurückhaltung auferlegen möchte: „Es geht allgemein nicht an, die Geschichte derartig zum Arsenal zu degradieren, in dem jeder nach Gutdünken herumkramen und Waffen holen kann.“

Es wird notwendig sein, die Vorzüge und Nachteile der beiden Schriftarten gegeneinander abzuwägen. Aus den Urteilen, die über dieselben abgegeben worden sind, ein objektives Bild zu gewinnen, ist äußerst schwer, da die Beurteiler ihre Gründe nicht ohne den Einfluß von Sympathie und Antipathie vorbringen. Lassen wir zunächst die Schriftkünstler als Fachleute zu Worte kommen, die natürlich die formale Schönheit der Schrift in den Vordergrund stellen!

Melchior Lechter verwirft grundsätzlich die deutsche Druckschrift, die nichts als eine Verschnörkelung und Entstellung der schönen und klaren Antiqua sei. Sie beunruhige das Auge, sei durchaus unkünstlerisch und gestatte keine aus dem Buchstaben heraus sich entwickelnde Ornamentik. Rudolf von Larisch bezeichnet in seiner Schrift: „Über Zierschriften im Dienste der Kunst“ die Brechung der Schrift als eine Degradierung und sagt: „Auf diesem Wege ist im Mittelalter die Antiqua (gemeint ist die karolingische Minuskel, d. V.) zur Fraktur herabgesunken; doch sind die meisten europäischen Kulturvölker (hoffentlich auch bald die Deutschen) zur ersteren zurückgekehrt.“ Ebenso sind ihm die Großbuchstaben der Hauptwörter ein Dorn in seinem künstlerisch empfindenden Auge, da sie den ornamentalen Gesamteindruck stören: „Jedenfalls sollten die Deutschen schon aus diesem Grunde das Groß-

schreiben der Hauptwörter aufgeben und — wie die anderen Nationen — zur Einfachheit zurückkehren." Heinz König, dem wir schöne deutsche Schrifttypen verdanken, hebt im Gegensatz zu Melchior Lechter hervor, wie das Schriftornament, vom Initial ausgehend, sich aus der deutschen Schrift durch Federzüge entwickelt habe, wie dieses sich mit der Schrift zu einem Bilde vorzüglicher dekorativer Wirkung vereinige, und daß gerade die Fraktur sich hervorragend für diese Ausstattungsweise eigne. Eckmann spricht von einer künstlerischen Unzulänglichkeit der lateinischen Schrift, die sich daraus erkläre, daß Groß- und Kleinbuchstaben verschiedenen Techniken entsprungen sind, nämlich jene der Meißelführung, diese dem Federzuge. Auch Dr. Kühl empfindet die Diskrepanz des lateinischen Schriftsatzes. Die deutsche Fraktur ist stilreiner, da Groß- und Kleinbuchstaben derselben Stilepoche entstammen.

Ebenso schroff sind die Gegensätze beider Parteien, wenn sie sich bemühen, ihre Schrift zur eigentlichen Nationalschrift der Deutschen zu erheben. „Der einen ist die gotische Schrift ein Abbild des geraden, kernigen deutschen Wesens, die Antiqua ein welsches, glattes und weichliches Erzeugnis der Renaissance; der andern ist die Fraktur ein winkliger und verschnörkelter Kümmerling, die Antiqua ein Kind der Schönheit und der klaren Kraft (Dr. Kühl)". Die Lateinschriftfreunde erklären ihre Schrift für die deutsch-nationale, weil die ältesten Literaturdenkmäler, von den Merseburger Zaubersprüchen, die noch ins germanische Heidentum zurückreichen, bis zu den Carmina Burana, der köstlichen Fundgrube lateinischer und deutscher Spielmannspoesie, darin geschrieben sind, und die nach kurzer Unterbrechung von dem Humanismus und der Renaissance wieder aufgenommen worden ist. Die Brechung der Schrift gilt ihnen nur als eine vorübergegangene Mode, die mit der Gotik aus Frankreich gekommen ist. Die Deutschschriftler erklären die Fraktur im weiteren Sinne für die nationale Schrift,

weil sie ein achthundert Jahre langer Besitz der Deutschen ist, und weil Bibel, Gesangbuch und vor allem die deutschen Klassiker darin gedruckt sind. Die Gotik aber, aus der sie entsprossen, sei der eigentliche germanische Stil. Die germanische Altertumswissenschaft, die uns besonders durch die Forschungen Prof. Kossinnas zugänglich gemacht wird, weist nach, daß die Germanen der Eisen-, Bronze- und Kupferzeit für ihre Waffen, Schmuckstücke und Gebrauchsgegenstände neben Spirallinien ein Ziermotiv verwendeten, das aus Dreiecken ohne Grundlinien bestand, deren leicht gebogene Schenkel einem gotischen Spitzbogen ähnlich sehen. Dieses Motiv wird mit großer Beharrlichkeit festgehalten. Adolf Reinecke erblickt darin, wie er in einem Aufsatz „Die Herkunft der deutschen Schrift (Deutsche Welt)“ ausführt, die Grundbestandteile des gotischen Stils und der gotischen Schrift im Keimzustande. Die beliebten Verästelungen des Flechtwerkzierats, die altgermanische Vorliebe für Warzen, Auswüchse und Buckel finden sich, ins Flächenhafte übertragen, in den Krausen, Haken und Ecken unserer Kleinbuchstaben wieder. Die Fraktur im engeren Sinne ist im Herzen Deutschlands zur Zeit der höchsten Renaissancebläte entstanden. Kein geringerer als Albrecht Dürer hat ihr die Formen verliehen, die sie durch die Stilwandlungen des Barock, Rokoko, Empire, über die Biedermeierzeit hinaus bis zur Gegenwart behalten hat. Es muß also in ihr ein ebenso guter Kern stecken, wie in dem deutschen Volke, das sie zum Kleid ihrer Sprache ausgewählt hat. Volk, Sprache und Schrift sind wesensverwandt. Die Eigentümlichkeiten der deutschen Sprache, in der Lateinschrift oft mißverständlich, kommen in der deutschen Schrift treffend zum Ausdruck. Die deutsche Schrift ist ebenso ein Erzeugnis deutscher Heimatkunst, wie die heimatlichen Baudenkmäler und die heimischen Trachten, sie muß wie diese in ihrer alten Schönheit erhalten werden. Es haben sich Vereine gebildet, die sich die Erhaltung der deutschen Schrift zur

Aufgabe gemacht haben. Ihre Namen: „Vereinigung der Freunde deutscher Schrift, Allgemeiner deutscher Schriftverein, Schriftbund deutscher Hochschullehrer, Buchhändlerischer Frakturbund, Schriftverein für Österreich, Schutzverein für deutsche Schrift in Neuyork, Schriftbund deutscher Oberlehrer," lassen erkennen, daß die Liebe zur deutschen Schrift wieder Allgemeingut aller Stände geworden ist,

Untersuchen wir nun die wirtschaftlichen Erwägungen, die uns nach Ansicht der Lateinschriftler zum allgemeinen Gebrauch der Antiqua veranlassen sollten! Die Lateinschrift sei Weltschrift geworden, alle Kulturvölker bedienen sich ihrer oder verstehen sie. Wollen wir also am Weltverkehr teilnehmen, so müssen wir uns ihrer im Verkehr mit dem Auslande bedienen. Zunächst waren es die Gelehrten, welche behaupteten, die Wissenschaft sei international; wolle die deutsche Wissenschaft im Auslande Beachtung finden, so müsse sie die Lateinschrift verwenden. Schon Hufeland vertrat in seiner Makrobiotik den Gedanken, daß die Lateinschrift ungemein viel zur literarischen Verbindung Europas und zur Förderung der allgemeinen Gelehrtenrepublick beitragen würde. Die deutsche Gelehrtenwelt steht nicht mehr auf dem Standpunkte Hufelands, der die deutsche Schrift noch gut genug für die unteren Schichten der Bevölkerung hielt; der Schriftbund deutscher Hochschullehrer erblickt in ihr das Wahrzeichen und das einigende Band für das Deutschtum in der ganzen Welt.

Als der Abgeordnete Stresemann im Deutschen Reichstag seinen Antrag auf Einführung der Antiqua als amtlicher Schrift einbrachte, begründete er ihn ausdrücklich mit der Rücksicht auf die deutschen Auslandsinteressen. Das von den Lateinschriftlern verbreitete Vorurteil, die deutsche Schrift hemme das Verständnis für die deutsche Sprache im Auslande, ist ein bedauerlicher Irrtum, dem die Tatsachen und die Zeugnisse der berufensten Beurteiler widersprechen. Nicht gegen die deutsche Schrift, sondern gegen die deutsche Sprache,

gegen die Deutschen überhaupt richtet sich die Abneigung der Ausländer, denen der Deutsche auf dem Weltmarkte ein unbequemer Konkurrent geworden ist. Die deutsche Fraktur ist für die Ausländer kaum schwerer lesbar als die Antiqua. G. Ruprecht hat, wie er in seiner Broschüre: „Die deutsche Schrift und das Ausland" berichtet, Leseproben mit Offenbacher Schwabacher und deutscher Zeitungsfraktur angestellt, welche ergaben, daß Engländer aller Bildungsstufen, Franzosen und Italiener diese ohne Mühe lesen konnten. Einigen Lesern war es nicht einmal aufgefallen, daß die vorgelegte Schrift nicht die gewohnte Druckschrift sei. Ruprecht führt zahlreiche Beispiele dafür an, daß überall im Auslande bei Zeitungsköpfen, Firmenschildern, Glückwunschkarten usw., die doch von allen Volksschichten gelesen werden sollen, die deutsche Zierschrift angewendet werde. Brasilianische und türkische Postkarten, argentinische Banknoten usw. haben deutschen Frakturaufdruck.

Für die nachhaltige Wirkung der deutschen Literatur im Auslande ist es notwendig, daß sie in ihrem heimischen Gewande auftrete. Prof. Dr. F. Solger an der Pekinger Universität bestätigt dies nachdrücklich: „Gerade durch ihre eigene Schrift machen deutsche Bücher hier Eindruck. Die Eigenart des deutschen Geschmacks nützt uns hier draußen außerordentlich, und darin spielt die deutsche Schrift eine besondere Rolle."

Der Ausländer erlernt die deutsche Sprache und die Lautbedeutung ihrer Buchstaben im Schriftgewande der Fraktur. Er müßte sein Auge an ganz neue Wortbilder gewöhnen, wenn ihm deutsche Literatur in Lateinschrift vorgelegt würde. Ein Kenner der chinesischen Verhältnisse, Dr. Haenisch, führt in einem Zeitungsartikel (Tägliche Rundschau, 7. Juli 1913) aus, daß deutsche Zeitungen und Bücher, wenn sie im Antiquadruck erscheinen, einfach zu den englischen gezählt werden. Die chinesischen Schüler, welche Deutsch lernen, wünschen, daß die

deutsche Sprache ihnen auch in deutschen Lettern vorgeführt werde, weil die Antiqua sie verwirre. Wenn sie Wörter wie bank, mast, was, bad, fast, hat u. a. in Antiqua gedruckt sehen, so wissen sie nicht ob sie diese englisch oder deutsch aussprechen sollen. „Sobald ich für das Deutsche die Fraktur eingeführt hatte," berichtet Dr. Haenisch, „— es kostete ganze zwei Unterrichtsstunden — hörte diese Unsicherheit von selber auf." Die chinesischen Schüler, die 4000 eigene Schriftzeichen lernen müssen, werden vor dem Studium der deutschen Sprache nicht zurückschrecken, wenn sie noch das Frakturalphabet, das dem lateinischen in vielen Formen ähnlich ist, dazu lernen müssen.

Von unschätzbarem Wert ist die deutsche Schrift für die Deutschen im Auslande. Das erkennen auch die Lateinschriftler an; denn sie schreiben: „Nur ein Grund könnte uns bestimmen, an der Bruchschrift festzuhalten, wenn sich nämlich nachweisen ließe, daß sie die Erhaltung und Ausbreitung unseres Volkstums fördere." Aber sie entschlagen sich dieser nationalen Sorge und Verantwortlichkeit mit der längst widerlegten Behauptung: „Aber wie die Erfahrung der Deutschen im Auslande einstimmig lehrt, ist gerade die Bruchschrift durch die Erschwerung des deutschen Unterrichts ein Hindernis für die Erhaltung und Ausbreitung des Deutschtums im Auslande." Sie halten es auch für überflüssig, daß der Deutsche seine Nationalität durch den Gebrauch der deutschen Schrift bekunde.

In der Zeit vom Beginn der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bis in die Mitte der neunziger Jahre sind nach den Berechnungen Dietrich Schäfers weit über 6 Millionen Menschen über den Ozean gezogen, außerdem Hunderttausende nach dem Osten. Während die Auswanderer aus andern Ländern meist bald in ihre Heimat zurückkehren, wenn sie hinreichend Geld erworben haben, wird der Deutsche in der Fremde heimisch und nimmt ihre Sprache, Sitten und Gewohnheiten an. Er würde Gefahr laufen, sein Deutschtum zu

verlieren, wenn ihn nicht noch gewisse Bande mit der alten Heimat verknüpften. Ein solches Band ist die Schrift; sie muß die Deutschen in der Fremde untereinander und mit dem Vaterlande verbinden und ihre nationale Widerstandsfähigkeit erhalten (vgl. Ruprecht, das Kleid der deutschen Sprache).

