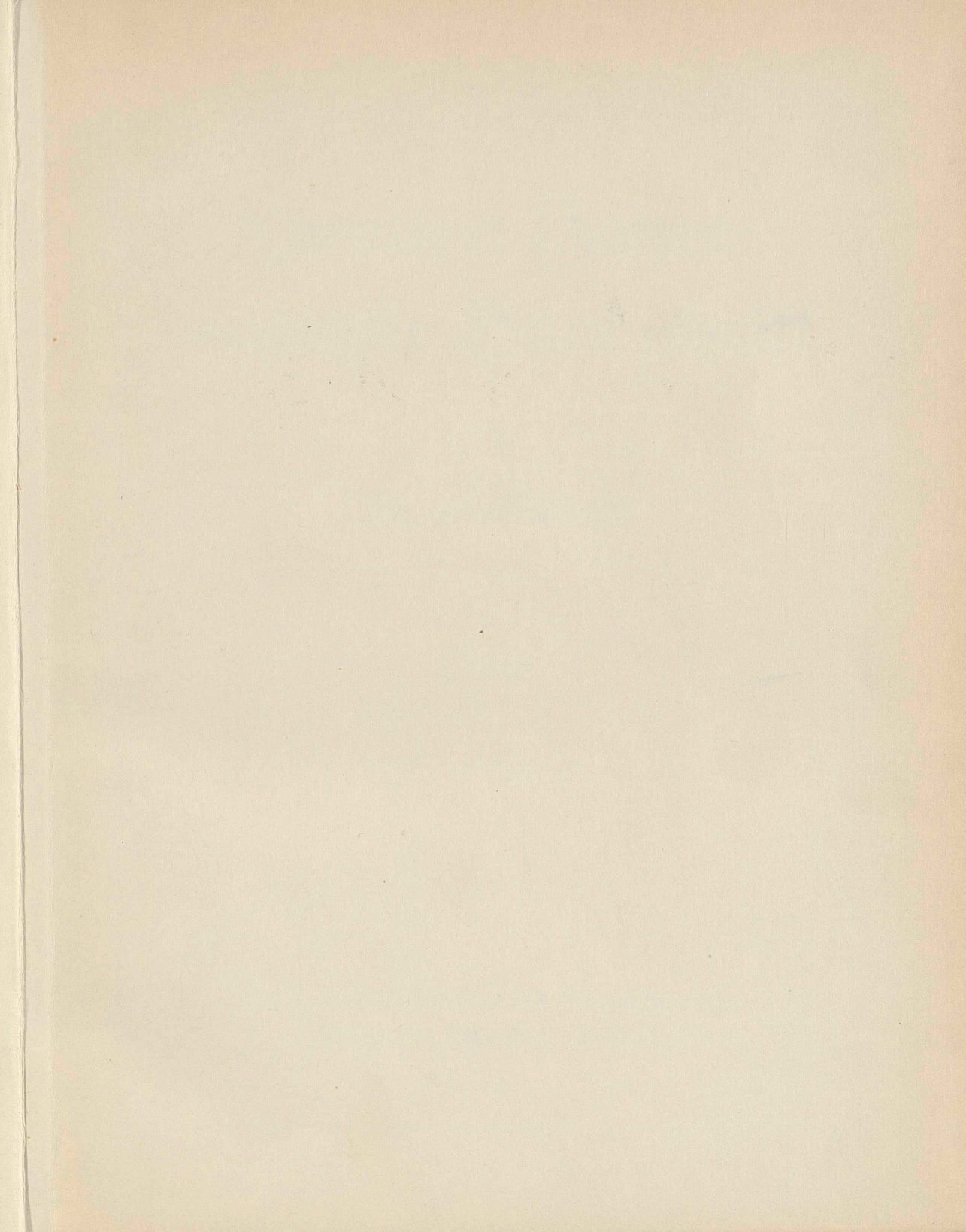


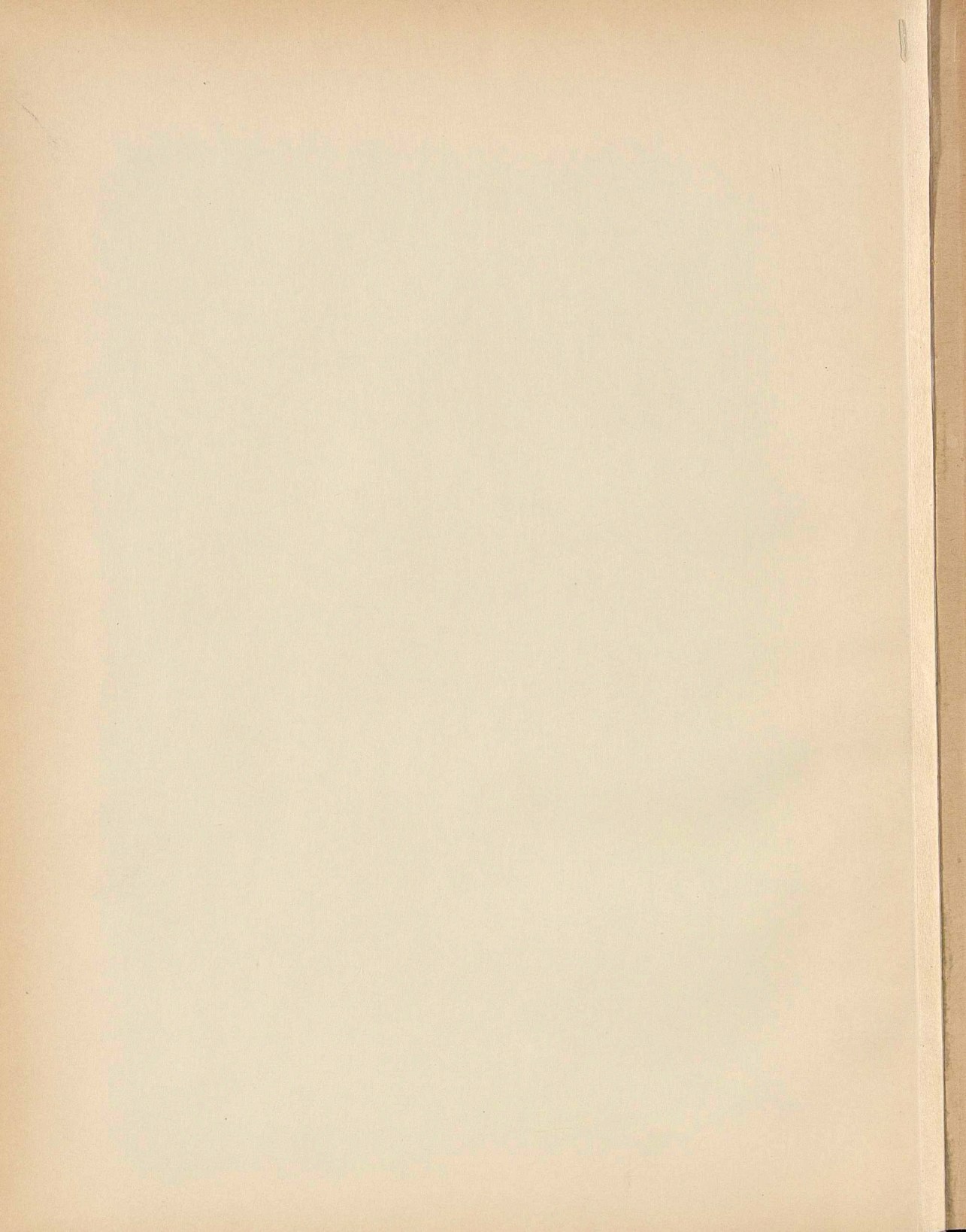
recht  
Jahre  
her  
chrift

7

1

717 A 8 - 1-3





Hundert Jahre  
deutscher Handschrift

von

Franz Leberrecht

3. Teil

Die Schrift in Kunst und Leben

Verlag für Schriftkunde und Schriftunterricht  
Heintze & Blanckertz, Berlin  
1918