Es wird von nationaler Seite darüber Klage geführt, daß in zahlreichen deutschen Auslandsschulen, z. B. in Rußland, die Fibel von Dr. Amrhein dem Anfangsunterricht zugrunde gelegt ist. Diese lehrt auf den ersten 106 Seiten die lateinische Schrift, während der Rest von 39 Seiten für die deutsche Schrift übrigbleibt. Durch die Bevorzugung der ersteren will man offenbar die Kinder an den späteren Gebrauch frühzeitig gewöhnen. In anderen deutschen Auslandsschulen, z. B. in Brasilien, wird mit einer deutschen Fibel in deutscher Schrift den deutschen Interessen besser gedient.

Unsere Auslandsdeutschen verwahren sich kräftig gegen die Preisgabe der deutschen Schrift. So erklärte der Deutschösterreichische Lehrerbund zu dem erwähnten Beschlusse der Petitionskommission des Reichstages: „Während Millionen Deutscher im Auslande auf Leben und Tod deutsche Eigenart verteidigen, weiß der Deutsche Reichstag nichts Besseres zu tun, als die deutsche Schrift abzuschaffen. Wir hoffen, daß das Plenum das Selbstverständliche tun und dem Beschluß der Petitionskommission die Zustimmung versagen wird."

Niemand hat lauter den Lateinschriftzwang als Kulturfortschritt gepriesen als die Elsässer, Polen und Dänen. Das gibt zu denken. Wenn man den Kindern der deutschfeindlichen Grenzbevölkerung die Kenntnis der lateinischen Schrift beibringt, gibt man ihnen eine Waffe in die Hand, die sie später zur Entdeutschung der Grenzländer verwenden werden. Auch hier ist das Festhalten an der deutschen Schrift eine Forderung der Selbsterhaltung.

Gegenüber der wirtschaftlichen und nationalen Bedeutung

der deutschen Schrift mögen die hygienischen und pädagogischen Erörterungen, die man an den Schriftstreit knüpft, fast bedeutungslos und kleinlich erscheinen; dennoch dürfen sie in unseren Erwägungen zugunsten der angegriffenen deutschen Schrift nicht fehlen. Die Lateinschriftler gehen von der Annahme aus, daß eine Schrift um so leichter zu lesen sei, je einfacher und klarer sie ist. Sie behaupten darum, daß die weiten und lichten Formen der Lateinschrift, die aus geraden Linien und Kreisbogen zusammengesetzt ist, von dem Auge angenehmer empfunden werde, als die eckigen, verschnörkelten und verdunkelten Formen der deutschen Frakturbuchstaben, die, wie die Lateinschriftler herausgefunden haben, 66 verschiedene Formenelemente aufweisen. Diese Behauptung hat Dr. Kirschmann (Toronto in Kanada) durch seine experimental-physiologischen Studien 1902 und 1906 entkräftet. Er führt den Nachweis, daß eine komplizierte Form, die verschiedene, nicht miteinander zu verwechselnde Merkmale bietet, auch dann noch leicht und sicher erkannt werden könne, wenn nur eines ihrer Merkmale mit Sicherheit nachzuweisen ist. Durch die dreieckigen und rhombischen Verdickungen der Buchstaben an ihrem oberen und unteren Ende, durch die Ober- und Unterlängen bei b, k, l, g, p, z, f, h, s, durch die auffallenden Buchstaben h, k, d, b, durch die Buchstabenverbindungen sch, ch, ck, tz, ß, entstehen leicht lesbare, augenfällige Wortbilder. Die Unterscheidung von s, s, ß, die unserer Sprache eigentümlich sind, kann durch Frakturbuchstaben besser ausgedrückt werden als durch Antiqua. Die schmale, schlanke Fraktur erleichtert den Überblick über die ganze Zeile; denn „der gebildete Leser liest nicht Buchstaben sondern Wortzeichen". In neuester Zeit (1913) hat Dr. Alex Schackwitz weitere Versuche über die Lesbarkeit beider Schriftarten angestellt. Er geht von der Tatsche aus, daß das Auge beim Lesen ruckweise Bewegungen ausführt, um die Zeile zu überfliegen. In den Ruhepausen dazwischen faßt es einen Teil

der Zeile auf. Je mehr Bewegungen das Auge beim Lesen machen muß, desto stärker wird es angestrengt. Diejenige Schrift muß also die lesbarste sein, die einen möglichst großen Zeilenabschnitt während einer Ruhepause des Auges auf einmal zu erfassen gestattet. Durch einen von ihm konstruierten Apparat, der die Augenbewegungen des Lesenden genau durch den Augapfel selbst registriert, hat Dr. Schackwitz festgestellt, daß bei gleichen Voraussetzungen eine gewöhnliche Buchzeile in deutscher Schrift durchschnittlich 5 Augenbewegungen, in Lateinschrift 7 Augenbewegungen erfordert. Durch diese Untersuchungen ist die lesetechnische Überlegenheit der Fraktur experimentell einwandfrei festgestellt; sie beträgt mindestens 25 %. Da auch die Kurzsichtigkeit durch die größere Zahl der ruckweisen Augenbewegungen beim Lesen der Lateinschrift gefördert wird, ist für den Druck der Schulbücher vom hygienischen Standpunkte die Verwendung der Deutschschrift zu fordern. Unter den Gesichtspunkt der Augenhygiene fällt auch bei mehrsprachigen wissenschaftlichen Arbeiten die Tatsache, daß die Fraktur die klare Heraushebung fremdsprachlicher Zitate gestattet, was durch den Druck mit lateinischen Lettern nicht möglich ist.

Noch ungünstiger als die Druckschrift soll nach Ansicht der Lateinschriftler die deutsche Schreibschrift gegenüber der lateinischen abschneiden. Man hat ausgerechnet, daß jene mit 107, diese mit 68 Taktteilen zu schreiben sei, daß die deutsche 101, die lateinische 93 Grundstriche aufweise (Fricke), daß die deutsche 20, die lateinische 17 Grundbestandteile besitze (Dietlein), und das die deutsche 36 % Druckstellen mehr erfordere als die lateinische. Auf diese Belanglosigkeiten, die den Wert der deutschen Schrift nicht herabsetzen können, legen bekannte Augenhygieniker, wie Baginsky, Eulenburg / Buch, Berlin / Remboldt, Cohn, wenig wert.

Den deutschen Lehrern suchten die Lateinschriftler die Abschaffung der deutschen Schreibschrift und der Fraktur dadurch

nahezulegen, daß sie darauf hinwiesen, wie dadurch der Schreib- und Leseunterricht auf der Unterstufe außerordentlich vereinfacht würde. Anstatt der acht Alphabete mit ihren 200 Lautzeichen hätten sie nur noch die Hälfte zu bewältigen, 200 bis 300 Schreibstunden könnten dadurch erspart werden. Der Widerstreit in den Formenprinzipien beider Schriftarten würde vermieden, und die Handschrift der Schüler könnte bei der Einübung der einen (lateinischen) Schrift besser, gefestigter und persönlicher werden. Diesen Argumenten gegenüber ist die Frage Brandis am Platze: „Ist es richtig? Haben wir wirklich, wie es nach der Praxis der Schulfibel scheint, 8 Alphabete? oder haben wir nicht vielmehr nur eines für die kleinen Buchstaben, das sich in nicht zu starken Variationen darstellt; daneben aber eine Unsumme von verschiedenen Versalien, von großen Buchstaben?" Er weist durch Formenvergleichung nach, daß die kleinen Buchstaben der Antiqua und der Frakur infolge ihrer Entwicklung nur wenig voneinander abrücken. Die kleinen deutschen Lettern stehen den kleinen lateinischen Schreibbuchstaben vielfach näher als den deutschen. Durch die Betrachtung und Darstellung so nahe verwandter, doch stilverschiedener Buchstaben wird der Formensinn der Schüler so gefördert, daß aufgewandte Zeit und Mühe ihre Früchte tragen. Damit die Schüler im Schreibunterricht diesen Formenreichtum bewältigen, wird von Schulmännern empfohlen, in den ersten Schuljahren nur deutsche Schrift zu lesen und zu schreiben. In der Volksschule wird sie auch auf der Mittel- und Oberstufe den Vorrang vor der lateinischen behalten, während die höheren Schulen wegen der fremden Sprachen auch die lateinische Schrift pflegen müssen. Die Unterrichtskommission des preußischen Abgeordnetenhauses hat vor kurzem einstimmig den Wunsch ausgesprochen, daß die deutsche Druck- und Schreibschrift in der Schule die Vorherrschaft behalten möge.

Fassen wir unsere Meinung über den Schriftstreit zusammen,

so können wir zunächst feststellen, daß wir die einseitige Auffassung der Lateinschriftler, die auf die Abschaffung der Fraktur hinarbeiten, der Lateinschrift gegenüber nicht teilen. Wir schätzen die lateinische Schrift, die während ihrer historischen Entwicklung verschiedener Zeitaltern ihr Sprachgewand geliefert hat, und möchten sie auch in Zukunft nicht missen. Wir erkennen ihren ästhetischen Wert und ihre künstlerische Abgeklärtheit an, die sie für dekorative Anordnungen in Raum und Fläche hervorragend geeignet macht. Wir fordern aber auch für unsere deutsche Schrift volle Heimatberechtigung in Schule und Leben und möchten den Streit um beide Schriften dadurch aus der Welt schaffen, daß wir beiden den ihnen zukommenden Wirkungskreis zuweisen. „Es ist ganz eigentümlich," sagt Willy Pastor in einem Artikel der „Zukunft", „wie gebieterisch der Klang verschiedener Sprachen nach einer oder der anderen Schriftart verlangt." Ebenso gebieterisch sind stilistische Gesetze: „Eine Cäsaren-Antiqua über dem Tor eines deutschen Bauernhauses, einer nordischen Königshalle, einer Stabkirche: das ist wie ein Fremdkörper, ist wie ein Kulturgift, gegen das wir uns nicht heftig genug wehren können." Ganz besonders muß, wenn nationale Interessen in Betracht kommen, die Anwendung der deutschen Schrift gefordert werden.

Es ist der Versuch gemacht worden, die Gegensätze zwischen Antiqua und Fraktur auszugleichen, indem man beide zu einer Art Bastardschrift verschmelzen will. Sogar Brandi, ein warmherziger Freund der deutschen Schrift, glaubt in der starken Wechselwirkung zwischen den flüssigen Formen der deutschen und den einfachen Formen der lateinischen Schrift einen Fingerzeig für die Zukunft der Schriftentwicklung zu erblicken. Ehmcke dagegen hebt hervor, daß die Versuche, zwei Schrifttypen miteinander zu verquicken, mißlungen sind und der weiteren Entwicklung der Schrift nicht förderlich sein können. Er verlangt, daß jede Schrift in ihrer

charakteristischen Erscheinung erhalten bleiben möge. Für uns lautet das Feldgeschrei im Kampfe um beide Schriftarten nicht: „Fraktur oder Antiqua! Deutsche oder lateinische Schrift!“ sondern „Fraktur und Antiqua! Deutsche und lateinische Schrift!“

Die Kunstschrift.

Wenn die Schrift über ihren eigentlichen Zweck hinaus, der sie zum Ausdrucks- und Verständigungsmittel macht, nach den Gesetzen der Schönheit, nach den Bedingungen des Materials und des Werkzeuges ausgebildet und von künstlerischer Eigenart und Schaffensfreude belebt wird, so entsteht aus ihr die Kunstschrift. Aber auch als künstlerische Schöpfung darf sie sich aus dem Rahmen des historisch Gewordenen nicht entfernen, ihren Hauptzweck, den der Mitteilung, nicht verleugnen und sich den Forderungen des Zeitgeschmackes nicht entziehen. Sie muß nach den Äußerungen des Schriftkünstlers Behrens gleich der Architektur das am meisten charakteristische Bild ihrer Zeit und das strengste Zeugnis für die Entwicklungsstufe eines Volkes abgeben.

Schauen wir auf den Beginn des Zeitraumes, dessen Schriftentwicklung wir verfolgen, so finden wir, daß mit dem politischen Niedergange des deutschen Volkes auch ein Tiefstand der bildenden Kunst überhaupt und darum auch auf unserem besonderen Gebiet, der Kunstschrift, vorhanden war. Das Volk war nicht fähig gewesen, das glänzende Erbe seiner Väter zu erhalten, zu erwerben, zu besitzen.

Die hochentwickelte Kultur des Mittelalters und der Renaissance hatte auch eine hohe Blüte der Kunstschrift hervorgebracht. Es war ein natürlicher und berechtigter Wunsch des Schreibers, sein kostbares, arbeitsreiches Werk auch äußerlich zu schmücken und dadurch die Freude am Besitz zu erhöhen. Bis tief in die Nacht saß der fromme Mönch in seinem Scriptorium und meinte ein gottgefälliges Werk zu tun, wenn er mit sorgsamer Hand die Werke der Kirchenväter abschrieb und die Schätze der Klosterbibliothek vermehrte. Die fromme Legende hat manchen dieser kunstreichen Mönche verherrlicht. Irische Mönche hatten wohl zuerst den Brauch

eingeführt, die Anfangsseite eines Buches mit reichen Initialen zu schmücken und mit phantastischen Ornamenten zu beleben, in denen Tiersymbole in seltsamen Verschlingungen, verbunden mit allerlei Flechtwerk, auftraten. Ein gutes Stück Heidentum mag wohl unbewußt in diese Zierformen verwebt worden sein. Die Berührung mit der Antike unter den Karolingern beseitigte diese Auswüchse einer ungezügelten Phantasie und führte strengere Formen ein, in denen Blattwerk und mäandrische Linien die Hauptmotive bildeten. Als Ersatz für die antiken Illustrationen, die schon von den ägyptischen Tempelschreibern, den Griechen, Römern, Byzantinern ihren Schriften beigegeben worden waren, wurden kleine Bildchen, Miniaturen, den Anfangsbuchstaben eingefügt. Als die antiken Formen vergessen waren, wurde die Schrift unter dem Einfluß des romanischen und des gotischen Stiles und eines tiefgehenden Natursinnes durch überaus reizende Motive geschmückt. Die menschliche Gestalt zeigte eine fast weibliche Anmut; Tiersage und Minnelied waren die Stoffgebiete, denen sich die Mönche, die noch immer die Schreiber waren, mit derselben Liebe hingaben, wie früher ihren frommen Schriften. Am Ausgange des Mittelalters geben die Wenzelsbibel und die Prachtschrift der goldenen Bulle einen Begriff von dem hohen Stande der Kunstschrift. Die Zierbuchstaben waren teils Weiterbildungen der Kapital- und Unzialschrift, teils neue Formen, die stilgerecht aus den gotischen Kleinbuchstaben herausgebildet worden waren.

Die Buchdruckerkunst verzichtete keineswegs auf die Kunstübung. Die Lettern wurden zunächst den gotischen Buchstaben des 15. Jahrhunderts nachgeschnitten; der Raum für die Initialen blieb beim Druck frei und wurde von den Illuministen kunstreich ausgemalt. Später wurden auch die Zierbuchstaben in Metall nachgeschnitten und erzielten durch farbigen Druck eine ähnliche Wirkung wie die gemalten Ini-

tialen; oder man suche beim Schwarzdruck die Reize der Farbe durch Schnörkel und Verzierungen zu ersetzen. In der Renaissance wurden deutsche und lateinische Schriften gleichzeitig angewendet. Albrecht Dürer und sein Kreis, Holbein und Cranach prägten den Kunstschriften die Formen auf, die sich mit geringen Schwankungen durch Barock, Rokoko und Empire bis auf heute vererbt haben. Daneben hatte sich in den Kanzleien eine Art der Kunstschrift entwickelt, die außer der Absicht, eine feierliche, würdevolle Wirkung zu erzielen, das Bestreben verfolgte, durch charakteristische, oft bizarre Eigentümlichkeiten eine Fälschung derselben zu erschweren.

Das 19. Jahrhundert war nicht imstande, aus eigener Kraft einen selbsttätigen Kunststil hervorzubringen. Es zeigte, wie Westheim mit großer Schärfe sich ausdrückt, „einen langsamen, tropfenweisen Zerfall aller Geschmackskonvention." Nachdem der Klassizismus des Empire sich im Biedermeierstil ausgelebt hatte, mußte das Kunstbedürfnis durch die Nachahmung früherer Stilarten befriedigt werden. Die einzelnen historischen Stile lösten sich in der Herrschaft nacheinander ab. Durch die Freiheitskriege nahm das nationale Selbstgefühl einen großen Aufschwung. Wie man auf poetischem Gebiet sich in die nationalen Dichtungen des Mittelalters vertieft, so wandte man sich auch in der bildenden Kunst den großen Werken jener Zeit zu und erzeugte eine Kunstbegeisterung, die man als Romantik bezeichnet. Vom romanischen Stil ging man zum gotischen über, der in seiner unvergänglichen Hoheit und Schönheit stets einen großen Einfluß auf das deusche Volk ausgeübt hat. Während beim Beginn des 19. Jahrhunderts noch Fraktur- und Kanzleischriften mit der breiten Feder nachgeschrieben wurden, fand man in der romantischen Periode Wohlgefallen an den gotischen Initialen, deren Formen in Bürger-, Gesellen- und Meisterbriefen in der Art der alten Briefmaler nachgebildet

wurden. Daneben fand im Anschluß an die écriture anglaise, die die Verkehrsschrift beeinflußte, die französische Rondeschrift, auch Coulée genannt, in Deutschland Eingang und befriedigte mit ihrer langweiligen Korrektheit die geringen Bedürfnisse nach einer Kunstschrift.

Nur einzelne Schriftkünstler von Bedeutung heben sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts aus der Reihe der Schreibmeister und Schriftpädagogen heraus. Heinrigs in Köln veröffentlichte zwei Kunstschriftwerke: „Europäische Schriftarten alter und neuer Zeit, in Kupfer gestochen," und „Musterblätter für höhere Kalligraphie, Prachtausgabe in Kupfer gestochen." J. H. Mädlers, des späteren Astronomen, Lehrbuch der Kalligraphie (1828), enthält auch Kunstschriftformen, die auf mathematischer Grundlage ausgeführt sind. Um 1840 erregte Johann Evangelist Mettenleiter durch seine gestochenen und lithographierten Kunstschriften, die er in seinem „Schriften-Magazin" erscheinen ließ, viel Aufsehen. In seiner Schrift: „Entwicklung der Schrift und des Schreibunterrichts in der neueren und neuesten Zeit (1866)," berichtet L. Strahlendorff von zwei Schreibkünstlern der vormärzlichen Zeit, von August Schütze, einem Schreiblehrer an drei Berliner höheren Lehranstalten, und seinem Sohne Ernst Schütze. „Es gingen Kunstwerke aus ihrer Anstalt hervor, wie solche Deutschland in ihrer Art noch nie gesehen hatte, und möchte in dieser Hinsicht nur den Ehrenbürgerbrief für S. Majestät den Kaiser von Rußland zu erwähnen sein, welchen die Stadt Berlin im Jahre 1837 vom genannten Künstler (August Schütze) anfertigen ließ. Dies Kunstwerk war fast durchgängig auf das kunst- und geschmackvollste in Goldschrift dargestellt und wurde mit 500 Thlr. nebst einem Brillantring belohnt. Obgleich Ernst Schütze (der Sohn) auch als Schreiblehrer tätig ist, so besteht seine Hauptbeschäftigung doch in der höheren Kalligraphie. In bezug auf seine Kunstfertigkeit sind ihm

denn auch viele Anerkennungen zuteil geworden.“ Auch Ausstellungen von Werken „höherer Kalligraphie“ fanden in damaliger Zeit, ganz wie heutzutage, in Berlin statt. Strahlendorff weiß von einer solchen, die seine ganze Bewunderung erregte, wie folgt zu berichten: „Wieviel Ausdauer und Fleiß die Kalligraphen früherer Zeit auf die Anfertigung ihrer allerdings oft eigentümlichen Kunstarbeiten verwandten, geht aus einer Ausstellung von kalligraphischen Kunstgegenständen der größten europäischen Meister der Schreibkunst aller Völker hervor, welche vor einigen Jahren in Berlin unter dem Namen Weltausstellung von dem holländischen Kalligraphen und Professor der französischen und englischen Sprache, Herrn G. J. Decker, veranstaltet war. Von den Hunderten dieser Kunstschätze wollen wir hier nur hervorheben: Eine Galerie wohlgetroffener Porträts der Monarchen Europas, welche, durch die Lupe betrachtet, nichts anderes als geschriebene Biographien darstellen.“ Unter den ausgestellten Kunstblättern befanden sich viele Originale von Paton, den Strahlendorff den ersten Kalligraphen Europas nennt. Die Tatsache, daß der Berichterstatter diese Kuriositäten beschreibt und nichts von der übrigen Ausstellung, von wirklicher Schriftkunst, erwähnt, läßt einen Schluß auf den Zeitgeschmack zu.

Der Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hatte zu sehr unter den politischen Unruhen der nach Verfassungen ringenden Völker und unter politischen Konflikten zu leiden, als daß die Kunst zu einer neu einsetzenden Entwicklung hätte Boden gewinnen können. Erst die sechziger Jahre brachten einen gewissen kunstgewerblichen Aufschwung, der sich aber wieder nur in einer Wiederholung alter Stile betätigte, diesmal aber die verschiedenen Spielarten der Renaissance bevorzugte. Auf das Jahrzehnt der deutschen Kriege folgte eine Zeit hohen wirtschaftlichen Aufschwunges, aber die Erwartungen, die man für die Entwicklung der deutschen Literatur

und Kunst daran knüpfte, erfüllten sich nicht. Anstatt des erhofften neuen deutschen Stils kam neue Nachahmung, neue Verwirrung. Einen Wendepunkt in dieser Entwicklung bedeutet das vernichtende Urteil, das Reuleaux über die deutschen Erzeugnisse auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876 aussprach: „Billig und schlecht!“ Diese im Angesichte der ganzen Welt erlittene und schmerzlich empfundene Niederlage des gesamten Kunstgewerbes und der Industrie, wenige Jahre nach den glorreichen Siegen von 1870 und 71, hatte das Gute, daß sie alle maßgebenden Kreise aufrüttelte und anspornte, alle Hebel anzusetzen, um das deutsche Kunstgewerbe wieder in die Höhe zu bringen.

Auf dem Gebiete der Kunstschrift zeigten sich bald verheißungsvolle Anfänge. Es ist interessant, zu beobachten, wie die neu einsetzende kunstgewerbliche Bewegung das Interesse an den Ehrenurkunden weckte. Sie wurden die Verkündiger des Ruhms großer Männer, an denen die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts so reich waren. Kaiser Wilhelm dem Großen und seinen Paladinen, den deutschen Fürsten und Staatsmännern, den Männern der Wissenschaft und Kunst, des Handels und der Industrie wurden in dankbarer Anerkennung ihrer Verdienste Ehrenurkunden überreicht. Es waren in vielen Fällen Kunstwerke von großer Schönheit, die durch den Reichtum ihrer künstlerischen Ideen wie durch die Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks, sei er launig oder witzig, anmutig oder würdevoll, sich auszeichneten. Ihr Zweck, den Empfänger zu ehren, breitet über sie den Hauch des Feierlichen aus. Mit Recht führen sie den Namen Urkunden; denn sie sind historische Dokumente, die einer späteren Zeit erzählen werden, wie die zeitgenössische Kunst das Ausdrucksmittel gewesen ist, die Verdienste großer Männer zu ehren.

Obgleich diese Ehrendiplome beanspruchen, Originalschöpfungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sein, so liegen ihre Wurzeln doch in den Wappenbriefen und Be-

stallungsurkunden früherer Jahrhunderte. Aber die Diplomkünstler blieben bei diesen Vorbildern nicht stehen; ihre kunsthistorischen Studien führten sie weiter in die architektonisch-ornamentale Formensprache, in die allegorisch-mythologische Gedankenwelt der Renaissance, des Barock, Rokoko und Empire.

So groß der den Künstlern zur Verfügung stehende Formenreichtum war, so bildete sich doch ein gewisses Schema heraus, das uns bei vielen Ehrenurkunden entgegentritt. Eine das Blatt einrahmende Säulenarchitektur läßt den Blick frei in eine weite Landschaft; weibliche Gestalten, die Begriffe versinnbildlichen, Tugenden darstellen, sind im Vordergrunde beschäftigt ein Bild zu tragen, eine Statue zu schmücken, Blumen zu streuen oder Palmen zu schwingen; oben in den Wolken treiben Putten und Amoretten ihr neckisches Spiel: auf einem freien Raume endlich liest man die Widmung, die Schrift. Diese war es, die dem Diplomkünstler besondere Schwierigkeiten bereitete. Die Formenwelt der Schrift war ihm nicht immer so vertraut, daß er sie dem Stilcharakter seiner Kunstschöpfung anpassen konnte. Die Vorliebe für mittelalterliche Schriften verleitete ihn dazu, verschnörkelte Buchstaben anzuwenden, die ihren Zweck, eine Ehrung klar auszudrücken, verfehlten. So entstand ein Zwiespalt zwischen Schrift und Bild, der noch vertieft wurde, wenn ein eigentlicher Schriftkünstler die Ausführung der Schrift übernehmen mußte. Von den Künstlern dieser Zeit, die den malerischen Stil der Diplome vertreten, seien besonders Menzel, Anton von Werner, Woldemar Friedrich, Döpler d. J., Gehrts, Widmann genannt, während von den eigentlichen Schriftkünstlern Schoppmeyer und Barlösius in dieser Zeit wurzeln. Leider müssen die meisten Ehrenurkunden ein verborgenes Dasein führen, da ihre Inhaber sie wegen ihrer intimen persönlichen Bedeutung als kostbaren Besitz behüten. Hin und wieder sind sie in Museen, die dem Andenken großer

Männer gewidmet sind, wie das Hohenzollernmuseum, das Bismarckmuseum u.a., der Allgemeinheit zugänglich und erfüllen dadurch als Kunstwerke und historische Dokumente ihren Zweck, indem sie erfreuen und belehren. Es ist das Verdienst des Georg Buß, in einem Prachtwerk: „Ehrenurkunden moderner Meister (1894)“ die schönsten Beispiele dieser Kunst in vorzüglichen Nachbildungen veröffentlicht zu haben.

Diese schriftkünstlerisch noch unfruchtbare Zeit hat eine Schriftgattung hervorgebracht und kultiviert, die leider keinen guten Einfluß auf den Geschmack der Menge und auf die Schriftentwicklung gehabt hat: die Reklameschrift. Amerika, das Land der Reklame, das auf keine Schrifttradition Rücksicht zu nehmen brauchte, weil es keine hatte, hat uns mit jenen grotesken, bizarren, verschrobenen Schriftformen, jenen bunten, verworrenen Schriftbildern beglückt, deren Aufgabe es nicht war, zu gefallen, sondern aufzufallen.

Das Buch, von alters her in Deutschland als der geistige Schmuck des Hauses betrachtet, hatte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bis zum Beginn der neunziger Jahre kein selbständiges Gepräge aufzuweisen. Selbst die so beliebten reich illustrierten Prachtausgaben im Schmuck ihrer Ornamentleisten und Vignetten können nicht über diesen Tiefstand hinwegtäuschen. Erst die Nacheiferung englischer Vorbilder hat hier schöne Früchte gezeigt.