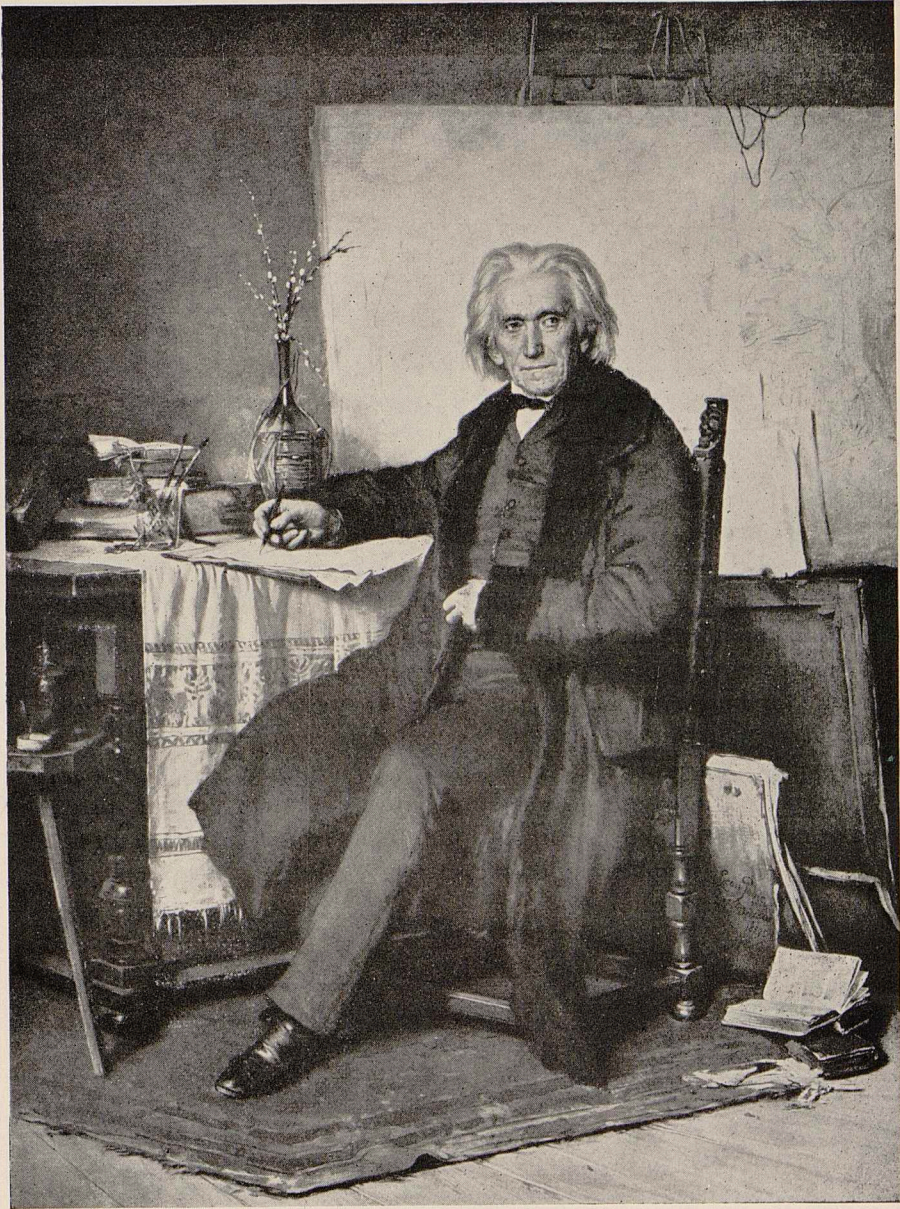
9694.  
nebst R

9695c



Alle Rechte,  
auch die der Übersetzung in fremde Sprachen,  
vorbehalten

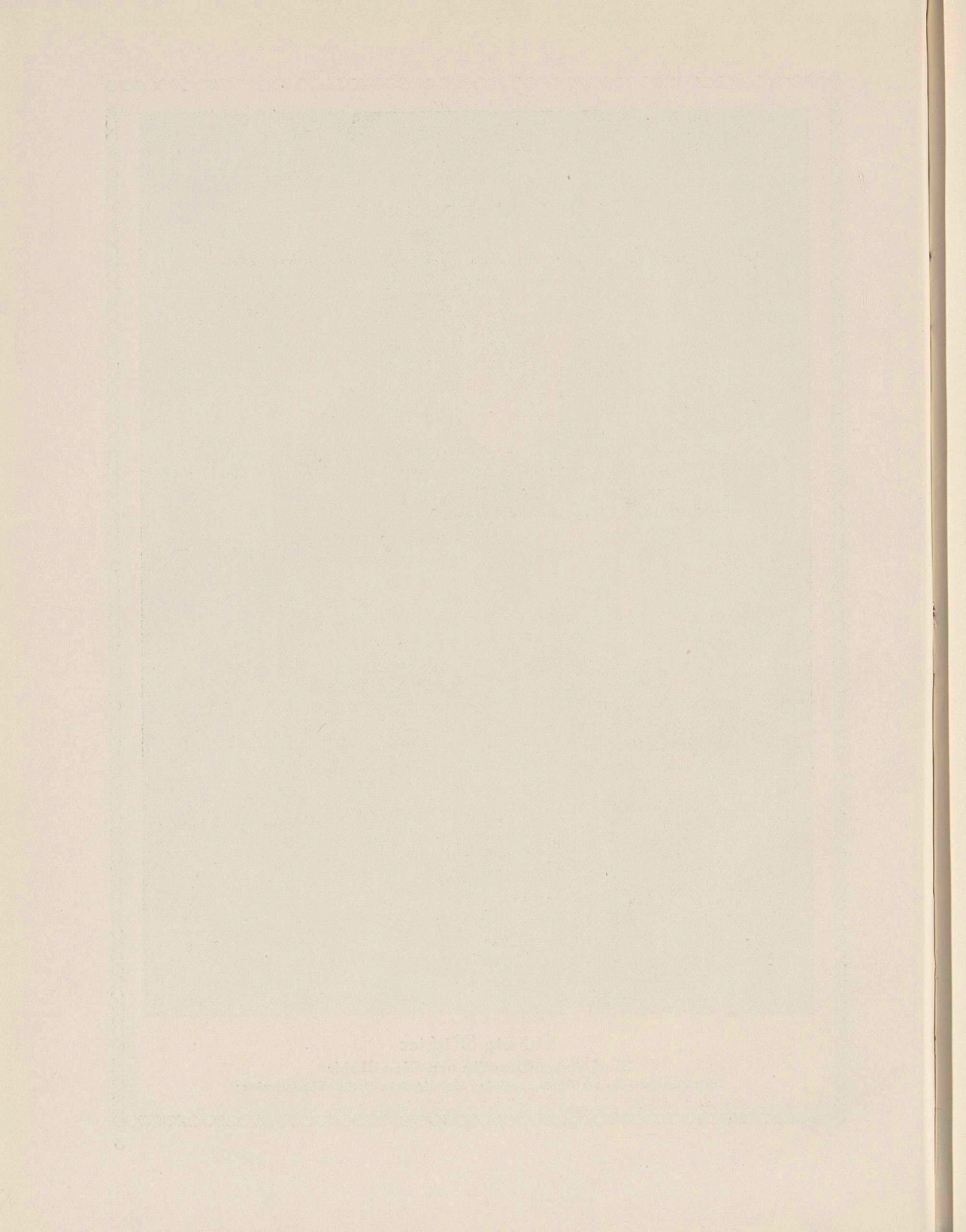
1967.7455



Ludwig Richter

Nach einem Gemälde von Léon Pohle

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg





# Inhaltsübersicht

	Seite
1. Die künstlerische Schrift, eine Angelegenheit des öffentlichen Lebens	7
2. Wechselbeziehung zwischen Schrift und Bild	26
3. Die deutsche Schrift	65
4. Die neuzeitliche Schulschrift	82
5. Namen- und Sachverzeichnis	91

## Verzeichnis der Abbildungen

1. Ludwig Richter. Nach einem Gemälde von Léon Pohle	3
2. Aushängeschild eines Baseler Schreibmeisters von Hans Holbein	11
3. Stahlfederpackung von Georg Wagner	13
4, 5. Notgeld der Stadt Lindenberg i. Allgäu	20, 21
6. Initialbuchstabe A aus dem Matutinalbuch Konrads von Scheiern	27
7. Eine Seite aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians mit Randzeichnungen von Albrecht Dürer	30
8. Radierung zu Sellerts Fabeln von Daniel Chodowiecki	32
9. Illustrierte Seite aus dem Schreibbuche der „Jägerin“	33
10. Herbstabend, Illustration von Ludwig Richter	35
11. Wappen von Otto Hupp	38
12. Sibelillustration von Theodor Schnitzer	43
13. Entwurf zu einer Geschäftsanzeige von Gottfried Schadow	46
14. Plakat der Münchener Sezession von Franz von Stuck	48
15. Plakat der Berliner Gewerbeausstellung 1896 von Ludw. Gütterlin	50
16. Umschlagzeichnung der Zeitschrift „Das Plakat“ von Lucian Bernhard	50
17. Plakat zur Kriegsleihe von Fritz Erler	52
18. Plakat „Vaterlandsdank“ von Heinz Renne	53
19. Plakat „Sammelt die Obstkerne“ von Giphens	53
20. Plakat der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft von Jupp Wiertz	54
21. Exlibris von Otto Hupp	56
22. Fabrikmarke von Georg Wagner	58
23. Verlagszeichen von Gustav Fischer in Jena	59
24. Illustration und Schrift von Heinrich Vogeler-Worpswede	61
25. Wegweiser im Tiergarten	74
26. Inschrift am Reichstagsgebäude	79
27. Federspitzen (Kedis- und Winkelspitzfedern)	83

## Vorwort

Der erste Teil des vorliegenden Buches verdankte seine Entstehung der Erinnerung an die erhebende Zeit der deutschen Befreiungskriege, die naturgemäß den nach rückwärts gewendeten Blick auf das ganze verflossene Jahrhundert lenkte, das auf vielen Kulturgebieten Großes und Herrliches erreicht hatte. Auf dem Gebiete des Schriftwesens konnte jedoch von einem Fortschritt während des 19. Jahrhunderts leider nicht gesprochen werden. Der deutsche Erbfehler, alles Ausländische schöner und begehrenswerter zu finden als das Angestammte, Volkstümliche, hat hier einen langsamen Verfall herbeigeführt und unsere prachtvolle deutsche Schrift verbildet und zum Teil sogar verdrängt. Aber es läßt sich doch feststellen, daß es deutschem Fleiße und deutscher Arbeit gelungen ist, die Schrift am Ende des 19. Jahrhunderts auf den Weg der Gesundung zu leiten, ihre ausdrucksvolle Schönheit von fremden Einflüssen zu befreien und ihr anfänglich verlorengegangenes Gebiet zurückzuerobern.

Wie ursprünglich geplant, brachte der zweite Teil des Buches „Hundert Jahre deutscher Handschrift“ Beispiele der Entwicklung der deutschen Schrift in großen Zügen, ihres Niederganges und ihres beginnenden Aufstieges, sowie ihrer vielseitigen Ausdrucksfähigkeit auf den verschiedenen Gebieten ihres Wirkungskreises im verflossenen Jahrhundert.

Im vorliegenden dritten Teile soll der Nachweis geführt werden, daß die Schrift in Folge ihrer weiten Verbreitung und vielseitigen Anwendung und vermöge der ihr innewohnenden Kunstwerte ein treffliches Erziehungsmittel des Volkes zum Kunstgeschmack und Kunstverständnis darstellt und deshalb einer sorgsamten Pflege und Förderung nicht nur in allen Schulen, sondern auch auf allen Gebieten des Volkslebens bedarf.

Der Verfasser.

## Die künstlerische Schrift, eine Angelegenheit des öffentlichen Lebens.

Das Interesse am gegenwärtigen Schrifttum beschränkt sich nicht auf den Inhalt desselben, es wendet sich auch seiner künstlerischen Form zu, um mit Befriedigung oder Mißfallen festzustellen, inwieweit die künstlerische Kultur der Zeit der Schrift ihr Gepräge aufgedrückt hat. Bei der Neigung, die gegenwärtige Kulturhöhe mit derjenigen anderer Zeiten zu vergleichen, kann die Erkenntnis nicht ausbleiben, daß das Gebiet der Schrift als Kunstform trotz seines gewaltigen Aufschwunges immer noch zu sehr mit Gleichgültigkeit behandelt wird. Darum gilt es, Kräfte in Bewegung zu setzen, die einerseits dem künstlerischen Schaffen Anregung und Richtung geben, und die andererseits die Teilnahme an den künstlerischen Erzeugnissen auf diesem Gebiete beleben und in weite Kreise verbreiten.

Die Presse ist schon längst als eine Macht, ja sogar als eine Großmacht im Leben der Völker erkannt worden. Ihr Einfluß auf das wissenschaftliche, politische und soziale Leben kann wesentlich erweitert werden, wenn künstlerische Absichten und Kräfte die Zeitung, die Zeitschrift und das Buch bei der Wahl der Drucktype und des Papiers und bei der Druckanordnung und Druckausstattung beeinflussen würden. Aber leider erfüllen nur sehr wenige Zeitungen ein gewisses Maß künstlerischer Aufgaben. In der bewegten Zeit des Weltkrieges wissen unsere Zeitungen die Macht der Schrift wohl zu würdigen, indem sie mit markigen, auffälligen Buchstaben den Inhalt der wichtigsten Nachrichten über die Zeilen setzen. Das gibt, wie Schriftsteller A. Halbert in einem Vortrage im „Verein der Plakatsfreunde“ bemerkte, den ersten Seiten der Zeitungen etwas von einer Plakatwirkung. Eine bedauerliche Unausgeglichenheit besteht bei vielen Zeitungen

darin, daß im Anzeigenteil deutsch gedruckter Zeitungen vorwiegend die lateinische Schrift zur Anwendung kommt. Die Anzeigen sollen, um ihren Zweck zu erreichen, die Aufmerksamkeit des Lesers erregen. Das geschah zur Zeit der Herrschaft eines schlechten Geschmacks durch auffallende Absonderlichkeiten, z. B. durch auf den Kopf gestellte Schrift, durchstrichene Zeilen, Einsetzen auffallend häßlicher Buchstaben. Unter dem geschmacksläuternden Einflusse der Künstler fesselt man heute den Leser durch einheitliche und schöne Schrift, die ja in reicher Auswahl jetzt zur Verfügung steht, durch geschmackvolle Anordnung und Verwendung eines eindrucksvollen Bildschmuckes.

Auf der Straße löst die Schrift die wichtige Aufgabe, durch Straßenschilder und Wegweiser die des Weges Unkundigen zurechtweisen und zu führen. Eine schöne und lesbare Schrift wirkt wie eine freundlich und klar erteilte Auskunft und enthebt uns der Verdrießlichkeit des Suchens und des Fragens. Unsere Städte haben darin schon Vorbildliches geleistet; die Straßenschilder mancher Städte geben sogar Aufschluß über den Ursprung der Straßennamen, z. B. in Charlottenburg, Dresden, Schöneberg. Auch am Kornfelde oder am Waldsaum kann ein Wegweiser in seiner Art schön sein und eine künstlerische Note in unserem Naturgenuß erklingen lassen.

In der Kunst auf der Straße übernimmt das Plakat die Führung. Seinem Zwecke gemäß, die Öffentlichkeit schnell und wirksam über eine Angelegenheit zu unterrichten, muß seine künstlerische Behandlung sich einem Grundgedanken unterordnen und diesen durch großzügige Zeichnung und klare Schrift in wirkungsvollen Gegensätzen zum Ausdruck bringen. „Was auf dem Flügel, der Violine gespielt, anmutig, beseligend wirkt, taugt nicht für den Jahrmarkt des Lebens, der braucht Fanfare“, sagt H. E. von Berlepsch in Bezug auf das Plakat. In Frankreich haben künstlerische

Kräfte allerersten Ranges das Bollgewicht ihres Könnens daran gesetzt, um durch das Plakat einen künstlerischen Einfluß auf die breite Masse des Volkes auszuüben. Aber der Bildschmuck reizt allzu häufig durch frivole Darstellung, während die Schrift vernachlässigt ist. Bei uns wirkt das Plakat durch künstlerische Schlichtheit, dekorative Behandlung und gute Schrift. Schon ein bloßes Schriftplakat kann einen tiefen Eindruck machen und ist einem mittelmäßigen Bildplakate vorzuziehen. Soll das Plakat, das vorwiegend im Dienste der Reklame steht, auch kunsterziehlich wirken, so muß es die ästhetischen Bedürfnisse und Ansprüche des Volkes, die sich im Laufe der Zeit gesteigert und verfeinert haben, befriedigen; es muß sich frei halten von jener anreißerischen Art, aufzufallen um jeden Preis, und nur durch sachliche Gediegenheit und künstlerischen Wert die Aufmerksamkeit erregen und fesseln. Dazu gehört auch, daß das Plakat nicht durch Größe und Zahl das Straßenbild überwuchere, nicht ganze Häuserwände und Giebel bedecke, daß es uns nicht längs der Eisenbahn den Ausblick in die Landschaft beeinträchtige. Das Gesetz gegen die Verunstaltung des Orts- und Landschaftsbildes hat in dieser Hinsicht schon viel Gutes gestiftet. Unter das gleiche Gesetz fällt auch die sich immer breiter machende Lichtreklame, deren Vorrichtungen und Aufbauten uns die Fassaden der Häuser an den belebtesten Straßen und Plätzen im nüchternen Lichte des Tages ungenießbar machen, ganz abgesehen davon, daß das Volk durch die fast ausschließliche Verwendung lateinischer Großbuchstaben der deutschen Schrift entwöhnt und das Auge durch die grellen Licht- und Farbengegensätze abgestumpft und für harmonisch abgestimmte Licht- und Farbentöne unempfindlich gemacht wird.

Das Firmenschild leitet uns vom Straßenleben in den Geschäftsverkehr über. Es macht uns mit dem Namen des Geschäftsinhabers und mit der Art seines Geschäftes bekannt.