Von England aus haben schon zu wiederholten Malen kräftige Impulse auf die Kunst des Kontinents eingewirkt. In England wurzelt die Kunst in dem Kunstempfinden und dem Kunstverständnis einer hochgebildeten, einflußreichen oberen Bevölkerungsschicht und kann sich deshalb zu einer stolzen und in sich gefestigten Höhe erheben. Ebenso wurzelt sie fest in der Geschichte des Landes, aus der sie, sich verjüngend, immer neue Nahrung zieht. Wie die Künstler durch die Gründung des „Prae-Raphaelit-Brotherhood“ zu erkennen

gaben, daß sie eine Neubelebung der Malerei durch die Nacheiferung der Kunst des Quatrocento erstrebten, so glaubten die Vertreter des gesamten Kunstgewerbes, die sich zur Morris-Company vereinigten, die handwerkliche Tüchtigkeit durch die Nachahmung der glänzenden Vorbilder alter Handwerkskunst zu heben. Ruskin und Morris vertraten die Ansicht, daß künstlerischer Entwurf und gute handwerkliche Arbeit unzertrennlich seien, und daß die Auswahl des richtigen Materials, die Anpassung an den Zweck, die technische Gewandtheit und die gediegene Ausführung an die geistigen Kräfte ebenso hohe Anforderungen stelle, als der bloße künstlerische Entwurf. Morris und sein Kreis, zu dem Edward Burne-Jones, Walter Crane, Emery Walker, Cobden Sanderson gehörten, wurden die Wiedererwecker der alten Werkkunst, die keine Grenze zwischen hoher Kunst und dem Kunsthandwerk kannte. Morris hat sich an der Schönheit der mittelalterlichen Manuskripte so begeistert, daß er mehrere Handschriften kalligraphisch nachschrieb: der Dichter Morris wurde zum Schriftkünstler. Es waren besonders die Werke der irischen und angelsächsischen Mönche, die im frühen Mittelalter das Inselland durch seine Schreibkunst berühmt gemacht hatten, die nun den Anstoß zu einer Schriftwiedergeburt gaben. Indem Morris den handwerklichen Traditionen der alten Schreibmeister nachforschte, gab er den Schriftkünstlern der Neuzeit eine feste handwerkliche Grundlage. Von ihm angeregt, schrieben Walter Crane nnd andere Künstler epische Dichtungen in künstlerischer Handschrift nieder. Die unübertroffenen Drucke der Gutenberg-Bibel, die Druckwerke von Aldus in Venedig, Froben in Basel reizten Morris und seine Freunde Emery Walker und Cobden Sanderson, ihre neubelebten Schriften dem Buchdruck dienstbar zu machen: so wurde der Schriftkünstler Morris zum Drucker. Nun entstanden zu Hamersmith jene Druckwerke, die auf der Ausstellung der Arts and Crafts Exhibition

Society im Jahre 1888 so großes Aufsehen erregten und den Anstoß zu einer Reform des ganzen Schriftwesens gaben. Auch das Schriftornament und die Buchillustrationen wurden mit gleicher Liebe gepflegt; beide wurden so entworfen und geschnitten, daß sie mit der gedruckten Seite eine Einheit bildeten, und so wurde das Buch in herrlicher Harmonie zwischen Schrift und Schmuck, zwischen Hauptsache und Beiwerk eine technisch-künstlerische Schöpfung.

Indem Morris als Drucker die Denkmäler altenglischer Literatur herausgab, deren Inhalt und altertümliche Sprache trefflich mit den Formen der von ihm geschaffenen Drucktypen harmonierten, gab er sich einer altertümlichen Richtung hin, die mit den sich geltend machenden amerikanischen und japanischen Einflüssen in einem merkwürdigen Gegensatz standen. Aber Morris und seine Freunde ließen sich nicht beirren; sie hatten den Wunsch, dem Emery Walker in seiner Einleitung des Katalogs der Ausstellung von 1888 Worte verlieh, die schönen Formen der alten Schriften möchten so lange das Feld behaupten, bis die Zeit komme, da die neuzeitliche Schrift edel genug sein werde, um den Formenschneidern als Vorbild zu dienen.

Auch für Deutschland brach in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein Kunstfrühling an, der seine treibende Kraft wie der englische aus der Vergangenheit schöpfte, daneben aber auch von einem tieferen Verständnis für das Wesen der Technik begünstigt wurde. Sempers grundlegendes Werk über den Stil, nach welchem die Formen kunstgewerblicher Erzeugnisse aus dem Zusammenwirken von Gebrauchszweck, Material und Technik entstehen müssen, fand jetzt allgemeineres Verständnis und führte auf kunstgewerblichem Gebiete zu immer neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Künstlerpersönlichkeiten mit ausgesprochener Eigenart erfüllen die Sehnsucht nach einem zeitgemäßen künstlerischen Ausdruck. Auch die Schrift nahm an diesem Aufschwung teil. Der sich etwas ungebärdig an-

stellende Individualismus / ein Gegenstück zu der maßvollen Ruhe der konservativ-historisch empfindenden englischen Kunst / erging sich zunächst in wunderlichen Formengebilden, als hätte er nur den Wunsch: „Gern wär' ich Überliefrung los und ganz originell!" Aber der Eifer und die Begeisterung führten zum Ziel. Einzelne Künstler, wie Max Klinger, Franz Stuck, Otto Wagner, fingen an, die neuen Wege zu weisen. In Klingers Prachtwerk „Amor und Psyche", das im Stil eines modern aufgefaßten Klassizismus illustriert ist, nimmt sich die Schrift noch aus, „wie vertrocknete Blumen in prachtvollen Schalen". In seiner Brahmsphantasie dagegen bilden Bildschmuck, Noten, Schrift und Sprache eine Komposition voll wunderbarer Harmonie.

Die ersten Versuche im Sinne des William Morris wurden in Deutschland von Joseph Sattler gemacht, der die Geschichte der rheinischen Städtekultur von Boos mit Vignetten schmückte und zum Druck die dem Charakter des Inhalts entsprechenden Schwabacher Lettern verwandte. Für ein zweites Werk, „Die Nibelungen", entnahm er nicht nur die Lettern, sondern auch den Buchschmuck jener Zeit, in der das Gedicht redigiert und aufgezeichnet worden ist. Gleich Morris ging Sattler bewußt altertümliche Wege; die Formenstrenge seiner Zeichnungen milderte er durch eine starke, moderne Empfindung, durch die er jene frühere Kunst unserer Zeit innerlich näher brachte.

Eine markante Persönlichkeit dieser Zeit ist auch Melchior Lechter, der seit 1896 seine künstlerischen Anschauungen über Schrift und Buchausstattung zu verwirklichen begann. Die schlichte Einfachheit alter Druckwerke begeisterte ihn dazu, das Buch als typographisches Kunstwerk wiederherzustellen und die Schrift auf ihre ursprüngliche Einfachheit, Schönheit und Größe zurückzuführen. Seine Gedanken über Schrift und Buchkunst finden sich verwirklicht in dem 1898 erschienenen Buche von Maurice Maeterlinck: „Der Schatz der Armen".

Die feierliche Wirkung der Antiqua, in der das Werk gedruckt ist, ist den ernsten Gedanken des Inhalts vollkommen angepaßt. „Die monumentale Ruhe," so schildert Rapsilber seine Empfindungen beim Lesen dieses Buches, „die vornehme Ausgeglichenheit, die in den Seiten herrscht, teilt sich dem Leser mit, er empfindet Sammlung und Andacht zum Lesen, und es gleitet sein empfangender und schauender Geist beim Lesen dahin, so sacht und eben wie in einem Kahn über einem blanken Gewässer, an dessen Ufern Bäume und Blumen und sanft begrünte Hügel den Friedensgruß des Festtags entbieten." Ein zweites Werk, „Der Teppich des Lebens" von Stephan George, wird durch die Anwendung der Antiqua als Drucktype, durch den von ihm entworfenen Buchschmuck und die roten Anfangszeilen der Abschnitte auf einen ernsten, feierlichen Ton gestimmt. In einer Gruppe kleiner Bücher, die eine Auswahl deutscher Schriften enthält, ist die Antiqua beibehalten, die Hauptwörter sind nach der von Jakob Grimm angeregten Schreibweise klein geschrieben; das Komma ist da, wo Verse gedruckt sind, durch einen hochgestellten Punkt ersetzt, da das Komma angeblich eine gewisse Unruhe in das Schriftbild bringe. Die Schrift auf seinen graphischen Blättern vergleicht Rapsilber in sinniger Weise mit einer Melodie, zu die der Bilderschmuck die Begleitung bildet; beide finden ihre wahrhafte Vereinigung, indem sie in eine rein ornamentale Sphäre erhoben werden.

Diese auf historischem Boden fußende Kunstrichtung, bei Klinger Klassizismus, bei Sattler deutsche und bei Lechter italienische Renaissance, mußte dem starken Einfluß eines über London und Paris nach Deutschland gekommenen Japanismus weichen, dem der Kreis um Morris, der fest in der Vergangenheit seines eigenen Volkes wurzelte, noch trotzte, der aber da Boden gewann, wo das Verlangen nach Neuem die bodenständige Kunst mißachtete. Wenn man auch anerkennt, daß die Werke der japanischen Kunst, besonders die Bilder-

bücher und Farbholzschnitte, durch ihre vortreffliche Stilisierung, durch die sichere Beherrschung von Linie und Farbe unseren Buchkünstlern neue Anregungen gegeben haben, so können doch diese Reste einer absterbenden Kunst, „die reifen Früchte einer überreizten Sinnenkultur die alle Merkmale der Erstarrung und der Dekadenz an sich tragen," wie Friedrich Perzyński sie treffend charakterisiert, nicht dauernd unser Kunstgewerbe beherrschen. Daß die Verbindung von Bild und Schrift bei den japanischen Drucken so überraschend harmonisch wirkt, liegt eben daran, daß beide Formenelemente aus der gleichen Arbeitsweise, der Pinseltechnik, erwachsen sind. Man hat aber sicher den Einfluß des Japanismus überschätzt, wenn man seine Einführnng einen Markstein in der Geschichte unserer Buchkunst genannt hat. Er war höchstens eine Episode. Das gesunde deutsche Kunstempfinden wird sich von dieser weichlichen, weibischen Kunst wieder frei machen. Man konnte den japanischen Einfluß hier und da wahrnehmen. Was man unter dem unklaren Begriff des Jugendstils zusammenfaßt, jene unorganische Verbindung des Naturalismus mit der „müden" Linie, läßt sich auf ihn zurückführen. Einer der einflußreichsten Bahnbrecher des Japanismus bei uns war Thomas Theodor Heine, der ihn durch seine starke Eigenart dem deutschen Empfinden anpaßte, und der besonders die Herrschaft der Linie nach dem japanischen Vorbilde zur Anerkennung brachte. Auch die Schrift paßte sich diesem importierten Schönheitsbegriff an. Eckmanns epochemachende Schriftschöpfung ist unter diesem Einfluß entstanden. Eine mittlere Linie zwischen dem auf heimatlichen Boden erwachsenen und dem nach Deutschland verpflanzten Kunstempfinden nimmt Heinrich Vogeler, der Worpsweder, ein. In die Reihe der Buch- und Schriftkünstler hat er sich gestellt durch ein kleines Liederheft seiner eigenen Gedichte, die er in seiner zierlichen Handschrift veröffentlichte. Man glaubt, wenn man das in einen Streublumenumschlag gebundene

Büchlein in die Hand nimmt, in die gemütliche Zeit der Biedermeier versetzt zu sein. Die Buchseiten sind mit Ranken und Zweigen umzogen, mit Vignetten nach Garten- und Landhausmotiven geschmückt.

Den Höhepunkt erreicht die Kunstschrift durch die Wirksamkeit zweier Männer, die die beiden Hauptrichtungen der Schriftentwicklung, die individuelle und die historische, verkörpern, die aber darin einig sind, daß die Schriftformen aus dem Schreibwerkzeug heraus geboren werden müssen. Diese beiden Männer sind Rudolf von Larisch und Edward Johnston. Während der temperamentvolle Wiener Schriftreformer Rudolf von Larisch bei strengster Vermeidung des Nachmachens der Handschrift des Individuums die charakteristischen, individuellen Qualitäten einer ornamentalen Schrift entlockt, will Edward Johnston, der konservativ und liebevoll an der Schrifttradition festhält, daß ein persönlicher Stil der Schrift nur durch unmerkliches Weiterbauen der besten traditionellen Formen ausgebildet werde. Er steht mit dieser Anschauung auf den Schultern des William Morris, während Rudolf von Larisch seine Ideen, ohne Vorgänger zu haben, aus sich selbst entwickelt hat. Versuchen wir, das Wesentliche ihrer Kunstanschauungen aus ihren Schriften zu erkennen!

Die erste Schrift, durch welche Rudolf von Larisch bekannt wurde, erschien 1889 unter dem Titel: „Über Zierschriften im Dienste der Kunst (München, Joh. Albert)". Als feiner Kenner der heraldischen Wissenschaft nahm er Anstoß daran, daß die Zierschriften auf Adressen und Diplome der letzten Jahrzehnte die Aufgabe der Mitteilung selten und die der Verzierung noch seltener erfüllten. Der Grund dieser unvollkommenen Wirkung lag darin, daß der ausführende Künstler kein geschulter Kalligraph oder der zugezogene Kalligraph kein Künstler war, der auf den Stil des Kunstwerks eingehen konnte. R. v. Larisch tadelt besonders zwei Mängel der Schrift, nämlich den mangelhaft gezeichneten Umriß und die un-

rhythmische Stellung der Buchstaben zu einander. Schon hier stellt er die später oft eindringlich wiederholte Forderung auf, daß die optischen Werte der Buchstaben und ihrer Zwischenräume den gleichmäßigen Rythmus der Zeile hervorbringen müßten. Als Musterbeispiele guter ornamentaler Schriftwirkung empfiehlt er die arabische Schrift, deren Zeilen sich wie ein sorgfältig komponiertes Ornamentband ausnehmen. Sie gestattet, wo sie als Zierschrift auftritt (auf Siegeln, Teppichen, Gefäßen), nicht nur eine Über- oder Untereinanderstellung, sondern auch eine Verschlingung der aufeinanderfolgenden Buchstaben. Damit wird aber das Prinzip der Lesbarkeit durch das Prinzip der ornamentalen Raumfüllung verdrängt. Als zweites Vorbild führt er die Schreiber des Mittelalters an, die die Buchstaben nach ihrem Schönheitsgefühl gereiht und die Schriftfelder zu einer dekorativen Gesamtwirkung zusammengeschlossen haben. Auch die Wappenkunst, die vielfach Hand in Hand mit der Kalligraphie geht, liefert aus ihrer besten Zeit gute Vorbilder, denen der Schriftkünstler nacheifern muß. Die Wappenschmiede besaßen ein durch Generationen hindurch geschultes Gefühl für dekorative Massenabwägung. Da wurde das heraldische Kleinod geschmiedet und so lange gereckt und gezwängt, bis es den Raum in vollendeter Verteilung ausfüllte.

Eine zweite Schrift: „Über die Lesbarkeit ornamentaler Schriften (Anton Schroll, Wien 1904)“ spinnt diese Gedanken weiter aus. Die Klassifikation der Kunst in hohe und kleine haben aufgehört, alle Gattungen derselben seien gleichwertig geworden, und nur die Schaffensfähigkeit der Künstler mache die Unterschiede. Auch die Formen der Schrift seien unter der Hand der Künstler ins Sprießen und Blühen gekommen. Aber der Küustler habe die Schrift nur nach dekorativen Gesichtspunkten zu gestalten. Um die Störungen des ornamentalen Gesamteindrucks durch Groß- und Kleinbuchstaben zu vermeiden, müsse der Künstler nur Versalien

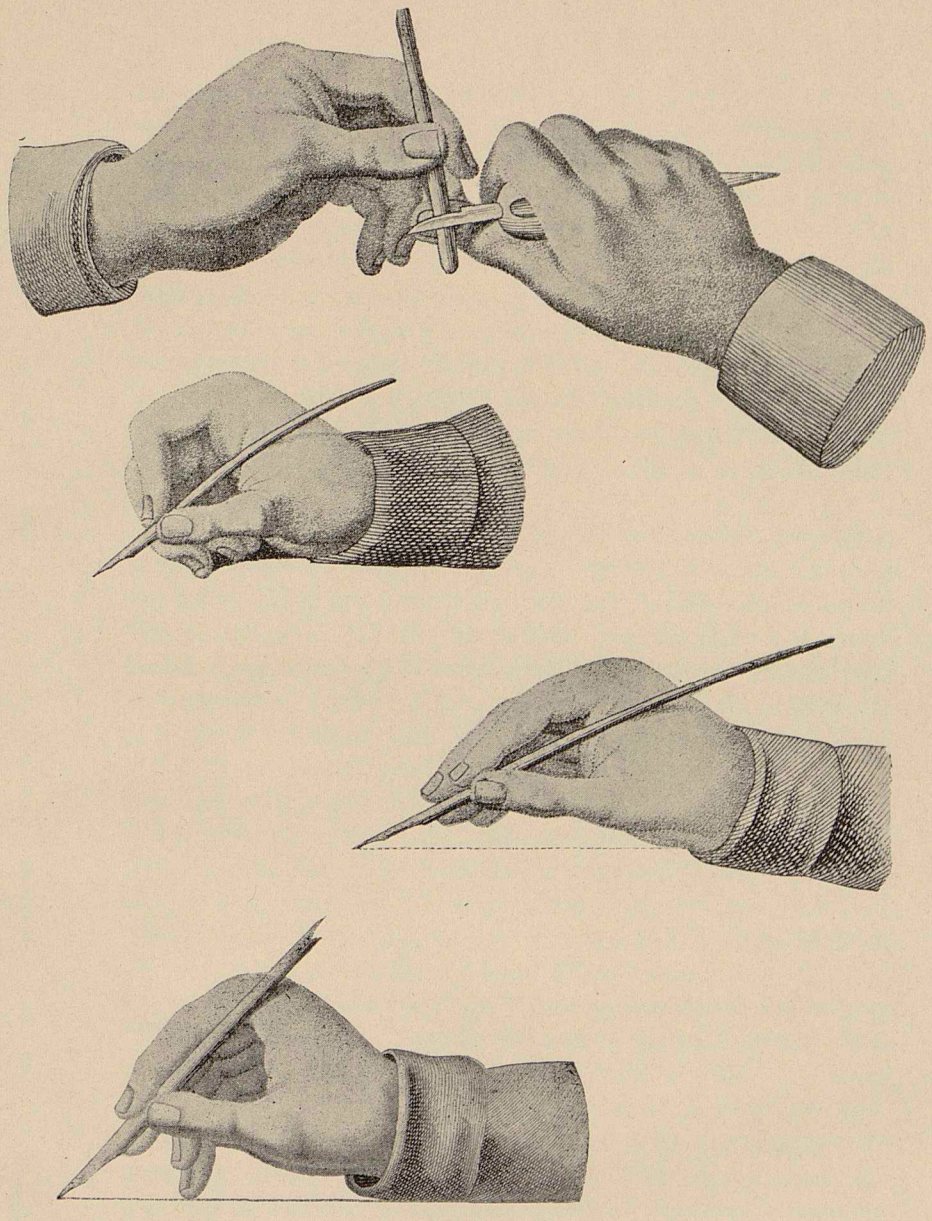
schreiben, was freilich ein langsames Lesen bedinge. Seine Stellung zur Frage der Lesbarkeit fixiert er in den Worten: „An der Grundforderung aller Schrift, der Lesbarkeit, festhaltend, bleibe ich auch bei der aufgestellten Behauptung, daß es Verwendungen der Schrift / gerade im Kunstgewerbe / geben könnte, wo die brutale Leserlichkeit unkünstlerisch wirkt. Andere Eigenschaften müssen dafür in den Vordergrund treten.“ Wenn R. von Larisch rät, die Deutschen möchten / auch in der Verkehrsschrift / das unnötige Großschreiben der Hauptwörter aufgeben und wie die andern Nationen zur Einfachheit zurückkehren, so verkennt er vollständig die Bedeutung der Versalien für die bessere Lesbarkeit der Schrift. Ebenso unverständlich ist seine Abneigung gegen die Fraktur,

Sein drittes Werk: „Unterricht in ornamentaler Schrift“ (4. Auflage 1905, Wien k. k. Hof- und Staatsdruckerei), in welchem alle seine Grundsätze über Schriftbildung und seine Erfahrungen über den Schriftunterricht niedergelegt sind, hat sich als ein treffliches Lehrbuch für den Kunstschriftunterricht erwiesen. Mit großer Klarheit und pädagogischem Geschick weiß er die Grundlagen einer ornamentalen Schrift zu schaffen. Der Unterricht umfaßt zwei Hauptaufgaben: die Erfassung der Buchstabenform, seiner Anatomie, und die Schriftverteilung, die Beziehungen der Buchstaben zueinander. Beim ersten Teil des Unterrichts werden zunächst die großen lateinischen Buchstaben ohne Benutzung einer Vorlage aus der Vorstellung heraus und zwar anfänglich mit straff ausgestrecktem Arm in großen Zügen auf die Tafel oder an eine senkrechte Wand gezeichnet. Indem der Anfänger die Buchstaben mit den verschiedenen Werkzeugen und Materialien ausführt, erkennt er den Einfluß der Werkzeug- und Materialiensprache auf die Gestaltung der Schriftformen. Der zweite Teil des Schriftunterrichts lehrt, daß die Buchstaben nicht linear gleich weit voneinander aufzustellen sind, sondern daß zwischen die Buchstaben optisch gleich-

wertige Lücken zu setzen sind, wenn sie gleich weit voneinander entfernt scheinen sollen. So lernen die Schüler das rhythmische Aneinanderreihen der Buchstaben zu Wörtern, das der Wörter zu Zeilen und das der Zeilen zum Schriftfeld. Sie gewinnen einen Überblick über die dekorative Wirkung der Schriftseite, ihre zweckmäßige Begränzung und ihre Beziehungen zur Umgebung. Schließlich führt der Unterricht dahin, die Schrift für die verschiedenartigsten Zwecke zu verwenden und sie durch den Zweck differenzieren.

Zur Veranschaulichung und Verbreitung seiner reformatorischen Ideen hat R. von Larisch seine „Beispiele künstlerischer Schrift" in drei Serien (Wien 1900, 1901, 1906) herausgegeben. Eine vierte Serie: „Beispiele künstlerischer Schrift aus vergangenen Jahrhunderten" (Wien 1909), soll den Schriftkünstler auf die Schätze hinweisen, die sich in den Schriften früherer Zeiten dem Künstlerauge offenbaren.

Der Eindruck, den die Gedanken Rudolfs von Larisch über die Bildung der Schrift, die in der Impression künstlerischen Sehens ihren tieferen Grund haben, den sein auf die Ausbildung der persönlichen Schrift gerichteter geistvoller Unterricht, den seine Beispiele künstlerischer Schrift hervorriefen, war ein tiefgehender und nachhaltiger. Er wurde als der Reformator der ornamentalen Schrift gefeiert. Seine Methode wurde vielfach dem Schriftunterricht zugrunde gelegt. Aber es fehlte auch nicht an kühl abwägenden Urteilen, die das Ungeeignete von dem Zweckmäßigen trennten. Besonders war es Dr. Kühl, der in seinem Artikel „Anti-Larisch" dessen Ansichten über Fraktur, über Großbuchstaben und über die Lesbarkeit der Schrift bekämpfte. Man nahm Anstoß an seinem paradoxen Wert von der brutalen Lesbarkeit und übte an seinen Beispielen künstlerischer Schrift scharfe Kritik. Man fand, daß z. B. die Schriften des Koloman Moser und des Rudolf Melchior wie Hieroglyphen aussähen und schwer zu entziffern wären, daß die Buchstaben von Pleinik



Handstellungen

aus „F. W. Lehmann's Lehrgebäude der Schönschreibekunst" (um 1800)

wie aus Streichhölzern zusammengesetzt erschienen, und daß die Schrift von Cissarz wackelte und tanzte. Eckmann dagegen erzielte hier seinen ersten Erfolg. Von den Urteilen über Larisch ist besonders das des Schriftkünstlers Behrens hervorzuheben, welcher den Wunsch aussprach, daß die so klare Methode, die für die Entwicklung des Sinnes für Schriftrhythmus so ungemein wichtig sei, die konsequente Weiterentwicklung der Schrift auf traditioneller Grundlage mehr berücksichtigen möchte. Tatsächlich hat R. von Larisch diesem Wunsche in der 4. Auflage seines Buches: „Unterricht in ornamentaler Schrift" und durch die Herausgabe seiner „Beispiele künstlerischer Schrift aus vergangenen Jahrhunderten" Rechnung getragen.

Dadurch näherte er sich dem verdienstvollen englischen Schriftreformer Johnston, der die Schrift durch das Studium der alten Manuskripte wie sein Vorläufer Morris zu neuem Leben erwecken will. Er hatte eine Schreibschule gegründet, in der ganz nach dem Vorbilde mittelalterlicher Schreibkünstler gearbeitet wurde. Die in einer zehnjährigen Praxis erprobten Grundsätze und Grundzüge seines Unterrichts hat er 1906 in einem Werk veröffentlicht: „Writing, Illuminating and Lettering", das 1910 in Deutschland unter dem Titel: „Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift" in der Übersetzung der Schriftkünstlerin Anna Simons erschienen ist. Als begleitende Vorlagen dieses Handbuches sind seine „Hand- und Inschriftalphabete" gedacht, die auch für sich allein einen Lehrgang der Kunstschrift bilden können.

Johnston hat von der Schrift und ihrem kunsterzieherischen Wert einen hohen Begriff. Er macht sich den Inhalt eines Artikels des „Athenäums" vom 3. Februar 1906 zu eigen, der über die neue Schule der Schönschreiber und Inschriftzeichner sich folgendermaßen äußerte: „Sie haben schon viel getan, einen Maßstab festzulegen, nach dem wir notgedrungen alle gedruckte und geschriebene Schrift umwerten müssen.

Wenn die Grundsätze, die sie aufgestellt haben, einmal allgemeine Geltung gewinnen — von welcher Last von Unschönheit würde unsere moderne Kultur befreit! Wenn einmal Straßen- und Häusernamen, und wir wollen hoffen auch Reklame, in schön entworfener und fein abgewägter Schrift ausgeführt werden, müßte das Auge sich so an reines Ebenmaß in diesen ins Auge fallenden Dingen gewöhnen, daß es auf eine ähnliche Befriedigung bei verwickelteren und schwierigeren Aufgaben bestehen würde." Er hebt hervor, wie von allen Künsten keine so ausgesprochen den bestimmenden Einfluß der Werkzeuge zeige als die Schrift. Er erwartet von der Ausübung einer Kunstschrift, daß die altmodische Ansicht, die schlechte Handschrift verrate große Gelehrsamkeit, endlich aussterben, und daß unsere gangbare Handschrift Schönheit und Leserlichkeit annehmen werde. So herrlich auch die Träume von einem auf Schriftformen aufgebauten rein künstlerischen Schmucke seien, so machen schon die unbegrenzte praktische Verwendbarkeit der Schrift das Studium derselben nicht nur wünschenswert, sondern auch unerläßlich.