Seine eindringliche, den Geschäftsmann vor unliebsamen Verwechslungen schützende Formensprache beruht auf der Anwendung schöner und auch kostbarer Buchstaben, die aber die Gefahr in sich birgt, daß sie durch Übertreibung unwirksam wird und den Beschauer durch ihre Aufdringlichkeit abstößt und abstumpft. Hier wäre ein weises Maßhalten, eine vornehme Zurückhaltung und eine künstlerische Ausführung von größerem Vorteil für den Kaufmann; sein Geschäft würde den gebildeten Käufer anziehen und die wütendste Reklame der Konkurrenz schlagen. Die beteiligten Kreise empfinden die Übelstände, die trotz aller Bestrebungen unserer Künstler auf diesem Gebiete noch bestehen. „Der Konfektionär“ spricht sich in Nr. 4 des Jahrganges 1911 darüber folgendermaßen aus: „Was die Firmenschilder betrifft, so wird ein Gang selbst durch die vornehme Leipziger Straße davon überzeugen, daß fast an jedem in Betracht kommenden Hause — von den letzten Neubauten abgesehen — die Schilder in den verschiedensten Formen und in allen möglichen Farben — rot, grün, blau, gelb — sich, bildlich gesprochen, gegenseitig totschlagen, und daß, was das wesentlichste ist, Material, Form und Farbe der Schilder in keinerlei Beziehung zu dem Material und der Architektur des Hauses stehen. Gerade aus der Erkenntnis heraus, daß diese Übereinstimmung eine unbedingt erforderliche Notwendigkeit für das gute Gesamtaussehen der Hauses ist, sind ja die Hauswirte in den letzten Jahren mehr und mehr dazu übergegangen, bei Neubauten sich die Entscheidung über die Schilder und sogar das Genehmigungsrecht vorzubehalten oder gar die Art der Anbringung der Firma selbst zu bestimmen. Wir geben gern zu, daß der Geschäftsmann den Wunsch hat, seine Firma so anzubringen, daß sie auch tatsächlich gut gesehen wird, aber daß Reklame und guter Geschmack sich vereinigen lassen, haben in den letzten Jahren die Erfolge der dahingehenden künstlerischen und praktischen Bestrebungen zur Genüge erwiesen.“

Wer jemand hie der gern welt lernen dütlich schreiben und lasen vs dem aller  
 kürzisten grundt den jeman erdrucken kan do durch ein jecz der vor mit ein  
 büchhaben kan der mag künstlich und bald begriffen ein grundt do durch er  
 mag von im selber lernen sin schuld uff schreiben und lasen und wer es  
 nit gelernt haben und gantz nit von im zu lon nemen er syg  
 wer er well burger durt handtwerks gesellen frowen und ju  
 nekfrowen wer sin bedarff der kum har in der wiet druwlich  
 gelert und ein zimlichen lon aber die jungen knaben und inn  
 hi noch den frowwalen wie gewonheit ist Anno mcccc xvij



Aushängeschild eines Baseler Schreibmeisters, von Hans Holbein  
 auf Holz gemalt. Original im Museum zu Basel.

Die photographische Abbildung wurde dem Schweizermuseum Xudolf Blandiers  
 in entgegenkommender Weise zur Verfügung gestellt.

Um der Kunst, die heute wie zur Zeit des Prinzen von Guastalla (in Lessings „Emilia Galotti“) nach Brot geht, Gelegenheit zum Verdienen zu geben, könnte der Kaufmann wie in der wirklich guten, alten Zeit — man denke z. B. an das Firmenschild des Kunsthändlers Gersait von Watteau — bei einem tüchtigen Künstler sein Firmenschild bestellen. Er würde durch ein eigenartiges, dem Gedächtnis sich unverlierbar einprägendes Geschäftsbild, auf dem natürlich auch eine gute Schrift nicht fehlen dürfte, und dessen Abbildung sich auf allen Anzeigen und Geschäftsbriefen wiederholen könnte, unter den eintönigen und langweiligen Geschäftsschildern in der Straßen langer Zeile sein Geschäft angenehm und wirkungsvoll hervorheben. Das lebensfrohe Wien war seit den Tagen der Kaiserin Maria Theresia bis in die Biedermeierzeit hinein berühmt wegen der Fülle seiner köstlichen, künstlerischen Geschäftsschilder. Kein Geringerer als Holbein d. j. hat in seiner Jugendzeit das Aushängeschild eines Baseler Schulmeisters gemalt und in treffender Weise die Tätigkeit desselben in schöner gotischer Schrift und in zwei lebendigen Bildern geschildert. Zwei weitere Beispiele aus der deutschen Vergangenheit, die uns zeigen, wie die Schrift allein für ein künstlerisch schönes und wirkungsvolles Firmenschild ausreichend ist, hat W. Weimar in seinen „Monumentalschriften“ veröffentlicht. Das erste, aus dem Jahre 1592, stammt von dem deutschen Schulmeister Christoph Kewaldt, das andere, aus dem Jahre 1792, von dem Schreib- und Rechenmeister Georg Heinrich Paricius. Beide laden zum Besuche des Unterrichts ein und sind zugleich treffliche Proben der Geschicklichkeit ihrer Verfertiger.

Vom Firmenschild des Kaufmanns senkt sich der Blick herab zu den Auslagen in den Schaufenstern, die durch ihre geschmackvolle Anordnung die Waren in das beste Licht setzen und durch beigegebene Aufschriften den Käufer über Namen und Preis aufklären sollen. Aber welsch überlieferte



Geschmackslosigkeit macht sich hier oft breit! Welch günstige Gelegenheit ist hier geboten, allein durch gute Schrift zu wirken! Große Firmen beschäftigen ihre eigenen Dekorations- und Schriftkünstler, die den Auslagen, den Verpackungen, den Warenverzeichnissen, den Geschäftspapieren bis herab zum einfachen Briefbogen ein geschmackvolles Aussehen geben. Ein Buch, wie die jedes Jahr in neuer Ausstattung erscheinende Agenda von Rudolf Herzog in Berlin, bildet einen Schmuck für jeden Damenschreibtisch. Geschmackvolle Geschäftsanzeigen, zu denen schöne Drucktypen verwandt werden, laufen nicht so leicht Gefahr, in den Papierkorb zu



Stahlfederpackung der ersten deutschen Stahlfederfabrik Heinze & Blanckert, Berlin

wandern, sondern sie werden zunächst mit Wohlgefallen und schließlich auch mit Sachinteresse für den Inhalt betrachtet.

Den deutschen Leistungen auf diesem Gebiete kann sogar das feindliche Ausland die Anerkennung nicht versagen. In den „Times“ lasen wir vor einiger Zeit: „Die von England ausgehende Wiederbelebung der alten, guten Druckkunst hat weit mehr industrielle Wirkungen in Deutschland gehabt als in England. Man konnte auf deutschen Zigarretenschachteln die prächtigsten Drucktypen sehen in wahrhaft künstlerischer Anordnung. Waren wir in dieser Kunst die Anreger, so haben die Deutschen erst den rechten Gebrauch davon gemacht.“ Der Aufsatz hebt dann weiter die Packungen einer deutschen

Reißfabrik hervor, deren Waren wegen ihrer lustigen Ornamentik eine Zierde jedes Eßtisches seien, und fährt dann fort: „Wenn wir diese Anwendung der Kunst in den alltäglichen Dingen des Handels nicht lernen, dann werden die Deutschen im Handel immer besser abschneiden als wir, ob wir oder sie den Krieg gewinnen, so wie ein Mann mit guten Manieren und angenehmem Äußeren überall besser durchkommt, als einer, dem beides fehlt.“ Auf einer Ausstellung deutscher Schriftkünstler in Berlin im Oktober 1912 hatte die Stahlfederfabrik Heinze & Blanckertz die verschiedenen Packungen ihrer Federn, die von dem Schriftkünstler Georg Wagner künstlerisch ausgestattet waren, vorgelegt und damit ihre Fabrikate aufs wirksamste empfohlen. Die Geschäftswelt neigt immer mehr zu der Ansicht, daß in ihren Anzeigen und Anpreisungen gute und geschmackvolle Formen nicht mehr als ein überflüssiger Luxus, sondern als ein wichtiges Erfordernis im Geschäftsleben angesehen werden, und man ist sich bewußt, daß eine Geschmackslosigkeit üble Folgen nach sich ziehen kann.

Der Streit um die Reichshausinschrift, der im 3. Abschnitt noch besonders gewürdigt werden soll, hat uns aufs neue darüber belehrt, daß die Schrift an öffentlichen Gebäuden keine gleichgültige Sache ist. Museen, Gerichts-, Post-, Schul-, Theater-Gebäude und Gasthöfe tragen die Inschrift, die ihre Bestimmung angibt, in monumentaler Behandlung an ihren Stirnseiten. Ihre Formensprache ist der Bedeutung des Gebäudes und seinem Stil mehr oder weniger folgerichtig angepaßt. Der von der Renaissance beeinflusste Zeitgeschmack ließ nur die Antiqua als Monumentalschrift gelten. An Postgebäuden nimmt man schon häufiger deutsche Schrift wahr, wie ja auch die Postverwaltung diejenige Behörde ist, die zuerst mit den entbehrlichen Fremdwörtern ausgeräumt hat.

Die neuzeitlich eingerichteten Wirtschaftshäuser können sich, insofern künstlerische Eindrücke in Betracht kommen, mit den

altdeutschen Trinkstuben, Gesellenherbergen und Zunfthäusern nicht messen. Außen meistens durch die undeutschen Bezeichnungen „Destillation, Restauration, Bar, Bodega, Hôtel“ in glatten lateinischen Buchstaben kenntlich gemacht, lassen sie die an den alten Trinkstätten angebrachten Schilder vermessen, die durch allgemein verständliche Sinnbilder oder durch schalkhaften Spruch verkündeten, daß da im goldenen Löwen, weißen Schwan oder schwarzen Adler ein frischer Trunk und ein guter Bissen verabreicht werden.

Mit anerkennenswertem Eifer suchen Vereine für Heimat- und Denkmalspflege diejenigen Bauwerke zu erhalten, die die ursprüngliche deutsche Bauweise bewahrt haben, um sie der Gegenwart, die so gerne ihre Vorbilder vom Auslande entlehnt, als deutsche Eigenkunst vorzuhalten. Friedrich Seefelberg fordert in einem geistreich geschriebenen Buche: „Volk und Kunst“, daß für das Kunstschaffen unserer Zeit nicht die antike griechisch-römische Kunst als Grundlage festzuhalten sei, sondern daß vielmehr das deutsche Bauernhaus in seiner ruhigen Würde die allererste Lehrgrundlage bilden müßte. Auch was das deutsche Bauernhaus an alter, schöner Schrift erhalten hat, das verdient in den Kunstbestrebungen der Jetztzeit erneute Beachtung. Die Inschriften sind ganz im Sinne unserer Schriftkünstler wie ein wirksames Ornament behandelt; sowohl der Bau der einzelnen Buchstaben als auch ihre Anordnung auf der zu schmückenden Fläche sind von vortrefflicher dekorativer Wirkung. Wie ein Band läuft die Schrift auf dem Hausbalken unter dem Dache oder als Fries an dem oberen Teil der Zimmerwand entlang. Erst in zweiter Linie sehen wir, daß sie etwas mitteilen will: Die Dankbarkeit des Erbauers gegen Gott, die Bitte um göttlichen Schutz und Segen oder irgend eine Lebensweisheit. Eine Hausmarke gibt das Jahr der Erbauung und den Namen oder das Monogramm des Besitzers an. Derselbe schöne Brauch verziert auch den Stuhl, die Wiege, die Uhr, die

Zeller und Trinkgefäße mit sinnreichen Zeichen, Versen und Sprüchen.

Im Kircheninnern übernimmt es nach dem alten Erfahrungssatz: „Was das Auge sieht, glaubt das Herz“, neben Bild, Lied und Predigt die Schrift, den Gläubigen die Heilswahrheiten einzuprägen. Über der Eingangspforte, an den Wänden, auf Kanzeln und Altären, auf Grabsteinen und Gedenktafeln, Taufbecken und Glocken kündigt sie Gottes Wort in schönen, das Auge erfreuenden Formen: in würdigen Unzialen, feierlicher Gotik, vornehmer Antiqua, prächtiger Fraktur, zierlicher Kursive. Über die edlen Züge gleitet das schauende Auge und vermittelt den Sinn der andächtigen Seele, geistlichen Trank aus köstlicher Schale genießend. Es ist eine alte Sitte, die Dorfkirche mit dem Kirchhofe, dem Gottesacker, zu umgeben. Zwischen Kreuzen und Leichensteinen hindurch zieht die Gemeinde ins Gotteshaus. Wieder sind es die Inschriften, die eine ernste Sprache reden und das Herz empfänglich machen für das verkündete Gotteswort. Gleich den Blumen des Grabhügels mildern die redenden Buchstaben des Steines Starrheit und verkünden ewiges Leben und liebevolles Gedenken in der Nähe des Todes.

In größeren Städten wurde von je her der Ernst der Grabstätten durch die Kunst gemildert und verklärt. Das alte Rom hatte seine Via Appia, Pompeji seine Gräberstraße, Paris hat seinen Père Lachaise. Erinnert sei auch an den alten Judenkirchhof in Prag, an den auf hohen Hügeln über dem blauen Meer am Hafen von Genua gelegenen Gräberhain, an die wunderbar schönen Grabstätten in Meiningen. In Berlin und Potsdam liegen die schönsten Grabmäler an verschiedenen Stellen verstreut, die ältesten befinden sich in St. Marien, St. Nikolai, in der Klosterkirche und im Dome. Peter Vischer, Andreas Schlüter und Gottfried Schadow haben daran rühmlichen Anteil.

Die Grabdenkmäler des 19. Jahrhunderts wurden auf den verschiedenen Friedhöfen errichtet, darunter befindet sich manch treffliches Werk von Rauch, Schinkel, Stüler, Hitzig und Strack. Alle diese Werke zeigen wirkungsvolle, schöne Steininschriften. Die Aufstellung dieser Denkmäler im Freien, wo sie der zerstörenden Einwirkung von Frost, Hitze und Regen ausgesetzt sind, hatte zur Folge, daß die plastische Behandlung einer mehr architektonischen Auffassung Platz machte, und daß die Sprache der Sinnbilder durch die wirkliche Schrift ersetzt wurde. Die klassizistische Richtung begünstigte die Anwendung der Antiqua, während die romantische Periode eine häufigere Anwendung der gotischen Schrift herbeiführte, die bis zur Gegenwart beibehalten wurde. Aus jener Zeit sind die Inschrifttafeln vom Grabmal des Grafen von der Mark († 1787) von Gottfried Schadow in der Dorotheenstädtischen Kirche und vom Grabmal des Kriegsministers Leopold Otto von Gaudi († 1789) durch ihre vornehme lateinische Schrift bemerkenswert. Dagegen zeigt z. B. das Grabmal des in der Schlacht bei Zornsdorf gefallenen Generals von Wakenitz in Potsdam eine von Kaiser Wilhelm II. gestiftete Inschrifttafel in stimmungsvoller Gotik. Der große Krieg wird zu Ehren der gefallenen Helden allerorten Kriegsdenkmäler entstehen lassen, die der an Opfersinn und Heldennut reichen Zeit würdig sind. Nach dem Vorschlage Willy Langes sollen Heldenhaine geschaffen werden, in denen unter rauschenden Eichen und Linden die Namen der Gefallenen durch Inschriften verewigt werden sollen. An den ausgestellten Entwürfen der Gedenksteine tadelt Willy Pastor die Schrift römischer Grabsteine, die noch immer angewandt werde, als seien unsere gefallenen Helden römische Legionäre. Er empfiehlt, die deutsche Schrift der schlichten, alten Grabkreuze zum Vorbild zu nehmen.

Auch an den Denkmälern, die dem Andenken großer,

deutscher Männer gewidmet sind, übernimmt die Schrift, die von jedermann gelesen werden soll, die Vermittlung des Verständnisses. Inschriften in lateinischer Sprache, die zu gewissen Zeiten beliebt waren, erfüllen ihren Zweck also nur unvollkommen; denn sie schließen einen großen Teil des Volkes hochmütig von dem vollen Genusse des Kunstwerkes aus. An den Denkmälern der Siegesallee sind der ornamentale Schmuck und die Inschriften der Zeit angepaßt, in welcher der Dargestellte gelebt hat. Ganz mit Recht: Kaiser Wilhelm hat durch diese Denkmälerreihe eine plastische Geschichte Brandenburg-Preußens geschrieben, in der auch, dem wissenschaftlichen Charakter des abgelaufenen Jahrhunderts gemäß, die Schriftzüge einen Teil der Aufgabe zu lösen haben.

Auch auf den Münzen und Medaillen steht die Schrift im Dienste der Öffentlichkeit, indem sie über den Wert, die Herkunft und die Herstellungszeit des Prägestückes Auskunft gibt. Während beim Metallgelde fast ausschließlich die Lateinschrift in Anwendung kommt, kann man auf dem Papiergelde, dessen eingebildeter Wert besonders auf den schriftlichen Angaben beruht, die gotische Schrift und ihre Abarten beobachten. Ihre häufige Anwendung hat neben ihrer unbestreitbaren Schönheit wohl auch darin ihren Grund, das sich aus ihr ganz organisch ein Linienornament entwickeln läßt, das die Nachahmung und Fälschung sehr erschwert. Es ist hier nicht der Ort, auf die finanzielle, kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung des Papiergeldes einzugehen; nur einige geschichtliche Angaben mögen Platz finden. Das älteste Papiergeld ist wohl ein Gulden der Stadt Leiden aus dem Jahre 1574, das aus Pappe geprägt ist. Schwedisches Papiergeld ist seit 1663, norwegisches seit 1695 in Gebrauch. Die ersten französischen Banknoten stammen aus der Zeit der berühmten Finanzoperationen des General-Kontrollieurs John Law. Ebenso berühmt sind die Assig-

naten der französischen Republik, die einen Nennwert von 45 Milliarden Livres erreichten und in demselben Maße an künstlerischer Ausstattung zunahmen, wie sie an Wert verloren. In Deutschland ging man mit der Einführung des Papiergeldes nur langsam und vorsichtig vor. Schon in den Worten „Schein“, „Scheingeld“ drückt die deutsche Sprache ein Mißtrauen gegen das Papiergeld aus. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts wurden in Kursachsen Rassenbillets verausgabt. In Preußen wurde das Papiergeld 1805 durch den Freiherrn von Stein eingeführt und zwar nicht aus Not oder Mangel an barem Gelde, sondern zur Bequemlichkeit des Verkehrs (vergl. L. Clericus, Über die Entwicklung der Papiergeldherstellung, Graphische Künste, 1887). Es waren künstlerisch nicht hervorragende Tresorscheine in Kupferstich zu 5 Talern, auf denen deutsche und lateinische Schrift abwechselte. Das später herausgegebene Papiergeld nahm mit der fortschreitenden künstlerischen und technischen Entwicklung an Schönheit und Zweckmäßigkeit zu. Für seine Herstellung wurden zwei Hauptgesichtspunkte, die seine Nachahmung erschweren sollten, maßgebend, hohe technische und künstlerische Vollendung und völlige Übereinstimmung der gleichwertigen Stücke. Früher glaubte man durch Anhäufung recht vieler Figuren, Ornamente und Schnörkel die Nachahmung zu erschweren, ohne dabei zu bedenken, daß ein überladenes Muster die Nachahmung eher erleichtert als erschwert, da die große Menge sich durch die allgemeine Ähnlichkeit täuschen läßt. Bei den neueren Wertpapieren huldigt man mehr dem Grundsatz der Einfachheit; ihre Ausführung ist sowohl das Werk kostspieliger Maschinen wie tüchtiger Künstler, die in Stahl- und Kupferstich, Gravierung und Schriftschnitt Hervorragendes leisten müssen. So ist die Verhütung von Fälschungen des Papiergeldes letzten Endes eine Frage der Kunst. Nicht nur müssen die an den Scheinen arbeitenden Künstler über ein

hohes Maß künstlerischen und technischen Könnens verfügen, auch das Publikum muß ein sicheres künstlerisches Urteil besitzen, um das Werk eines Künstlers von der Arbeit eines dilettantischen Fälschers unterscheiden zu können. Ein Fachmann, Geheimrat Busse, äußert sich nach einem Bericht von Clericus folgendermaßen darüber: „Die einfachste und größtmöglichste Sicherheit gegen Fälschungen des Papiergeldes würde in ausschließlich und vollendet künstlerischer Ausführung derselben bestehen, wenn das Publikum imstande wäre, auf den ersten Blick eine künstlerisch durchgeistigte Darstellung von dem Nachwerk eines Dilettanten oder Puschers zu unterscheiden, wenn es einen gewissen natürlichen Instinkt im Erfassen der richtigen Zeichnung einer menschlichen Figur und Sinn für heraldische Bildung besäße.“ Die die Unnachahmbarkeit sichernde künstlerische Schönheit ist auch der verwendeten Schrift eigen, die unter der Hand des Schriftkünstlers einen so hohen Grad erreicht hat, daß sie, noch bereichert um eine leise durchklingende persönliche Note, sich dem Fälscher als ein schwer nachzuahmendes Objekt



Notgeld der Stadt Lindenberg i. Allgäu



entgegenstellt. Tatsächlich hat auch Geheimrat Busse in seiner langjährigen Erfahrung als Leiter der Reichsdruckerei herausgefunden, daß eine Fälschung an Ziffern und Buchstaben dem Laienauge viel leichter erkennbar ist, als am figürlichen und heraldischen Schmucke.

Der gegenwärtige große Krieg hat neben anderen notwendigen Übeln das Kriegsnotgeld veranlaßt. Wir haben eiserne Fünf- und Zehnpennigstücke, also minderwertiges Geld, das nach dem Kriege in vollwertiges umgetauscht



Notgeld der Stadt Lindenberg i. Allgäu

werden wird. Stadtgemeinden, die besonders unter dem Kriege zu leiden hatten, wie Rastenburg, Kosdzin, Siltit, Gebweiler, Colmar, auch große Industrieunternehmungen gaben Gutscheine heraus, die das mangelnde Nickel- und Silbergeld ersetzen sollten. Die in großer Eile hergestellten Scheine machen auf Kunstwert keinen Anspruch; die Schrift, deutsche oder lateinische, geht über die Form der üblichen Drucktypen nicht hinaus. Vor Fälschungen schützt allein der aufgedruckte amtliche Stempel.

Ist die Schrift an sich schon ein Dokument und Gradmesser geistiger Kultur zu allen Zeiten gewesen, so ist ihre künstlerische Anwendung ein Spiegelbild des volkstümlichen Kunstverständnisses und Kunstgeschmacks wie der künstlerischen Leistungsfähigkeit. Da die Kunstschrift wie kaum ein anderer Kunstzweig alle Volksschichten berührt, so steht ihr hervorragender erziehlcher Einfluß außer jedem Zweifel. Eine Angelegenheit des öffentlichen Lebens muß es darum sein, nicht allein den künstlerischen Stand der Schrift auf eine denkbar günstige Höhe zu heben und auf ihr zu erhalten, sondern auch Klarheit über Schriftentwicklung, Schriftstil und Schriftgeschmack im Volke zu verbreiten. In den hervorragendsten Bildungsanstalten des Landes, den Universitäten, hat die Pflege der Schrift so gut wie keine Stätte. Die Vorlesungen der Professoren Dr. Fritz Kern in Frankfurt a. Main und Dr. Brandt in Göttingen gehören zu den Ausnahmen. Ebenso wenig beschäftigen sich die meisten technischen Hochschulen und Kunstakademien mit dem Schriftproblem. Außer der Leipziger Königlich Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe sind es besonders die Kunstgewerbeschulen, die sich die Schriftpflege angelegen sein lassen. Die erstere ist als die einzige Hochschule ihrer Art weit über die Grenze Sachsens und Deutschlands hinaus bekannt. In ihrem Lehrplan, der alle diejenigen Fächer vereinigt, die zur Entwicklung und Hebung des Buchgewerbes erforderlich sind (Bucheinband, Vorsatz- und Buntpapierherstellung, Buchschmuck, Lithographie, Holzschnitt, Radierung, Photographie) nimmt die künstlerische Ausbildung der Schrift einen breiten Raum ein. Unter dem Direktor Geheimrat Professor Max Seliger wirken die Professoren Hugo Steiner-Prag, Hermann Delitsch, Georg Schiller, Georg Belwe und Walter Siemann, Schriftkünstler von anerkanntem Rufe. Die kunstgeschichtlichen Vorlesungen nehmen auf Schriftkunde, Illustration und Graphik besondere Rück-

sicht. In enger Fühlung mit der Akademie erblickt der deutsche Buchgewerbeverein unter dem Vorsitz des Geheimen Hofrates Dr. Ludwig Volkmann seine Aufgabe darin, „alle Zweige des graphischen Gewerbes zu fördern und vor allem den Einfluß der bildenden Kunst zur Veredelung des Buchgewerbes nach Kräften zu erhöhen“. In seinem Vereinsorgan, dem „Archiv für Buchgewerbe“, sorgt er durch gediegene theoretische wie aus der Praxis hervorgegangene Aufsätze bedeutender Fachgelehrter und Künstler für die technische und künstlerische Weiterbildung seiner Mitglieder und setzt durch eine große Zahl mustergültiger Beilagen seine Absichten und Lehren in die Tat um. Außerdem sorgt das „Buchgewerbe-Museum“ des genannten Vereins für die wissenschaftliche Vertiefung seines Faches.

Die deutschen Kunstgewerbeschulen haben seit etwa 18 Jahren die Schriftpflege in ihren Lehrplan aufgenommen. An der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin beziehen Dr. Max Deri, sowie Geheimrat Dr. Peter Jessen und Professor Dr. Loubier die Schrift- und Buchkunst in ihre kunstgeschichtlichen Vorträge ein, die von den Professoren Emil Döpler d. j., Emil Orlik, E. K. Weiß und Ludwig Sütterlin in der Praxis ausgeführt wird. Die Königliche Kunstgewerbeschule in Dresden besitzt in ihrem Bibliothekar, dem Schriftkünstler Heinrich Wiewnl, einen besonderen Förderer der Schrift. Einen gleichen Einfluß hat der ebenso bedeutende Schriftkünstler und Schriftästhetiker F. H. Schumcke an der Münchener Königlichen Kunstgewerbeschule. In den dortigen Lehrwerkstätten wird durch Paul Renner und Emil Preetorius Kunstschrift, Illustration und Plakatkunst gelehrt, während Professor Hans Cornelius den kunstgeschichtlichen Unterricht den buchkünstlerischen Bedürfnissen anpaßt. Die staatliche Kunstgewerbeschule in Hamburg läßt seit langer Zeit der Buchkunst eine sorgfältige Pflege angedeihen. Schriftgeschichte und Buchkunst sind ein

wesentlicher Teil der Kultur- und Kunstgeschichte. In der Stillehre unterrichtet Professor Ezeszka; das praktische Schriftzeichnen lehrt Direktor Professor Meier, für den Buchdruck sorgt der Schriftkünstler M. Salzmann, für den Bucheinband der Kunstbuchbinder F. Weiße. An der Königlichen Kunstgewerbeschule in Stuttgart unterrichtet Professor J. B. Cisarz in den graphischen Künsten und im Buchgewerbe, Darmstadt ist die Wirkungsstätte des Schriftkünstlers Professor F. W. Kleukens; in Offenbach gibt Rudolf Koch durch seine deutsche Schrift kraftvolle Anregungen. Ferner sind noch Professor Krause und Paul Hampel an der Kunstgewerbeschule in Breslau, Professor Bornemann in Barmen, Heinz König in Lüneburg und Heinz Reune und Georg Wagner in Berlin als Lehrer der Schriftkunst zu nennen.