In seinem Handbuche zeigt Johnston zunächst die Grundlagen seines Lehrgebäudes, die Entwicklung der Schrift von der römischen Kapitalschrift an bis zur humanistischen Antiqua und Kursive, deren Nachahmung er nicht für verwerflich, sondern für nützlich hält; denn er sagt: „Um schöne Buchstaben zu machen, ist es nicht nötig, sie von neuem zu entwerfen. Sie sind schon vor langer Zeit entworfen worden / sondern es heißt, die besten Buchstaben, die wir finden können, zum Vorbild zu nehmen, sie zu den unsrigen zu machen." Die Sucht nach Originalität liegt ihm vollständig fern: „Wir haben fast ebensoviel oder ebensowenig von der Originalität wie von der Nachahmung zu befürchten. Wo die Überlieferung uns zu begrenzen oder zu führen aufhört, müssen wir für uns selbst entscheiden." Aber er hofft von seiner Methode, daß die künstlerisch Befähigten durch diese Studien

in den Stand gesetzt werden, einen persönlichen Stil zu entwickeln und selbstschöpferisch tätig zu sein.

An der Hand des Studiums der historischen Vorbilder lehrt er auch die alte Arbeitsmethode und den Gebrauch der alten Schreibwerkzeuge, vor allen der breiten Feder, auf deren Zuschneiden er große Sorgfalt verwendet wissen will. Ferner zeigt er die Anwendung der Farbe und der Vergoldung nach den Vorschriften der alten Technik. Durch das Gestalten und Einordnen von Initialen gelangt er allmählich zum Buchschmuck und zur Buchillustration. Das Endziel seiner Unterweisungen ist, den Schriftkünstler zur praktischen Verwendung seiner Kunst zu erziehen, die ihm eine wirtschaftliche Unabhängigkeit sichern soll.

Da Johnston sich bei seinem Lehrgange nur auf wenige Schreibwerkzeuge, besonders Feder und Pinsel, und auf eine geringe Anzahl von Schriften beschränkt, die besonders der angelsächsischen und karolingischen Minuskel entnommen sind, so erscheint sein Wirkungskreis für unsere Begriffe, besonders wenn man ihn mit der Vielgestaltigkeit der individuellen Schriftentwicklung eines Rudolf von Larisch vergleicht, etwas eng gezogen. Dafür fällt zu seinen Gunsten die tiefe Gründlichkeit und die historische Strenge seiner Tätigkeit in die Wagschale, die uns symphatisch berühren.

Faßt man die beiden Unterrichtsmethoden, die durch R. von Larisch und Johnston vertreten werden, zu einem einzigen Lehrwege zusammen, so wird man mit Johnston sich in das Studium der klassischen Schriften und ihrer Technik vertiefen, und dann, ausgerüstet mit wissenschaftlichen und technischen Kenntnissen, sich der Führung des temperamentvollen Wiener Meisters durch das reiche und weite Gebiet der individuellen Schriftbehandlung anzuvertrauen. Der erste größere Versuch dieser Art wurde in den seit 1906 staatlich eingerichteten Fortbildungskursen für Kunstgewerbe- und Fortbildungsschullehrer in Düsseldorf gemacht, die von Behrens, Ehmcke

und Anna Simons geleitet wurden. Das Werk von F. H. Ehmcke: „Ziele des Schreibunterrichts“ (Diederichs, Jena 1911), zeigt uns die Ergebnisse derselben in mustergültigen Reproduktionen. Ehmcke nimmt als Schriftpädagoge und als Schriftkünstler den beiden Schriftreformern gegenüber, trotz mancher Berührungspunkte, eine selbständige Stellung ein. Zu den unbeschränkten Individualisierungsbestrebungen des R. von Larisch bemerkt er, daß die Eigenart der Schrift nicht aus dem Subjekt, sondern aus dem Objekt abgeleitet werden müsse; denn jede besondere Aufgabe dekorativer Natur fordere die Unterordnung der Persönlichkeit unter den beabsichtigten Zweck. Ebenso bestimmt nimmt er zu der vielumstrittenen Frage der Lesbarkeit der Schrift Stellung. Er setzt die Grenzen derjenigen Gebiete, auf denen die Schrift unbedingt lesbar sein müsse, fest; das sind diejenigen, die einem leichten und schnellen Verkehr, einer leichten und schnellen Verständigung dienen. Dahin gehören das Buch, die Zeitung, das Plakat, das Inserat, das Firmenschild, der Brief. Selbst da, wo die Schrift als dekoratives Element zum Gegenstand hinzutritt und eine dem Material entsprechende Behandlung erfordert, dürfen die Buchstaben, die ihren scharfumrissenen Charakter durch Jahrzehnte sich erhalten haben, nur leise variiert, aber nicht verändert werden. Nur bei rein dekorativen Schöpfungen spielt die Leserlichkeit eine untergeordnete Rolle. Wir können dem Verfasser, besonders mit Rücksicht auf das gut gewählte Beispiel, voll beipflichten, wenn er sagt: „Es ist im Grunde gleichgültig, ob man den Inhalt von ein paar Sprüchen, die die Wände von einer Weinstube schmücken, schnell erfassen kann oder nicht. Es ließe sich im Gegenteil wohl behaupten, daß diese Dinge ihre Trivialität verlören, wenn ihr Sinn, anstatt sich aufzudrängen, in einer schönen Form verborgen läge, die nur den Sinnen ihr rhythmisches Spiel von Linien und Flächen vorgaukelt, ohne zunächst die Gedanken in Anspruch zu nehmen.“ Ehmcke erkennt gern

den guten Kern der orientalischen und japanischen Einflüsse an, ohne jedoch ihnen voll sentimentaler Bewunderung gegenüberzustehen. Mit Johnston verbindet ihn die Hochachtung vor der Schriftkunst der Vergangenheit. Er hofft, daß die Jugend durch die Reform des elementaren Schreibunterrichts und durch die Einführung in die Kunstschrift für das Verständnis aller künstlerischen Bestrebungen vorbereitet werden könne.

Die letzten 13 Jahre haben, nachdem die Schriftreformer ihre wertvollen Anregungen gegeben, so hohe künstlerische Leistungen hervorgebracht, daß wir diese Zeit eine Renaissance des Schrifttums nennen können. Eine glänzende Reihe von Schriftkünstlern, die über reiche Erfindungsgabe und vollendetes Schönheitsgefühl verfügen, hat einen Schriftreichtum geschaffen, der trotz des verhältnismäßig kleinen Kunstgebiets, dem er entstammt, auf die Entwicklung der Gesamtkultur von großem Einfluß sein muß. Die Schriftkünstler von heute sind nicht mehr die revolutionären Geister, die sich in phantastischen, nach Originalität haschenden Schöpfungen überbieten wollen; sie fühlen sich vielmehr als die Bewahrer und Förderer einer jahrhundertelangen Schrifttradition, die sie unter Berücksichtigung der Aufgaben in der Gegenwart der Nachwelt zu überliefern haben. Indem sie in praktischer Betätigung sich der gesamten Buchkunst annehmen, Drucktypen und Buchschmuck schaffen, Buchtitel und Einband gestalten, haben sie den Buchdruck auf eine Höhe gebracht, die das Vorbild ihrer einstigen englischen Lehrmeister weit überragt.

Wenn von der Blüte der modernen Kunstschrift die Rede ist, wird der Name Otto Eckmanns immer an erster Stelle genannt. Seine Schrift, mit der er im Jahre 1900 die Welt überraschte, hat nicht nur den Ruhm, die erste des neuen Jahrhunderts zu sein, sondern sie bildet auch einen Wendepunkt in der Schriftentwicklung. Westheim nennt sie

eine revolutionäre Tat. Sie wirkte so verblüffend auf die Kenner der Schrift, weil sie jeglicher historischer Tradition zu spotten schien; ihre Formen waren nicht die Produkte des Federzuges, sondern die Ergebnisse der freien Pinselführung, die Äußerungen eines malerisch empfindenden Künstlers, der seine Anregungen bei den Japanern geholt hat. Dr. Kühl, dessen „Psychologie der Schrift" ganz in „Eckmann" gedruckt ist, nennt ihre Züge weich, pflanzenhaft, wie das ganze Formgefühl ihres Schöpfers. Aber seine starke Persönlichkeit kommt doch auch in den kraftvollen Gesamteindruck der Schrift zur Geltung. Wenn man die Fachzeitschriften der damaligen Zeit durchblättert, findet man neben zahlreichen Äußerungen hohen Lobes auch Worte kühler Ablehnung: man wünschte, daß es bei der einen „Eckmann" bleiben möchte. Eckmann selbst nahm in der Polemik über seine Schrift das Wort zu ihrer Verteidigung. Er hält es nicht für notwendig, daß die Schriftkünstler wie die Stempelschneider Gutenbergs die geschriebenen Schriftformen nachschneiden müßten, und empfindet dieses Verfahren als eine Hemmung der künstlerischen Schriftgestaltung. Ihm wurde entgegnet, daß die breitgeschnittene Feder der Schreibtechnik keine Hemmungen bereite, sondern durch geschickten Gebrauch immer neue Formen hervorbringe; auch bei den Kleinbuchstaben der Eckmannschrift zeige sich ihre Mitwirkung. Der Eindruck der Eckmannschrift wirkt trotzt vieler Neuerscheinungen noch immer fort; für Plakate und Aufschriften ist sie fast noch unübertroffen; dagegen scheint die Vorliebe für Eckmann-Buchschmuck stark im Abnehmen begriffen zu sein.

Neben Eckmann wird Peter Behrens mit großer Achtung genannt. Beide sind kongeniale Naturen, obwohl große Gegensätze zwischen ihnen bestehen. Eckmann schafft freie malerische, Behrens strenge gebundene Formen, bei denen senkrechte und wagerechte Linien besonders stark betont werden und in ihrem Schöpfer den Architekten erkennen lassen.

Eckmann schafft seine Schrift unabhängig von der historischen Überlieferung und dem Zwange der Feder, Behrens leitet seine Schrift von der gotischen ab und hält auch in der Technik an der Überlieferung der breiten, in konsequenter Führung gebrauchten Feder fest. Ein wunderbares Ebenmaß und eine angenehm wirkende Eleganz sind die am meisten hervortretenden Eigenschaften der Behrensschrift. Zu dieser ursprünglichen Schrift hat Behrens 1907 eine Kursivschrift entworfen, deren schlanker, flüssiger Handschriftcharakter einen gewissen Gegensatz zu seinem Wesen bildet. Dem Mangel einer eindrucksvollen Antiqua, der uns mit Neid auf die Antiquaschriften von Morris und Cobden-Sanderson blicken ließ, hat er dadurch abgeholfen, daß er im Jahre 1908 noch eine Antiqua entwarf, „so überraschend an Schönheit, daß sie zum Verweilen einlädt." Er geht auf die Vorbilder der römischen Monumentalinschriften zurück und macht D, G, O, Q breiter als B und R; durch diese lückenreißenden Buchstaben wird das Schriftfeld belebt. Anklänge an unziale Formen finden sich bei A, F, P, U und N, bei größeren Alphabeten tritt auch das beliebte unziale E auf. Der Eindruck der Behrensschriften wird durch schön gezeichnete Initialen erhöht, die alten Vorbilder nacheifern, aber doch im modernen Geiste aufgefaßt sind.

Georg Schiller der ehemalige Stempelschneider der Reichsdruckerei, hat schon vor Eckmann und Behrens eine in ihrer Art bemerkenswerte Schrift entworfen, die mit der Behrensschrift darin übereinstimmt, daß sie einen Kompromiß zwischen Antiqua und deutscher Schrift darstellt. Aber trotz der gebrochenen Formen, trotz der Aneinanderreihung senkrechter Grundstriche schimmert doch noch überall die Antiquaform deutlich hindurch. Diese Schillertype hat dadurch Bedeutung erhalten, daß sie in der Reichsdruckerei für den amtlichen Katalog des deutschen Reiches auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 verwendet wurde. Nachdem Schiller

noch andere bemerkenswerte Schriften, eine „Venetia“ (Antiqua), eine Fraktur, ein „Elementardeutsch“ u.a. entworfen hatte, wurde die ursprüngliche „Schiller-Type“ als „Neudeutsche Schrift“ bezeichnet.

Wie kaum ein anderer hat sich Otto Hupp in das historische Studium der Schrift vertieft, zu dem er auch als Heraldiker von Beruf sich hingezogen fühlte. Seine Tätigkeit als Zeichen- und Schreibkünstler führte ihn zu einer freieren Handhabung der Feder, die sich auch in einer gewissen technischen Freiheit bei seinen Schriften bemerkbar machte. Von letzteren ist zuerst sein „Neudeutsch“ zu erwähnen, dessen Formen aus der Jugend der Gotik, aus der Zeit der sich ankündigenden Brechung stammen. Mit diesen Vorbildern hat es auch die kräftigen Stämme, die kurzen Ober- und Unterlängen gemein (vgl. die Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels, das Matutinalbuch des Mönches Konrad von Scheiern). Eine zweite Schriftschöpfung ist sein „Liturgisch“ vom Jahre 1906, dessen prachtvolle, feierliche Wirkung an das stimmungsvolle Innere gotischer Kirchen gemahnt und diese Schrift für Werke religiösen oder ernsten Inhalts geeignet erscheinen läßt. Die „Hupp-Fraktur“ erzielt eine schärfere Ausprägung der Formen bei A, F, H, L und S und eine deutlichere Unterscheidung von B und V. Seine „Antiqua“ geht nicht auf die römische Kapitalschrift oder die humanistische Antiqua zurück, sondern nimmt freiere Formen an; seine „Unziale“ nähert sich in ihren charakteristischen Rundungen dem Wesen ihres Urbildes.