Was die Schriftkünstler an künstlerischen Werken geschaffen haben, das wird der breitesten Öffentlichkeit zugeführt durch leistungsfähige Schriftgießereien, wie Gebrüder Klingendorff, Flinsch, Bauer, Genssch & Heyse, Schelter & Giesecke, D. Stempel, die mit peinlichster Sorgfalt die Lettern und den Buchschmuck für den Druck herstellen, durch zahlreiche Druckereien und Verlagsanstalten, die sie für die zahllosen Druckerzeugnisse aller Art verwenden. Immerhin bleibt noch einem kleinen Kreise von Bücherfreunden, die einen erlesenen Geschmack und reiche Mittel besitzen, ein besonderes Feld der Betätigung, indem sie den Buchdruck zu einer besonderen Kunstleistung, das Buch zu einem geschmackvollen Kunstwerk erheben, das nicht nur den Besitzer erfreut, sondern auch von vorbildlichem Einfluß auf die Massenerzeugung von Büchern — man denke z. B. an die hübschen Bändchen des Inselverlags — geworden ist. Das Organ der Bibliophilen, unter denen die Maximilian-Gesellschaft in Berlin (Vorsitzender Professor Dr. Loubier) besonders zu nennen ist, ist die von Sedor von Zobeltitz begründete „Zeitschrift für Bücherfreunde“, das der äußeren Ausstattung

des Buches (Papier, Druck, Buchschmuck, Illustration, Einband) eine ebenso sorgfältige Förderung und Beurteilung angedeihen läßt wie seinem Inhalte. Welche Höhe die Schrift und das Buchgewerbe in künstlerischer und technischer Beziehung erreicht hat, und welche Kräfte am Werk gewesen sind, um sie zu erreichen, das ist uns und der ganzen Welt vor die Augen geführt worden durch die Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig 1914. Sie sollte — nach den Worten des Ausstellungsführers — zeigen, daß das Schrift- und Druckwesen die geistigen Werte der Menschheit nicht nur konservieren und in alle Welt hinaustragen, verbreiten, sondern daß sie mit Wissenschaft, Kunst und Literatur, mit der Zivilisation der Völker und mit der Kultur der gesamten Menschheit untrennbar verknüpft sind. Den äußeren Anlaß der Ausstellung bot die Jubelfeier des 150 jährigen Bestehens der Leipziger Königl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, während der deutsche Buchgewerbeverein die Aufgabe übernahm, sie ins Leben zu rufen und durchzuführen. Der Erfolg dieser großartigen Veranstaltung war ein gewaltiger. Sogar das feindliche Ausland ließ es an Anerkennung nicht fehlen. Octave Uzanne, ein hervorragender Kenner der Buchkunst in Frankreich, faßt seine Betrachtungen über deutsche und französische Leistungen auf dem Gebiete der Buchkunst in den Satz zusammen: „Deutschland marschirt an der Spitze“.

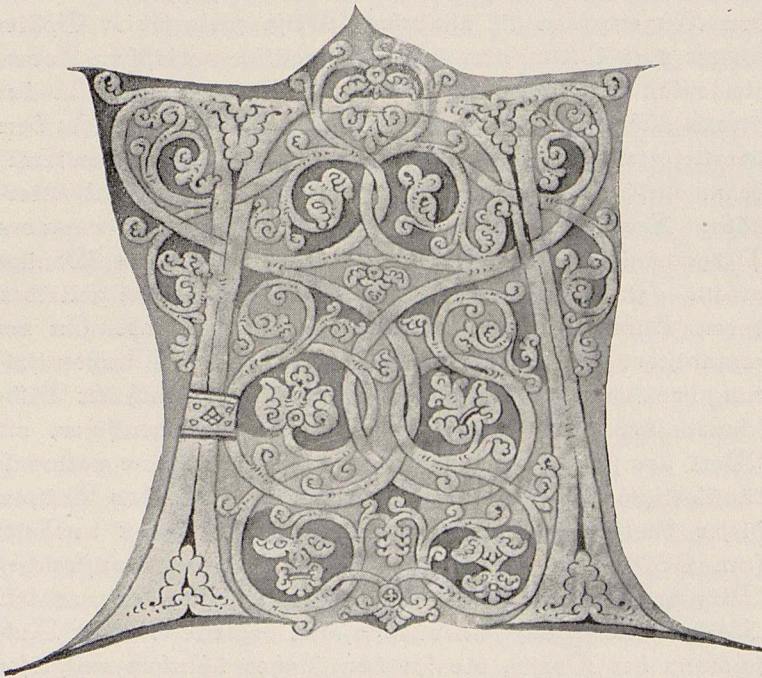


## Wechselbeziehung zwischen Schrift und Bild.

Der Vorzeitmensch, der seine Jagderlebnisse in Felswände eingrub oder in die Knochen seiner Jagdbeute ritzte, war Berichterstatter und Illustrator zugleich. Aber viele Geschlechterfolgen mußten dahinschwinden, bevor dem Bilde diejenige Form verliehen wurde, die wir unter Schrift verstehen. Auch die Bilder der Ägypter und der mittelamerikanischen Völker waren noch keine wirkliche Schrift, obgleich beide sich schon bemühten, dem Gedanken durch dargestellte Gegenstände eine sichtbare Form zu geben. Erst die aus abgekürzten Bildern bestehende Schrift, die der Lesende in Wörter umzudeuten hatte, zeigt uns die eigentliche Schrift. Dann folgte die Silbenschrift und schließlich die Lautschrift, deren Zeichen die Töne der Sprache sichtbar machen. Auf dieser Stufe der Entwicklung angelangt, suchte der lesende Mensch wieder nach Bildern, die die abstrakten Zeichen beleben sollten. Wir erfahren es an uns selber, wie unsere Augen, wenn sie bis zum Ermüden durch die Zeilen gewandert sind und dem Geiste Nahrung zugetragen haben, gern rastend wie unter schattigen Bäumen und an spiegelnden Gewässern vor den eingestreuten Bildern eines Buches stehen bleiben und Erquickung einsaugen, um dann gestärkt den Weg durch die Zeilen fortzusetzen. Wie Weg und Landschaft, so gehören Schrift und Bild untrennbar zusammen. Die Bilder haben die Aufgabe, das Gegenständliche des Schriftinhaltes nach Form und Handlung zu verdeutlichen und dem ganzen Schriftwerke Schönheit und Schmuck zu verleihen.

Die ersten Illustrationsversuche sind, wie es scheint, schon im alten Ägypten gemacht worden. Die in den Königsgräbern enthaltenen Papyrusrollen weisen neben schmückenden roten Zeilen, den ältesten Miniaturen, Federzeichnungen auf, welche Handlungen aus der Seelenwanderung darstellen.

In griechischer Zeit wurden in die Bücher kleine Gemälde eingefügt, während die Schrift erst später ornamental ausgeziert wurde. Im Abendlande schlug die Ausschmückung des Buches den umgekehrten Weg ein. Hier begann der Schreiber damit, die Anfangsbuchstaben größer zu schreiben und auszuozieren, um seiner Hand Erholung, seiner Phantasie Beschäftigung, seinem Schönheitsdrange Ausdruck zu verschaffen. So wurde die Initiale der Ausgangspunkt für die Verzierung der Buchseite und des ganzen Buches.



Initiale aus dem Matutinalbuch des Mönches Konrad von Scheiern  
Vergl. Deutsche Geschichte von Prof. Dr. Ed. Heyl, Band 2

In der Kunst, die Schrift zu schmücken, waren die Iren die ersten Meister. Von der ältesten Kunst aller Völker, dem Flechtwerke ausgehend, füllten sie den Umriss der Anfangsbuchstaben mit der Darstellung eines Riemengeflechtes aus, in das sie phantastische Tiergestalten einbezogen. Die den Buchstabenumriss begleitenden Punkte erinnern an die ornamental angeordneten Nagelköpfe, mit denen sie die Waffen schmückten. Die schönsten Beispiele irischer Buchkunst sind das „Buch von Kells“ und das „Buch von Lindisfarne“ aus dem 8. Jahrhundert. Irische Buchkunst wurde auch in den von irischen Mönchen gegründeten Klöstern Bobbio, Luxeuil, St. Gallen u. a. weiter gepflegt und von den Angelsachsen in ähnlicher Weise fortgesetzt. Später kommt eine Stilmischung aus germanisch-nordischen Formelementen mit griechisch-römischen Schmuckformen in der karolingischen Schriftverzierung zum Ausdruck. Zu dem überlieferten Band- und Flechtwerk, der phantastischen Tierornamentik gesellen sich Mäanderbänder, Perl- und Eierstäbe. Dem Prunkbedürfnis wird durch Purpurfärbung des Pergaments, durch Gold- und Silberbuchstaben Genüge getan. In antike Gewänder sind die Evangelisten gekleidet, deren Bilder zwischen die Blätter geheftet sind. In der romanischen Stilperiode, die mit der größten Machtentfaltung des deutschen Reiches zusammenfällt, ist auch der Bildschmuck der Handschriften ein überwiegend deutscher, ein Werk der fleißigen Benediktinermönche, die eine nationale künstlerische Kultur anstrebten. Ein glänzendes Beispiel dieser deutschen Schriftkunst ist der Egbertkodes in Trier (um 980), den Erzbischof Egbert bei den kunstreichen Mönchen des Klosters Reichenau bestellte, als er den Kaiser Otto II. auf seiner Romfahrt begleitete. Der Aufschwung der Poesie, die zu den bisher üblichen religiösen Stoffen nun auch Heldensagen, Tier sagen und Minnelieder in ihr Gebiet aufnahm, gab dem schmückenden Künstler neue



Aufgaben. In die Initialbuchstaben wurde die menschliche Figur einbezogen, die in ihrer Zierlichkeit, Anmut und ihrem seelischen Ausdruck das Schönheitsideal der gotischen Periode darstellte. Die Schrift des Textes, schlanke, schmale Buchstaben von erstaunlicher Regelmäßigkeit, steht wie eine Säule auf der von breiten Rändern umgebenen Seite, sie ist belebt von farbig schillernden Initialen, von denen feines Rankenwerk mit Ahorn- und Weinlaub ausgeht, das die Ränder umzieht. In der Spätgotik tritt der Miniaturmaler, der bisher nur dekorierend am Buche tätig war, mehr in den Vordergrund. Das Bild drängt den Text zurück und nimmt als selbständige Kunstschöpfung ganze Seiten ein. Als glänzendes Beispiel dieser Kunst sei das Gebetbuch der Maria von Burgund in der Hofbibliothek zu Wien erwähnt.

Neben diesen prächtigen Bildern, die den verwöhntesten Kunstliebhaber befriedigten, behauptete sich die anspruchlose Federzeichnung und eroberte sich allmählich ein weites Feld, weil ihre bewegliche Art sich den vielseitigen Anforderungen des Textes besser anpassen konnte als die bildmäßige Miniatur. In Holz geschnitten stellte sie sich dem Buchdruck, der nunmehr der Büchererzeugung diente, zur Seite und bildete mit ihm eine künstlerische Einheit. Ohne auf malerische Wirkung auszugehen, verdeutlichte der Holzschnitt die im Text beschriebenen Gegenstände und geschilderten Vorgänge und ließ der schaffenden Phantasie des Lesers weiten Spielraum. Auf die bloßen Umrisszeichnungen, die wie die Federzeichnungen mit Farbe ausgefüllt wurden, folgten Holzschnitte, denen durch Strichelung eine erhöhte Modellierung verliehen wurde. Die Farbe wurde nun entbehrlich, und somit war der erste Schritt zur Schwarz-Weißkunst getan, die in ihrer linearen Ausdrucksweise im Grunde eine echte deutsche Kunst ist. An der Natur darf diese primitive Kunst nicht gemessen werden; denn sie will



Aus Kaiser Maximilians Gebetbuch mit Randzeichnungen von Albrecht Dürer

nicht das Sein, sondern das Erleben schildern. Den entscheidenden Schritt zur Buchillustration tat ein Utrechter Maler, Erhart Neuwich, der Bernhard von Breidenbach auf einer Reise ins heilige Land begleitete und seine Reiseschilderungen durch die Bilder fremder Städte, ehrwürdiger Gebäude, seltsamer Menschen und merkwürdiger Tiere belebte (1486). Diesem ersten von Künstlerhand illustrierten deutschen Buche folgten bald andere, z. B. die Geschichten des Ritters vom Turn, Sebastian Brants Narrenschiff, Schedels Weltchronik usw., bis die Buchillustration durch Dürer und Holbein auf eine höhere Stufe erhoben wurde.

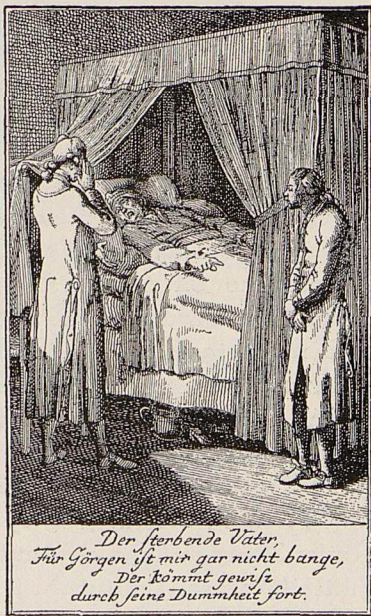
Albrecht Dürers Kunst hat das richtige Verhältnis des Bildes zur Schrift am überzeugendsten festgestellt in seinen Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians. Sie begleiten den Text mit inhaltsgleichen Darstellungen auf den breiten Pergamenträndern. Personen der heiligen Geschichte oder Legende, Ritter oder Gestalten aus dem Volke nehmen den breiten Seitenrand ein, von dem reiche und zierliche Ornamente und Linienzüge ausgehen, die sich über die anderen Ränder ausbreiten und die Verbindung mit humoristischen Darstellungen vermitteln, die den Eindruck des Hauptbildes durch den Gegensatz erhöhen. Dürers Bilder zur Offenbarung, das Marienleben und die Passionen treten nicht eigentlich in räumliche Beziehung zum Text, da sie immer eine ganze Seite einnehmen, aber sie haben die deutsche Illustration der folgenden Zeit sehr gefördert. Von seinen Nachfolgern kommen außer Baldung Grien, Cranach und Beham besonders Schüffelin, Burgkmair und Beck in Betracht, die im „Theuerdank“, der die Hochzeitsfahrt Kaiser Maximilians versinnbildlichend schildert, die Holzschnittbilder der Frakturschrift des Textes in wohlhabgewogener Weise beigelegt haben.

Holbein betätigte sich als Illustrator, indem er ein Exemplar des „Encomium moriae“ (Lob der Nartheit) von Eras-

mus mit flotten, jugendlich übermütigen Federzeichnungen schmückte, die den Inhalt des Textes erläutern und weiter-spinnen und die Geschichten lebendig werden lassen. Auch die Bilder der lateinischen Bibel, bei Gebrüder Teschel in Lyon erschienen, geben in schlichten Linienzeichnungen die biblischen Erzählungen eindrucksvoll wieder. Sein illustratives Hauptwerk ist der „Totentanz“, der in 40 Holzschnitten, die je zwischen einen lateinischen und einen deutschen Text gesetzt sind, mit packender Eindringlichkeit die Macht des Todes über alle schildert.

Nach dieser kurzen Blüte der deutschen Illustrationskunst in Verbindung mit dem Holzschnitt folgte ein langsamer Verfall, der mit dem Eindringen italienischer Kunstströme Hand in Hand geht.

Das Ausdrucksmittel derselben wurde anstatt des Holzschnittes die Radierung, die die plastische Behandlung auf Kosten der Schilderungs- und Erzählkunst begünstigte, und die außerdem mit dem Buchdruck schwer in Einklang zu bringen war. Die



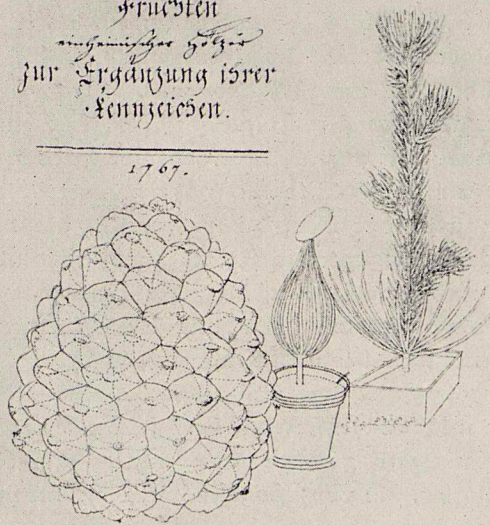
Radierung von Chodowicki  
zu Sellerts Sabeln  
(Ewert'sche Verlagsbuchh. Marburg a. L.)

die Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts beherrschende Antike beeinflusste auch die Buchillustration, die ohne Rücksicht auf den Inhalt sich in theatralischen Darstellungen und landschaftlichen Schilderungen erging. Der hervorragendste Vertreter dieser Zeit ist der Schweizer

**Sammlung**  
 von selbstständigen  
**Darstellungen**  
 von  
**Blüthen, Staub und**  
**Früchten**  
 verschiedener Gattungen  
 zur Ergänzung ihrer  
 Kenntniss.

1767.

+ Decimat. Zoll.  
 4  
 3  
 2  
 1



Das hierunter an-  
 gezeigte Gattungs-  
 Wesen bestehendes  
 Weib, ist ein un-  
 terliche Gattung be-  
 zeichnet, ist von  
 einem Kinde, aus  
 Garten, Pflanz-  
 (Pignole) gezogen,  
 man, wenn es bare  
 Korne gleich dem  
 gewöhnlichen in  
 ziemlich Garten ist,  
 lau und wohl pflanz,  
 wird zwischen dem  
 Stengel davon und  
 in der Höhe unter  
 dem Wanne der Fe,  
 man beobachtet,  
 In dem Saamenbau  
 folgenden Artigen be-  
 merket man den  
 Ausgang sehr klein,  
 in dem mit Japan  
 bis vierzehn Jahren  
 verbleibend und die Größe  
 je bei einem Zoll hat  
 in gutem Boden die  
 ganzen Winter fast  
 vor und wie gleich  
 bei dem Ausgehen zu  
 schicklich, und dem

wie bei der Saamen der Größe untereinander in die Erde setzet. Das Weib spaltet die  
 Früchte in zwei Theile, die indem mit dem Stengel sind zu einem Garten be-  
 zeichnet, mit dem eingeklebten schließlichen Werk von den abgehobenen ersten Taugeln ab-  
 geschoben wird. Die Pflanze vermehrt sich in dem Garten vorzüglich durch die Saamen  
 von 2 1/2 Fuß lang Wurzel im ersten Sommer. Die Pflanze, Aranga heißt, wird durch den

Aus dem Schreibbuche der „Jägerin“ 1767  
 Original im Schriftmuseum Rudolf Blandertz

Dichter und Buchhändler Salomon Geßner, der die arkaidische Schäferwelt in seinen Gedichten und Illustrationen lebendig werden läßt. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts erhält die deutsche Illustrationskunst wieder einen würdigen Vertreter, der in den empfindsamen Taschenkalendern seiner Zeit die Gestalten deutscher Dichtungen in zierlichen Radierungen verkörpert: Daniel Chodowietki.

Das beginnende 19. Jahrhundert, das trotz der politischen Ohnmacht eine hohe Blüte der Literatur entfaltete und im Volke ein gesteigertes Lesebedürfnis erzeugte, schlug auch in der Illustrationstechnik neue Bahnen ein. Die Radierung konnte mit dem Buchdruck nicht gleichen Schritt halten, da sie nicht gleichzeitig mit den Lettern gedruckt werden konnte. Da ferner in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die zeichnerische Richtung in der Kunst vorherrschte, die die ausdrucksvolle Linie bevorzugte, so feierte der Holzschnitt seine Wiedergeburt und erreichte in den Arbeiten der Unger (Vater und Sohn) und des Wilhelm Gubitz einen hohen Grad der Vollendung. Kein Geringerer als Adolph Menzel fand in dem Holzschnitt das trefflichste Vervielfältigungsmittel für seine mit der Feder und dem spitzen Bleistift entworfenen Zeichnungen zu der Geschichte Friedrichs des Großen von Rugler, die von Unzelmann, den beiden Vogel und Kreschmar geschnitten wurden. Seit Dürer und Holbein ist kein deutsches Buch so trefflich illustriert worden. Mit großem Fleiß und wissenschaftlichem Ernst sind alle historischen Gegenstände studiert, die Ereignisse durch das Bild mit historischem Verständnis weitergeführt, die Abhandlungen in geistvoller Weise durch treffende Sinnbilder verdeutlicht worden. Aber Menzel wurde nicht volkstümlich. Erst Ludwig Richter und Moritz von Schwind haben durch ihre Zeichnungen dem Buche die deutsche Gemüthlichkeit gegeben, haben den deutschen Märchen- und Volksliederton getroffen. Auch die Schrift beziehen sie in



**D**urch die Felder sieht man fahren  
 eine wunderschöne Frau,  
 Spinnt von ihren langen Haaren  
 goldne Fäden auf der Au!

Zichendorff.

Herbstabend von Ludwig Richter  
 Aus Richters Volksausgaben, Seigel & Schade, Leipzig

ihre Darstellungen ein und geben so wieder ein Beispiel des Zusammenwirkens beider. Kethels Totentanz, eine Holzschnittfolge von Dürerscher Darstellungskraft, mischt in diese heitere Lebensauffassung wieder etwas von dem bitteren Ernst der Zeit, der von den Europa erschütternden Revolutionen genährt wurde.

Nach dieser zweiten Blüte des Holzschnittes, der besonders dadurch wertvoll geworden war, daß er als sogenannter Facsimileschnitt auf die feinsten Regungen des Künstlerstiftes einging, erfolgte aus England und Frankreich, durch das Beispiel Dorés angeregt, die Einführung des Linienschnittes, der zwar eine malerische Wiedergabe der Zeichnung ermöglichte, aber der eigentlichen Buchillustration, die die Schriftseite schmückt und ihren Inhalt vertieft, sich selbst aber nicht vordrängt, nicht förderlich war. Dazu kamen die neuen Bervielfältigungstechniken, der Lichtdruck, der Kupferdruck, die Autotypie, die Photographie, die eine reiche Ausstattung des Buches mit Bildern zur Folge hatten, aber seine künstlerische Einheit zerstörten. Das war das Zeitalter der Prachtwerke. Es bedurfte wiederum eines Anstoßes von außen, um das deutsche Buch auf die Höhe zu heben, die es heute unbestritten einnimmt.

William Morris war es, der das Buch als einheitliches Kunstwerk wieder herstellte. Er schuf wieder jene stilgerechten Illustrationen in breiter Strichtechnik und jene scharf ausgeprägten Schriftformen, die miteinander in Einklang stehen, er benutzte anstelle des nüchternen, glatten Maschinenpapierses griffiges, weiches Handpapier, das den Druck saftig und satt aufnimmt, und rief so durch seine seit 1891 erschienenen Kelmscott-Drucke eine völlige Änderung der Buchausstattung hervor. Walter Crane, sein Gesinnungsgenosse und Mitarbeiter, vergleicht das schöne Buch mit einem wohligen Heim. Das Vorsatzpapier kann schon eine leise Andeutung von der Art und dem Inhalte des Buches geben. Es ist



der Vorgarten vor der Haustür, den man ohne langen Aufenthalt durchschreitet, um in das Haus einzutreten, dessen Eigentümer sich uns in dem Exlibris mit Namen, Wappen oder sonstigen Wahrzeichen vorstellt. Bald stehen wir vor den Flügeltüren des Empfangsraumes, dem Titelblatt, dessen Schmuck uns den Reichtum des Innern ahnen läßt. Die Galerie der Bilder, Kopf- und Randleisten, Initialen, Abbildungen, verbunden mit dem geistigen Gehalt der Seiten, machen den Aufenthalt zu einem künstlerischen und geistigen Genuß, von dem man Abschied nimmt, indem man mit einem letzten Blick das Schlußstück, die Vignette, betrachtet.

Die altertümliche Art des William Morris fand bei uns in Joseph Sattler und Melchior Lechter zwei selbständige Vertreter, die, wie im ersten Teile des Buches ausgeführt worden ist, zur neuen deutschen Buchkunst überleiteten. Ihnen beizugesellen ist noch Rudolf Geiz, der in üppigem Renaissancestil die Wagnerfestschrift Bayreuth 1886 ausstattete, und Otto Hupp, der seit 1884 im Münchener Kalender altdeutsche Lettern und heraldische Zeichnungen auf das Glückliche verband.

Die weitere Entwicklung des Zusammenhanges und Zusammenwirkens zwischen Bild und Schrift läßt sich am besten an der Hand der führenden deutschen illustrierten Zeitschriften beobachten und verfolgen. Am 1. April 1895 erschien der „Pan“, eine von Künstlern, Dichtern, Kunstforschern und Kunstfreunden gegründete Zeitschrift. Kein Geringerer als Wilhelm Bode eröffnete die Reihe der Mitarbeiter durch einen Aufsatz, in dem er die künstlerische Einheit und Ausgeglichenheit in der Ausstattung von Büchern und Zeitschriften forderte. Wie die dem Text angepaßten Lettern aus der Buchdruckerei von W. Drugulin in Leipzig in das weiche Papier eingebettet und die Schriftfelder von breiten Rändern umgeben waren, wie die lieblichen Blumenranken Eckmanns erlesene Zeichnungen von Stuck, Thoma, Sattler



Aus dem Münchener Kalender 1917  
von Otto Hupp

u. a. umschlossen: so bot die Zeitschrift, die den hohen Stand der deutschen graphischen Kunst vergegenwärtigte, einen ganz ungewohnten, künstlerischen Genuß dar, der leider nur den oberen Schichten vergönnt war, da der hohe Preis des Blattes eine weite Verbreitung ausschloß.