Wenn eine Schrift nach dem Erscheinen der Schöpfungen eines Eckmann, Behrens und Hupp noch einen nachhaltigen Eindruck machen und eine gewisse Volkstümlichkeit erreichen kann, so muß sie ganz besondere Vorzüge aufzuweisen haben und eine bestimmte Saite in der Volksseele in Schwingungen versetzen. Das ist der Kochschrift, der gegenwärtig wohl populärsten urd beliebtesten Kunstschrift, gelungen. Sie hat

es auch vermocht, die Antiquaschriften, deren gemessene Würde zu uns Deutschen gar nicht gut paßt, in ihrer Geltung etwas einzuschränken. Rudolf Koch liebt wie Otto Hupp die deutsche Vergangenheit, deren Kunsterzeugnisse in seiner Vaterstadt Nürnberg einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben. Die derbe Kraft der gotischen Schrift lebt in der Kochschrift wieder auf, die in ihrer scheinbaren Regellosigkeit und Willkür die deutsche Eigenwilligkeit und Querköpfigkeit, in ihrer Mannigfaltigkeit und dem Reichtum ihrer originellen Buchstabenverbindungen und Raumfüllungen den deutschen Geist, in ihrem Einklang zwischen Schrift und Bildschmuck deutsches Stilgefühl verrät. Daß sie aber auch ohne alles Beiwerk den geläutertsten Geschmack befriedigt, beweisen die sogenannten Rudolfinischen Drucke, die von Rudolf Koch und Rudolf Gerstung herausgegeben werden. Sie erscheinen, allen Freunden schöner Bücher zur Freude, als Neudrucke guter Dichtungen von vollendeter Schönheit in Druck, Material und Einband, ohne jeden Buchschmuck. Den ersten Bänden, Reuters „Hanne Nüte“ und Tegnérs „Frithjofssage“, sind noch zwei weitere gefolgt als kostbare Gaben für die Jahrhundertfeier: Rückerts „Geharnischte Sonette“ und E. M. Arndts Prosagedicht „Vom Vaterland“.

Wie Eckmann und Behrens, so bilden Rudolf Koch und Heinrich Wieynk zwei starke Gegensätze, obwohl beide die Anregungen zu ihren Schriftschöpfungen durch das historische Schriftstudium empfangen haben. Auch darin herrscht Übereinstimmung, daß beide sich gleich großer Beliebtheit, jeder in seinem Kreise, erfreuen. Aber ihre Schriften lassen zwei grundverschiedene Welten vor unserem geistigen Auge aufsteigen. Kochs Fraktur redet zu uns ein kräftiges Wort Deutsch aus vergangenen Tagen; Wieynks „Trianon“ zaubert uns jene galante, graziöse, kokette Gesellschaft des Rokoko vor, die als Gäste der Pompadour und der Dübarry im Schloß Klein-Trianon ihre üppigen Feste feierten. Die Vorfahren

der Trianonschrift sind die Kursivschriften, die unter den galanten Kupfern des 18. Jahrhunderts das Auge durch ihre geschmackvolle Eleganz erfreuen. Sie selbst ist der Liebling der heutigen eleganten Welt, die in den leichtflüssigen Formen, an denen eine geschickte Hand wohlgefällig ihr technisches Können offenbart, ihr Abbild wiederfindet. Wenn aber diese Schrift als die Erfüllung aller Wünsche nach dem Schriftcharakter des Biedermeierstils gefeiert wird, so ist das ein starker Anachronismus.

Walter Tiemann und F. W. Kleukens sind besonders durch ihre Antiquaschriften bekannt geworden. Die „schönfüßige Mediaeval" (Antiqua und Kursive) des ersteren knüpft, wie ihr Name sagt, an mittelalterliche englische Vorbilder an; heitere, durchsichtige Klarheit und Eleganz sind ihre hervorstechenden Eigenschaften. Kleukens, der eine „Ingeborg"- und eine „Helga-Antiqua" und eine Fraktur entworfen hat, ist außerdem durch geschmackvolle Buchtitel und Einbände, besonders aber durch die von ihm herausgegebenen Bücher der Ernst-Ludwig-Presse bekannt geworden.

Fritz Helmut Ehmcke, den wir schon als Kunstschriftpädagogen kennen gelernt haben, nimmt auch als Schriftkünstler eine hervorragende Stellung ein. Sein Interesse für Johnston entspringt seiner Vorliebe für das historische Studium der Schrift. Die von ihm im Jahre 1908 entworfene Antiqua gibt den Eindruck alter Humanistenschriften wieder. Ihre vollen Rundungen bei C, D, G, O, Q, die uns an römische Steinschriften erinnern, ihre großen Ober- und Unterlängen, letztere sogar bei J, P, Y, verleihen der Schrift ein lichtes, offenes Gepräge und machen sie für den Druck lateinischer Klassiker und romanischer Literatur besonders geeignet. Seine elegante und schlanke Kursive gehört neben der Behrens-Kursive und der Trianon Wieynks zu den schönsten modernen Kursivschriften, über deren Verwendung für literarische Schöpfungen Ehmcke in einem besonderen Druckheft Anregungen gegeben hat.

Heinz König, der sich als Bewunderer des gotischen Stils und als Verehrer der alten deutschen Schriften bekannte, machte den Versuch, die letzteren im modernen Sinne zu erneuern. So entstanden die breite, verzierte, aber ruhig wirkende „Walthari“ (1900), die feierliche „Germanisch“, die in dem Prachtwerk: „Walhall, die Götterwelt der Germanen“ als Drucktype verwendet wurde, und die „König-Schwabacher“, eine ernst wirkende Werkschrift.

Dieselben romantischen Neigungen wie bei Heinz König bemerken wir bei Emil Rudolf Weiß, dessen bewegliche Phantasie sich gern in ornamentalem Buchschmuck ergeht. Seiner Vorliebe für die alte Nürnberger Fraktur des Michael Bauernfeind verdanken wir die Weiß-Fraktur (1910), die dieser vielgestaltigen, in ihrem Formenreichtum unerschöpflichen Schrift neue Schönheiten, aber auch neue Absonderlichkeiten abgelauscht hat. Die Klassiker des Tempel-Verlages sind in Weiß-Fraktur gedruckt. Seine „Elzevir-Antiqua“ bringt den Namen einer berühmten holländischen Druckerfamilie in Erinnerung.

Die Reihe der Schriftkünstler, die noch durch weitere Namen, wie Willi Wegener (Alpha- und Beta-Antiqua), Lucian Bernhard (Bernhard-Fraktur und Antiqua), Belwe (Gotisch), Heiduk, Fidus, Matthies, Georg Wagner und viele andere fortgesetzt werden könnte, möchte ich mit Ludwig Sütterlin abschließen, dessen Auffassung von der Aufgabe des Schriftkünstlers sich in folgenden Worten kundgibt: „Nur mit scheuer Ehrfurcht trete er an die Kunst der Vergangenheit heran, betrachte sie als einen uns vererbten Schatz, an dem Raubbau zu treiben wir nicht das Recht haben, sondern den wir in ehrlicher Arbeit erwerben müssen, um ihn zu besitzen.“

Große Künstler, wie Leonardo, Dürer u.a., haben neben ihrer schöpferischen Tätigkeit verstandesmäßige Untersuchungen über ihre Kunst angestellt und schriftlich festgelegt. Auch

Schriftkünstler von Ruf haben sich über Bedeutung, Wege und Ziele ihrer Arbeit Rechenschaft gegeben, um die Richtigkeit ihrer Ideen zu prüfen und sich vor Verirrungen zu hüten. Mit besonderem Eifer sind sie der historischen Entwicklung der Schriftformen und ihrer Schreibtechnik nachgegangen und haben daraus gelernt, daß die Schrift sich nur im engsten Anschluß an die Formen der Vergangenheit weiter entwickeln läßt, und daß willkürliche Bildungen wie unreife Früchte zu Boden fallen. Jede von einer Künstlerindividualität neu geprägte Form muß vor allem ihren Zweck, der Lesbarkeit, entsprechen und alles vermeiden, was sich diesem Zweck nicht unterordnet. Ebenso müssen die Schriftkünstler sich davon frei halten, die Schrift wie eine Modesache zu behandeln, die heute gefällt und morgen von einer neuen verdrängt wird. Eine andere Gefahr für die Wertschätzung der Schrift ist die Gewohnheit einzelner Schriftkünstler, zu ihren Schriften unbedingt auch „Buchschmuck" zu zeichnen. Diese kunstgewerbliche Übung mag zu einer Zeit berechtigt gewesen sein, wo die Schrift für sich allein noch nicht genügende Beachtung gefunden hätte: der abgeklärte Geschmack der Jetztzeit, der Zweckmäßigkeit und Schönheit in hohem Maße zu vereinigen weiß, will sich die reine Freude an Schrift und Druck, die in ihrer Selbständigkeit so harmonisch wirken, nicht durch andere Zutaten beeinträchtigen lassen.

Wir haben in Deutschland eine deutsche und eine lateinische Schrift. Jede hat ein Recht auf ihre Existenz, jede hat ihre besondere Schönheit, und jede erfüllt ihren besonderen Zweck. Der Versuch, beide Schriften, die durch vier Jahrhunderte ihre gesonderte Entwicklung genommen haben, zu einer einzigen zu verschmelzen, wie es im Interesse des internationalen Verkehrs vorgeschlagen worden ist, ist absurd und aussichtslos. Selbst da, wo dieser Versuch vom rein künstlerischen Standpunkt aus gemacht wurde, ist eine wirkliche Gebrauchsschrift

nicht entstanden. „Man hat sich bald überzeugen müssen," sagt A. Müller in seinem Lehrbuch der Buchdruckerkunst, „daß es nicht möglich ist, die Eigentümlichkeiten zweier verschiedener Schriftstämme in einer Schrift so zu vereinigen, daß sie die ästhetischen und praktischen Forderungen, die an eine moderne Schrift gestellt werden müssen, in befriedigender Weise erfüllen." Man lasse also beide Schriften nebeneinander bestehen und sich parallel zueinander weiter entwickeln.

Noch im Jahre 1906 bedauerte es Westheim in seinem Artikel: „Die Schrift als soziales Problem," daß das Verständnis für die moderne Kunstschrift nur auf einen kleinen Kreis beschränkt geblieben wäre: „Bis jetzt sind alle die Anstrengungen doch kaum über einen kleinen kultivierten Kreis hinausgedrungen, den der aufmerksame Beobachter unschwer zu überblicken vermag. Die Künstler verfielen in den Fehler, nur ihre individuelle, originelle Schrift zu kultivieren und vergaßen das Ziel der allgemeinen Schriftveredelung. Die Schriftkünstler müssen begreifen, daß die gediegene Verkehrsschrift die vorzüglichste Grundlage für alle ornamentalen Schreibübungen ist." Dieses Bedauern kann jetzt, sieben Jahre später, kaum noch aufrechterhalten werden. Die Schriftfrage hat die weitesten Kreise interessiert und auch der Kunstschrift zur Anerkennung verholfen. Die von den Schriftkünstlern geschaffenen Drucktypen haben bereits eine weite Verbreitung gefunden; man druckt Koch-Fraktur, Ehmcke-Antiqua und -Kursive, Behrens-Antiqua, Hupp- und Weiß-Fraktur usw., und das Publikum hat sich aus diesen Schriften ihre Lieblinge gewählt. Die Schriftausstellung im Jahre 1911 zu Berlin machte uns mit den meisten deutschen Schriftkünstlern bekannt, denen nun die vielseitigsten Aufgaben gestellt wurden. Die Ehrenurkunden und Adressen fallen jetzt den Schriftkünstlern zu, die ihnen statt des malerischen den rein graphischen Stil verleihen. Das Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. im Jahre 1913 gab ihnen

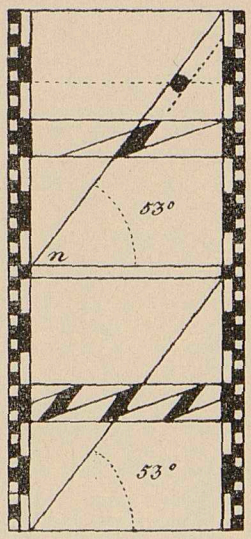
die erwünschte Gelegenheit, in zahlreichen Widmungs-, Stiftungs- und Ehrenurkunden ihr hochentwickeltes Können zu zeigen. Plakate, Geschäftsanzeigen, Buch- und Grabschriften, Hausinschriften, Glückwünsche, Romantitel, Exlibris, Zeitungsannoncen, ja ganze Bücher werden durch Schriftkünstler hergestellt und tragen das Verständnis für ihre Kunst in die breitesten Schichten des Volkes. Rudolf Koch, Wieynck, Sütterlin, Georg Wagner, C. Hellmut Behrens, O. C. Czeschka, Jacobi-Boy, Heinz Keune, Dr. Junck u. a. haben sich in dieser Weise betätigt.