Die Volkstümlichkeit, die der „Pan“ nicht erwerben konnte oder wollte, war einer andern Zeitschrift in vollem Maße beschieden, die am 1. Januar 1896 als „Jugend“ bei Georg Hirth in München das Licht der Welt erblickte. Die Künstler-schar, die Hirth für dieses Unternehmen gewonnen hatte, — es waren klangvolle Namen, wie Eckmann, Stuck, Klinger, Greiner, Janak, Fidus darunter, — faßten ihre Arbeit „frisch, froh, frei und deutsch dabei“ an und fanden überall freudige Zustimmung, Anerkennung und Nachheiferung, so daß die „Jugend“ bald einen bestimmenden Einfluß auf den allgemeinen Kunstgeschmack ausübte.

Wenn bereits ein Vierteljahr nach der Gründung der „Jugend“ eine neue illustrierte Zeitschrift die Öffentlichkeit beschäftigte, so beweist diese Tatsache, daß in der deutschen Künstler-schaft noch Kräfte tätig waren, die im Rahmen der vorhandenen Blätter ihre künstlerische und persönliche Eigenart nicht zur Geltung bringen konnten. Zunächst in bewußter Nachahmung des französischen „Gil Blas“ von Albert Langen als Kunstblatt ins Leben gerufen, entwickelte sich der „Simplicissimus“ bald zu einem politischen Kampfblatt, das durch seine bissigen Karikaturen die Schwächen aller Stände bloßstellte und geißelte, aber auch nicht vor den besten Tugenden des deutschen Gemütslebens halt machte.

Nach den stacheligen Simplicissimusblättern eines von den zwanglos erschienenen Hefen des „Jungbrunnens“ des ehemaligen Verlags von Fischer & Franke in die Hand nehmen zu können, empfand man wie eine innere Befreiung. Hier fand der Deutsche, was er liebte, Romantik, Märchenstim-mung, Volkspoesie, und auch die künstlerischen Mitarbeiter,

wie Franz Staffen, Maximilian Dasio, Georg Barlösius, Arpad Schmidhammer, Hans von Voltmann, waren von deutschem Geiste beseelt. Sie knüpften an die guten Überlieferungen der deutschen Kunst an und boten ihre Arbeiten ohne fremde Beimischung und Beeinflussung dar. Leider ist der seit 1899 erschienene „Jungbrunnen“ eingegangen.

Internationalen Erzeugnissen in Wort und Bild wollte die bei Schuster & Löffler in Berlin von 1899 — 1901 erschienene Zeitschrift „Die Insel“ ihre Seiten öffnen, dabei aber volle harmonische Durchbildung im Sinne einer guten Buchkunst erstreben. Neben Th. Th. Heine, Markus Behmer u. a. begegnen wir hier besonders zweien Künstlerpersönlichkeiten, die unter der internationalen Gesellschaft der Mitarbeiter die deutsche Kunst vertreten, E. K. Weiß und Heinrich Vogeler-Worpswede.

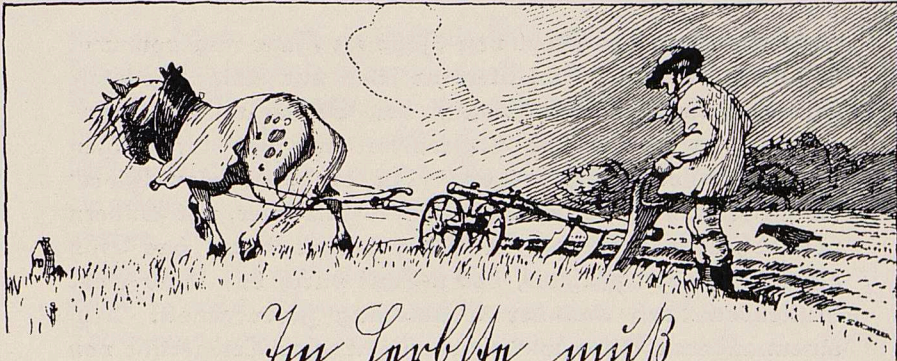
Das Ende des 19. Jahrhunderts brachte für die graphische Kunst Deutschlands eine günstige Gelegenheit, ihr hohes Können zu zeigen, die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900. Die führenden Blätter, wie die „Zeitschrift für Bücherfreunde“ und das „Archiv für Buchgewerbe“, waren nicht müde geworden, die beteiligten Kreise immer wieder aufzumuntern, damit bei dem zu erwartenden Wettbewerb die Deutschen nicht die Unterliegenden sein möchten. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen, das deutsche Buchgewerbe hatte die Franzosen, Engländer und Skandinavier überflügelt. Den schlagendsten Ausdruck fand es in dem amtlichen Katalog der Ausstellung des deutschen Reiches, über den Dr. Rühl in der „Decorativen Kunst“ sich äußerte: „Die Abhandlungen in dem deutschen Kataloge der Pariser Weltausstellung, auch in dem Sonderkatalog der dortigen Buchgewerbe-Ausstellung, bildeten einen fast ununterbrochenen Triumphgesang auf die augenblickliche Blüte der deutschen Gewerbe“. In den beiden genannten Katalogen hatten zwei bekannte Buchkünstler mit feinem Geschmac die wohlhabgewogene Verhält-

nis zwischen Schrift und Bildschmuck hergestellt. Pantof fügte dem in Schillertype gedruckten Hauptkatalog einen in zart abgetönten Farben gehaltenen, beziehungsreichen Bildschmuck ein. Der in Antiqua gedruckte Katalog der Buchgewerbe-Ausstellung wurde von J. B. Cissarz mit prächtigen pflanzlichen Ornamenten ausgestattet.

Die zum Teil schon bei der Zeitschriftenschau erwähnten Illustratoren haben auch dem deutschen Buche zu seinem guten Rufe verholfen. Nur wenige können aus der großen Zahl herausgehoben werden. Wie wohlklingende Akkorde begleiten Eckmanns pflanzliche Ornamente den Inhalt von W. Hegelers „Sonnigen Tagen“ und Else Zimmermanns Gedichtsammlung: „Der Tag hat sich geneigt“. Nur ein Idealist wie Sidus (Hugo Höppener) konnte die hohen Lieder von Franz Evers mit geistvollem Buchschmuck zieren und die „Balladen“ von Eduard Stucken in parkenden Bildern von Liebe und Leid lebendig werden lassen, konnte seine gestaltende Kunst in den „Offenbarungen des Wacholderbaumes“ von Bruno Wille zu philosophischer Höhe erheben, um dem Gedankenfluge des Dichters zu folgen. Die Beschaulichkeit der „Stimmen und Bilder“ und die Feiertagsstimmung in „Wandern und Werden“ von Avenarius weiß Cissarz in Bildern gemütvoll zu schildern. Die Illustratoren des „Jungbrunnens“ haben auch in den von ihnen mit Bildern ausgestatteten Büchern den deutschen Ton ausgezeichnet getroffen. Franz Stassen schuf die Bilder zu „Tristan und Isolde“ und zu „Parsifal“. Barlösius ließ das späte Mittelalter in Wagners „Meisterfingern“ im Gewande der Zeit wieder aufleben. Arpad Schmidhamers Humor kommt in Musäus' „Rübezahl“ zum Durchbruch wie sein deutsches Empfinden in der Sammlung deutscher Volkslieder. Heinrich Vogeler gibt das Beste seiner schmückenden Kunst zu Hauptmanns „Versunkener Glocke“ und stattet seine eigene Gedichtsammlung „Dir“ mit tief empfundenen Stimmungs-

bildern aus (vergl. Otto Grautoff, die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland).

In der Reihe der Bücher, die durch die harmonische Verbindung von Schrift und Bild ein treffliches Stück deutscher Kultur vergegenwärtigen, dürfen wir auch diejenigen Bücher zu erwähnen nicht unterlassen, die an der Jugenderziehung hervorragenden Anteil haben, die Bilderbücher. Sie sind das Mittel, die weichen bildsamen Seelen für schöne Eindrücke empfänglich zu machen, in ihnen die Fähigkeit zu entwickeln, überall das Schöne von dem weniger Schönen und Häßlichen zu unterscheiden und dadurch den Grund zu einer künftigen Geschmacks- und Charakterbildung zu legen; denn „Gutes wirkt gut, und Schönes macht schön“. Man hat es auf den Kunsterziehungstagen, die zu Anfang unseres Jahrhunderts abgehalten wurden, bedauert, daß die deutschen Bilderbücher noch nicht die künstlerische Höhe der französischen und englischen erreicht hätten. Also auch auf diesem Gebiete glaubte man, das Bessere nur im Auslande zu finden. Man erkannte noch nicht, daß dem deutschen Kinde deutsche, kräftige Kunst fromme und nicht fremde, versüßte, verkindlichte. Wie das Kind bei seinen eigenen frühen Zeichenversuchen das Kennzeichnende stark hervorhebt, so muß auch die für das Kind bestimmte Darstellung das Wesentliche betonen in Form und Farbe. Weder nebensächliche Formen noch unbestimmte Halb- und Schattentöne sind dazu geeignet, da sie das klare Erkennen erschweren. Daß die Bilderbücher aus gutem Papier hergestellt und die Bilder von guten Schriftformen begleitet sein müssen, sind für die heutige Buchkunst ganz selbstverständliche Forderungen. An guten deutschen Bilderbüchern fehlt es uns glücklicherweise nicht. Um nur einige zu nennen, erinnere ich an die „Jungbrunnen“-Bilderbücher des Verlages von Fischer & Franke, an die Bücher von Ludwig Richter und Moritz von Schwind, den berufenen Künstlern für das deut-



Zu Lebzeiten muß  
der Landmann den Acker pflügen.

Zeichnung von Theodor Schnitzer aus Müllers „Neue deutsche Fibel“  
Verlag von Oskar Nag, Bruchsal i. Baden

sehe Kind und die deutsche Familie. Wilhelm Busch erzieht in Vers und Bild zu Deutlichkeit und Klarheit in Anschauung und Auffassung; eine Auswahl seiner humorvollen Geschichten kann den Kindern unbedenklich in die Hand gegeben werden. Die „Blumenmärchen“ und die „schlafenden Bäume“ von Kreidols, Meyerheims und Trojans Abt und vieles andere sind von bleibendem Werte. Von den neueren Erscheinungen sind Scholz' Künstler-Bilderbücher rühmend hervorzuheben, die von namhaften Künstlern, wie Karl Rappstein, Arpad Schmidhamer, Müller-Münster u. a., illustriert sind.

In dem ersten Schulbuche des Kindes, der Fibel, dient das Bild dazu, im Kinde neue Vorstellungen zu erwecken oder die durch das belehrende Wort ausgelösten Vorstellungen zu unterstützen und zu befestigen. Seit Künstler von Ruf ihre Zeichenkunst dieser besonderen Aufgabe des Unterrichts gewidmet haben, hat der künstlerische und er-

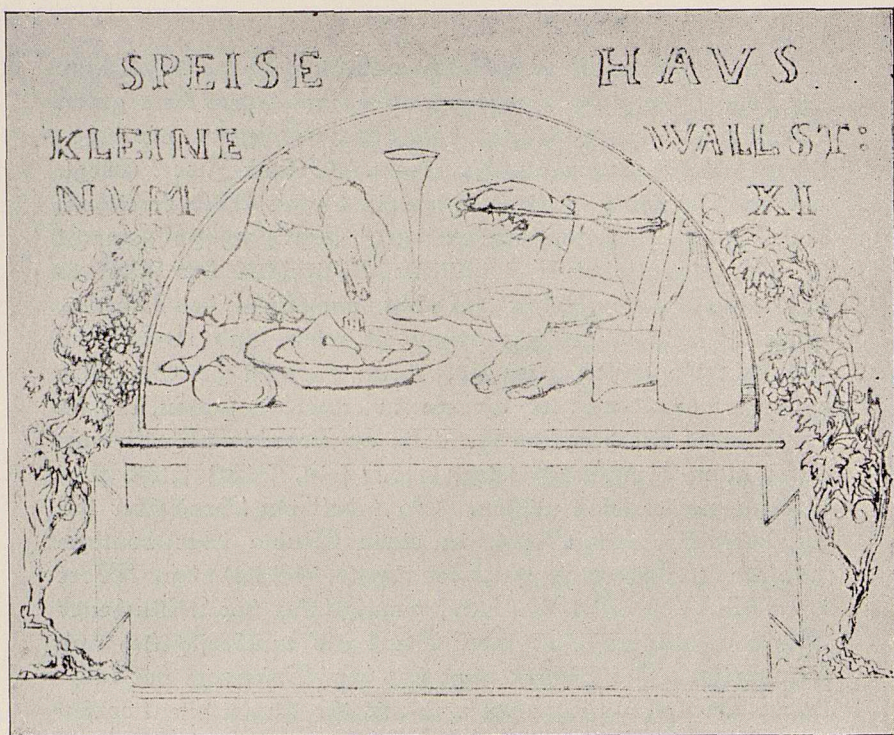
ziehliche Wert der Fibel von Jahr zu Jahr zugenommen. Aus der Fülle der Fibeliteratur seien nur einige Beispiele hervorgehoben, die den Einfluß des Bildes auf den Lernprozeß des Lesens und Schreibens und des sprachlichen Ausdrucks erläutern mögen. In der „deutschen Fibel“ (Ersatz Grimmer), bearbeitet von Carl Müller, mit Bildern von Theodor Schnitzer, wird der i-Laut durch das Bild eines krähenden Hahnes, der u-Laut durch das Bild einer brüllenden Kuh aus der Erinnerung hervorgeholt. Auf einem anderen Bilde wird das aufgetragene Leibgericht von drei am Tische wartenden Kindern mit einem freundigen a begrüßt. Aus dem Bilde eines ackernden Landmannes ergeben sich zwanglos die darunter stehenden Sätze: „Im Herbst muß der Landmann den Acker pflügen. Hinter ihm hüpfst eine Krähe. In den Furchen findet sie Futter. Regen und Wind stören ihn nicht. Zum Schluß betet er: Unser täglich Brot gib uns heute.“ In der „Berliner Heimatifibel“ von Dr. A. Reimann und A. Janke, die vom lateinischen Uralphabet ausgeht, zeigen die Bilder, wie die Buchstabenformen von Gegenständen (S vom Tisch, M vom Maßstab usw.) abgeleitet, wie sie aus Stäbchen zusammengelegt, mit einfachen Strichen gezeichnet werden können. Andere Bilder bieten Stoff für Sprechübungen oder verdeutlichen die in den Lesestücken behandelten Dinge. „Lese lust“, Neue Fibel von Richard Lange, ist von Otto Ubbelohde, „Bei uns zu Haus“, eine Fibel für kleine Stadtleute von Fritz Gansberger, und „des Kindes Fibel“ von Wilhelm Roske sind von Arpad Schmidhamer mit künstlerisch schönen und für den Unterricht wertvollen Zeichnungen ausgestattet.