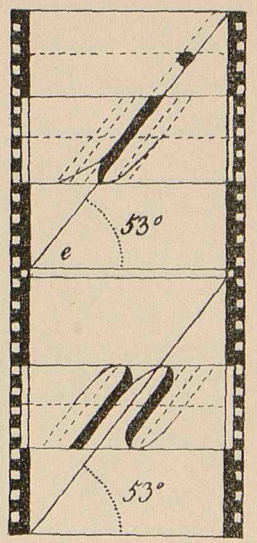
Es liegt im Zuge der kunstgewerblichen Bewegung, daß man in den kunstgewerblichen Schulen dem Unterricht in künstlerischer Schrift besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Über ihre Bedeutung für den kunstgewerblichen Unterricht äußert sich Geheimrat Muthesius in der „Werkkunst" (1907, Nr. 13): „Die Schrift ist vor allem ein künstlerisches Erziehungsmittel, sie fördert unbedingt das Gefühl für die richtige Verteilung auf der Fläche und ist so die erste Erziehung zum Flachornament." Seinen Anregungen ist es zu danken, daß in Düsseldorf staatliche Kurse abgehalten wurden, die die Kunstschrift den Kunstgewerbe- und Fortbildungschullehrern übermitteln sollten. So ist die Pflege der Kunstschrift von den Schriftkünstlern auf die Fachschulen übergegangen und trägt dort schon reiche Früchte. In Leipzig, Berlin, München, Wien, Magdeburg, Düsseldorf, Hannover, Breslau und vielen anderen Städten sind die Kunstschriftlehrer an der Arbeit, die jungen Kunsthandwerker in die herrliche Schönheit der Schrift einzuführen. Sie werden unterstützt durch zahlreiche Publikationen von Kunstschriftvorlagen und Unterrichtswerken, von denen ich hier nur einige nennen kann: Bornemann und Hampel, Die Schrift im Handwerk; F. Baumann, Die fachliche Gestaltung des Zeichenunterrichts in den Fortbildungsschulen (ein ausführliches Kapitel behandelt die ornamentale Schrift); L. R. Spitzenpfeil,

1. Die Behandlung der Schrift in Kunst und Gewerbe, 2. Der Schriftkünstler, Anleitung zur Kunstschrift; R. Blanckertz, Kunstschriftmappe G (enthält Kunstschriften verschiedener Schriftkünstler); Wieynk, Elementarunterricht in Schrift; F. Baumann, Übungen mit dem Quellstift in ornamentaler Schrift. Als Beispiele für den hohen Stand des Schriftunterrichts in den deutschen Kunstgewerbeschulen sind auf den beigehefteten Schrifttafeln einige bekannte Aussprüche unseres Kaisers von Kunstgewerbeschülern in moderner Kunstschrift dargestellt.

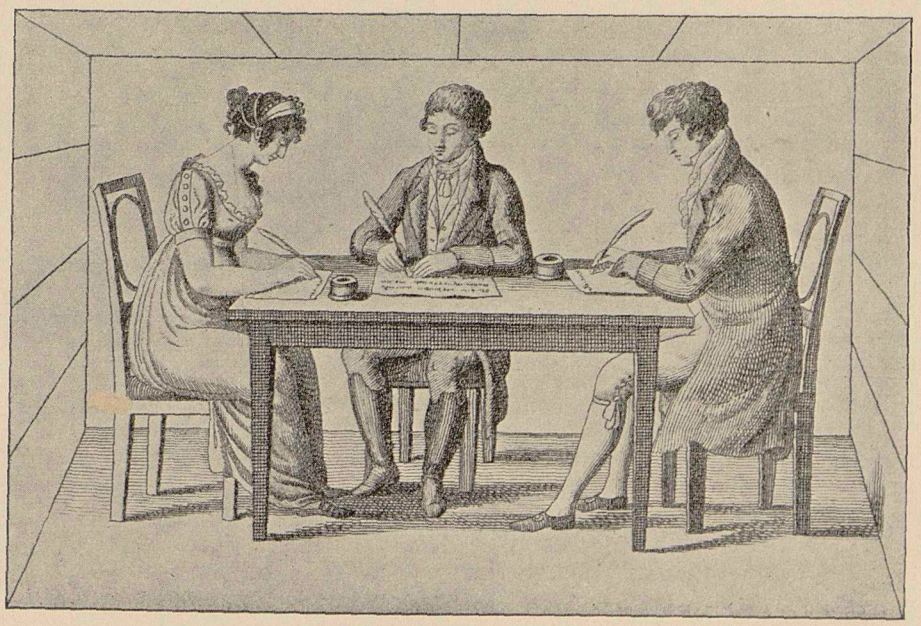
Der Siegeszug der Schrift macht bei den Gewerbeschulen nicht halt. Das ganze Erziehungswesen hat die Schrift in ihr Bereich gezogen und hofft von der Pflege derselben wohltätige Wirkungen auf den empfänglichen jugendlichen Geist. Der internationale Kongreß für Kunstunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst in Dresden 1912 gab durch eine internationale Schriftausstellung und durch die Vorträge der Schriftmeister Rudolf von Larisch und Edward Johnston den Zeichen- und Kunstlehrern wertvolle Anregungen, die Geheimrat Pallat in seinem Schlußwort dahin zusammenfaßt: „Auch einen Weg haben wir gezeigt bekommen, auf dem wir leichter als beim Naturstudium und sicherer als beim Entwerfen von abstrakten Ornamenten das Gefühl für gute Raumgestaltung wecken und entwickeln können: ich meine den Weg über die Schrift und die Handarbeit.“ Auf Veranlassung der preußischen Unterrichtsverwaltung wurde ein Teil der in Dresden gezeigten Kunstschriftblätter in Berlin ausgestellt und durch Schülerarbeiten aus höheren Lehranstalten und Volksschulen ergänzt. Das von den Kunstschriftlehrern und Schülern dargebotene Material sollte ein Beitrag zu der Frage sein, auf welche Weise die Kunstschrift in der Schule Eingang finden könnte. Haben auch schon die grundlegenden Arbeiten eines Rudolf von Larisch, Johnston, Ehmcke gezeigt, wie die Kunstschrift an den kunstgewerblichen Anstalten

betrieben werden kann, so bleibt diese Frage für die allgemein bildenden Schulen, die nur einen geringen Teil ihrer Zeit dazu anwenden können, noch zu lösen. Einzelne Beiträge sind von Grothmann (Normalduktus, natürliche Handschrift, dekorative Schrift; Heintze & Blanckertz, Berlin), Leberecht (Die Schrift im Zeichenunterricht; Die gotische Schrift; in „Schauen und Schaffen", 1913), Kuhlmann (Die Kunst der Feder; Dürr, Leipzig) geliefert worden. Künstlerisch veranlagte Schulmänner und pädagogisch bewährte Schriftkünstler werden sich ferner in diese schöne Aufgabe teilen. Wer die Jugend hat, der hat die Zukunft!





Schreibschemata
nach „F. W. Lehmann's Lehrgebäude der Schönschreibekunst" (um 1800)



Schreibstube um 1800

1. Immer so fleißig

2. Schule, Schule

3. Schreibpapier

4. Alterer Bruder

5. Kleiner Stuhl

6. Kleiner, Kleiner

7. Einquartierung, E

8. College, C

Verfertigt Anno
aus „J. R. Zirkhuber's Schreibvorlagen

1. nnmrvwy. ijup. ceoaggod. llttbhk

2. ckckth. ffsffffff. sx. zztz. minuit ocean.

3. abcdefghijklmnopqrstuvwxyztz

4. Altona, Berlin, Cassel, Dresden, E. F.

5. Gotha, Halle, Jena, K. Leipzig,

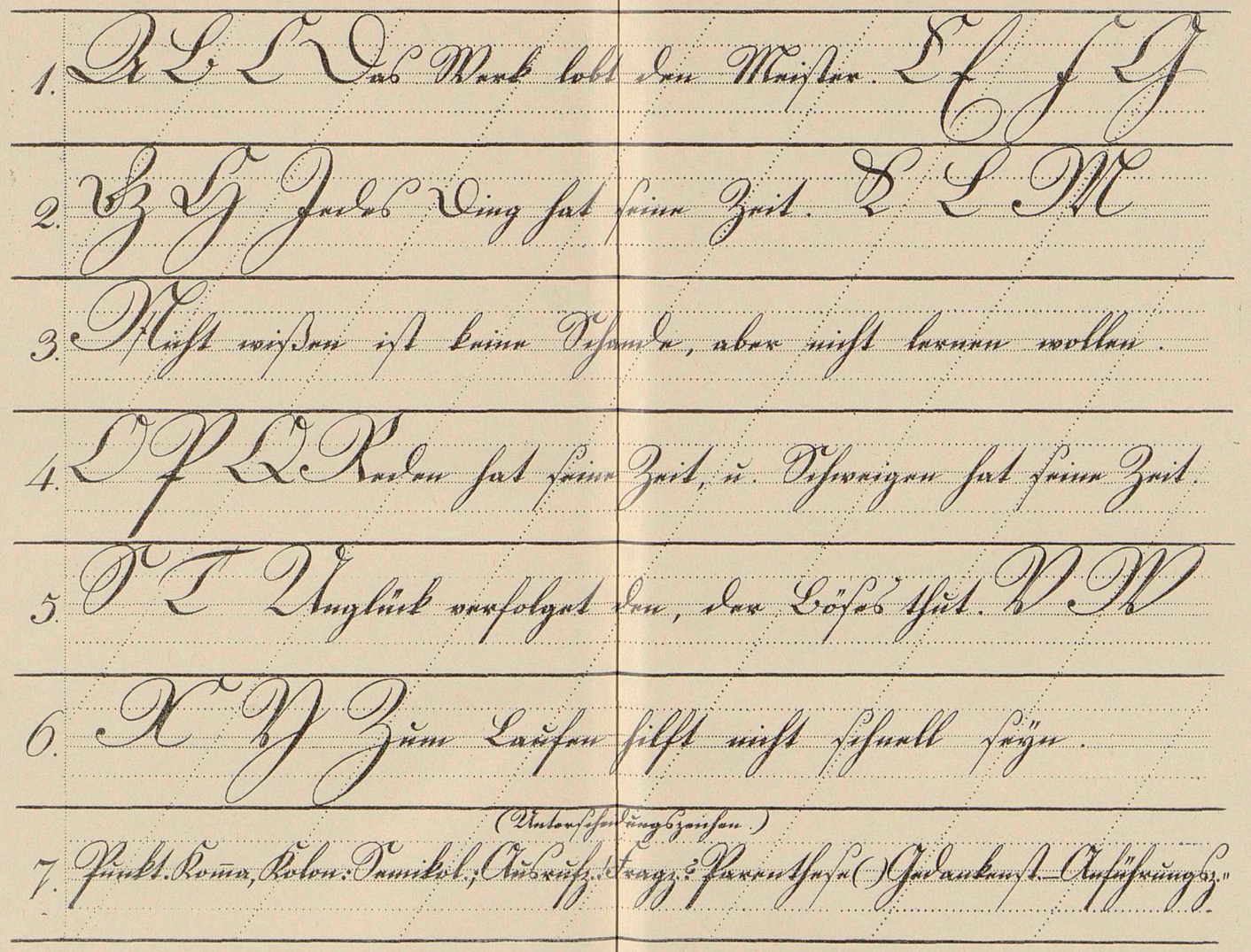
6. Meissen, Nürnberg, O. Prag, Q.

7. Regensburg, Schönbrunn, Triest, Ulm,

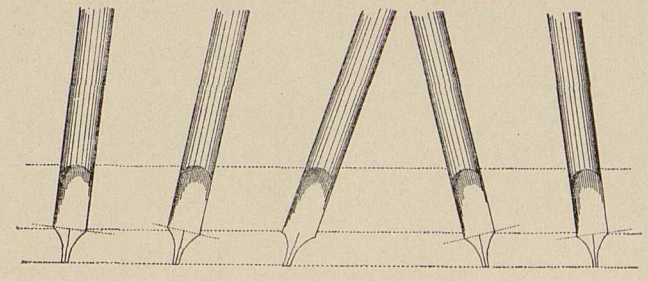
8. V. Wien, X. Yverdon, Zürich.

Beispiele kalligraphischer Grundsätze (Lateinschrift)
aus „J. A. Kirschners instruktiver Anweisung zur gründlichen Erlernung der Schönschreibekunst“ (1814)

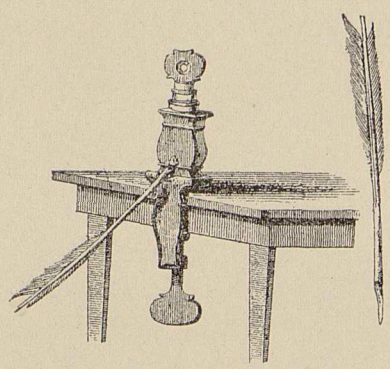
Lateinische Grundschrift
nach der amtlichen Verfügung der Schulbehörde (1914)



Beispiele kalligraphischer Grundsätze (Deutsche Schrift)
aus „J. A. Kirschners instruktiver Anweisung zur gründlichen Erlernung der Schönschreibekunst (1814)



Federschnitte nach Roßberg (um 1800)



Federschneid-Maschine.

Diese von dem Unterzeichneten ganz neu erfundene und von Seiner Königlichen Majestät von Bayern privilegirte Federschneid Maschine ist so eingerichtet, daß man in einer Stunde gegen 400 Federn ohne die geringste Nachhülfe ganz vollkommen daraus schneiden kann Die Maschine kann bey ihrer Verfertigung für jede Hand und Schrift gerichtet werden. Der Tit Besteller wolle daher eine nach seiner beliebigen Art geschnittene Feder einsenden, wo sodann die Maschine genau darnach gerichtet wird. Der Gebrauch derselben ist höchst einfich. Der Kiel, der jedoch nicht zu spröde seyn soll, wird auf der untern Seite ungefehr einen Zoll lang angeschnitten, und in einer aufwärts schiefen Richtung, wie die Zeichnung zeigt, in die an der Maschine angebrachte halbrunde, kaum sichtbare Oeffnung eingesteckt, dann mit dem stählernen Schlüssel von der rechten zur linken schnell umgedreht, bis er ansteht, wo er dann von selbst zurückspringt. Man zieht die Feder in selber Richtung, wie man sie einsteckte, wieder heraus, und sie wird vollkommen und rein geschnitten seyn. Nach jedesmaliger Abnutzung der Feder schneidet man selbe wieder um eine Spaltlänge nach und verfährt wie oben. Der Preis einer solchen Maschine mit Schraubkloben um sie an einem Tische pp. befestigen zu können, ist ..... nur bei mehreren kann ein verhältnißmäßiger Nachlaß gestattet werden.

Johann Caspar Schnetter,
Fabrikant chirurgischer Instrumente in München

z