Aus der innigen Verbindung von Schrift und Bild ist ein wichtiger Zweig der angewandten Kunst, das Plakat hervorgegangen. Seiner Bestimmung gemäß, das Auge durch das Gegenständliche seiner Darstellung anzuziehen



und zu fesseln, muß es auffallen und durch Form und Farbe sich dem Gedächtnis einprägen. Es muß ferner dem guten Geschmack Rechnung tragen, damit es im Beschauer ein ästhetisches Wohlbehagen auslösen kann. Seinen Zweck (vergl. Abschnitt 1) kann es nicht durch ein bloßes Bild erreichen, die näheren Angaben müssen durch Schriftzusätze gemacht werden, die also einen wichtigen Bestandteil des Plakats ausmachen. Es entspricht also nicht dem Wesen des Plakats, wenn es rein bildmäßig behandelt wird, und es ist eine Verkennung seines Zweckes, wenn französische Sammler besondere *avant-la-lettre*-Drucke zu erwerben suchen, als sei das Plakat ein Kupferstich. Die angewandte Schrift muß unter allen Umständen leicht lesbar sein, sodaß selbst Uninteressierte sie lesen müssen. So tadelt ein Verfechter der Lateinschrift, Fritz Stahl, in einer Studie über deutsche Plakate (Westermanns Monatshefte, 1898) das Wort *KVNST-AVSSTELLVNG* auf dem Plakat der Münchener Kunstausstellung 1887 von Stuck als unübersichtlich und fremdartig. Die Schrift muß sich der Wesensart der bildlichen Darstellung anpassen und mit ihr zugleich entworfen sein. Es geht nicht an, daß die Schrift nachträglich in eine freie Stelle des Bildes hineingesetzt werde.

Obwohl das Plakat in seiner zweckgerechten Behandlung als wirksame Flächenkunst ein Kind der Neuzeit ist, so reichen seine Anfänge doch weit in die Vergangenheit zurück. Dem gleichen Zweck wie die heutigen Plakate dienten schon im alten Rom die weißen Holztafeln, die *Alba*, auf denen die römischen Staatsbeamten bei ihrem Amtsantritt die Grundsätze ihrer Amtstätigkeit bekannt zu geben pflegten. In Pompeji wurden außeramtliche Bekanntmachungen, wie Gasthaus- und Theateranzeigen, in roter und schwarzer Farbe an die Wandflächen der Häuser gemalt. Die von den ersten Buchdruckern versandten Verzeichnisse ihrer Druckwerke können auch als Plakate angesprochen werden. Im



Entwurf zu einer Geschäftsanzeige für ein Speisehaus  
von Gottfried Schadow

17. und 18. Jahrhundert kündigten Anschlagzettel, die mit rohen Holzschnitten ausgestattet waren, allerhand Sehenswürdigkeiten und Schaustellungen an. Noch fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch hielten es anerkannte Künstler unter ihrer Würde, im Dienste der Kellame tätig zu sein. Nur hin und wieder begegnen wir einzelnen Blättern dieser Art. So entwarf Gottfried Schadow eine Geschäftsanzeige für ein Speisehaus in der kleinen Wallstraße, und Theodor Hofmann zeichnete eine prachtvolle Kennanzeige für ein Jagdrennen bei Karlshorst im Jahre 1856.

Die neue Plakatkunst stammt aus Frankreich, wo die Karikaturenzeichner Gavarni und Daumier, der Illustrator Doré und der Vater des Impressionismus, Edouard Manet, eine Plakatkunst schufen, die dann von dem üppigen Jules Chéret, dem schlüpfrigen Henri de Toulouse und dem romantischen Eugène Grasset auf eine vielgepriesene Höhe erhoben wurde. In England haben die unter dem Decknamen Brothers Beggarstoffs arbeitenden Maler Pryde und Nicholson die besten Plakate geschaffen.

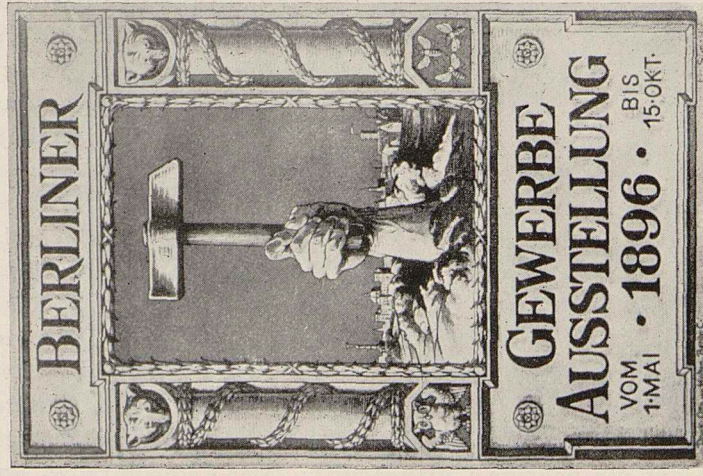
In Deutschland beginnt die Plakatkunst zwischen 1880 und 1890. Bekannt ist aus dieser Zeit das Schützenliesel von Fritz August Kaulbach, das, mehr bildmäßig als dekorativ aufgefaßt, den Bann brach, der namhafte Künstler bis dahin von der Beteiligung an der Plakatkunst abhielt. Aus der nun folgenden großen Zahl von Ausstellungsplakaten ist zunächst Franz Stucks Plakat der Sezession vom Jahre 1893 bemerkenswert, weil es wohl das erste deutsche Blatt ist, das die Formensprache des Plakats sicher und richtig beherrscht. Es ist ein Athenekopf im Profil auf weißem Mosaikgrunde in einem sechseckigen Felde, umgeben von einer Goldmosaikfläche, aus der sich die schwarze lateinische Schrift wirkungsvoll abhebt. Nur als einmalige Ankündigung gedacht, ist es das Wahrzeichen der Münchener Sezession geblieben: ein sprechender Beweis für seine unübertreffliche Wirkung. Wenn auch Klingers radierter Frauenkopf mit der Überschrift „Sezession“ nicht als eigentliches Plakat gelten kann, so übte er doch in seiner eindrucksvollen Schönheit einen sichtbaren Einfluß auf die Entwicklung der Plakatkunst aus. Das Ergebnis eines großen Plakatwettbewerbs für die Berliner Gewerbeausstellung im Jahre 1896 war das bekannte Hammerplakat von Ludwig Gütterlin. Das in seiner Einfachheit und packenden Wirkung schwer zu übertreffende, in seiner Versinnbildlichung leicht verständliche Blatt war der Gegenstand einer erregten Kunstfehde in den Zeitungen,



INTERNATIONALE  
KUNST-  
AUSSTELLUNG  
DES VEREINS BILDENDER KÜNSTLER  
MÜNCHENS  
(SECESSION)  
PRINZ-REGENTEN-STRASSE  
VON 1 JUNI BIS ENDE OCTOBER  
TÄGLICH GEÖFFNET VON 9-6 UHR

Plakat der Münchener Sezession  
von Franz von Stuck

die der Klärung der Ansichten über die Plakatkunst sehr förderlich war. Ein gleichzeitiger Wettbewerb in Dresden für die Ausstellung des sächsischen Kunstgewerbes und Handwerkes zeitigte Otto Fischers berühmt gewordenes Blatt: „Die alte Stadt“. Von dem Hintergrunde einer mittelalterlichen Stadt mit roten Dächern, an der ein Fluß mit steinerner Brücke vorüberführt, hebt sich die Gestalt eines jungen Mädchens in altdeutscher Tracht ab. Mit nur vier Farben ist eine Wirkung erzielt worden, die von keinem der so sehr gerühmten französischen Blätter übertroffen wird. Ein anderer Dresdener Künstler, Hans Unger, stellt sich mit seinem Werbeblatt für die Estey-Orgeln dem vorigen würdig zur Seite. In einer Landschaft mit dunklen Cypressen sitzt eine weibliche Gestalt mit träumerisch erhobenem Kopf, welche andächtig den Klängen einer Orgel zu lauschen scheint. Ein zweites Blatt von ihm für die Nicodé-Konzerte - ein flötenspielender Knabe am Ufer eines Sees - gewährt in seiner Einfachheit, die auch von der Schrift gilt, einen wahrhaft künstlerischen Genuß. Eines der volkstümlichsten Plakate aus dem Jahre 1896 schuf Fritz Rehm aus München in seinem altbekannten „Renner“, dem Bilde eines Lebemannes in tadelloser Kleidung, der durch ein Einglas den Rauch einer Laferme-Zigarette mit Rennerblicken emporsteigen sieht. Das Bild ist so vielsagend, daß die Schrift auf ein Mindestmaß beschränkt werden konnte. Mit einem Plakat in feierlicher Gotik lud Melchior Lechter 1897 zur großen Berliner Kunstausstellung ein. Als Gegenstück dazu betrachte man ein Simplificissimus-Plakat Th. Th. Heines. Da führt eine Teufelsgestalt eine Malerin, die mit seinem Schwanzende das Wort „Simplificissimus“ an die Wand schreibt, in stürmischen Schritten herbei. Eines seiner bekanntesten Blätter ist das Sezessions-Plakat von 1901. Es stellt eine Malerin in blaßgrünem Reifrock dar, die dem Berliner Bären einen Kuß auf die haarige Stirn drückt. Der Schriftstreifen am



Plakat der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896  
 von Ludvig Gütterlin



Umschlagzeichnung für „Das Plakat“  
 von Lucian Wertheft

untersten Rande zeigt auf hellbraunem Grunde eine wohlgebaute schwarze Blockschrift. Das Blatt erregte hier Entzücken, dort Widerspruch; aber die Berliner Sezession hatte ihr Wahrzeichen gefunden. In neuester Zeit haben Lucian Bernhard, Hohlwein, Orlik u. a. durch Verdrängung des Malerischen und Figürlichen den Berliner Plakastil geschaffen. Sie haben die Schrift von unleserlicher Verkünstelung frei gemacht und lassen die Buchstaben durch ihre einfache Schönheit wirken. Durch Humor und Farbe zeichnen sich die Blätter von Julius Klinger, Edmund Edel, Deutsch und Scheurig aus. Die Münchener Plakatkünstler, meist dem Kreise der „Jugend“ angehörig, bevorzugen das Malerische. Die künstlerische Pflege des Plakats liegt in den Händen eines vor etwa zwölf Jahren gegründeten Vereins „Verein der Plakatsfreunde“, der eine eigene Zeitschrift „Das Plakat“ herausgibt. Die Umschläge der Hefte wechseln beständig und nehmen in humoristischer Weise Bezug auf den jeweiligen Inhalt derselben, der auf die noch junge, aber abwechslungsreiche Geschichte des neuen deutschen Plakats eingeht.

Als Plakate im kleinen haben sich die sogenannten Reklamenmarken bewährt. Sonst genau in der Formensprache der Plakate entworfen, erzielen sie die Fernwirkung derselben durch ihre Zahl, die es ermöglicht, daß sie teils als Brieffschmuck teils als Sammelobjekt der Jugend den Weg in alle Bevölkerungsschichten finden.

Im Geschäftsleben kann nur die gute und preiswerte Ware aus dem Wettbewerbe als Sieger hervorgehen und dauernd Anerkennung finden. Um dem Käufer das Erkennen der als gut bekannten Waren zu erleichtern, ist der Geschäftsmann dazu übergegangen, sie durch besondere Waren- oder Fabrikzeichen kenntlich zu machen. Diese geben durch die ausgeprägte künstlerische Form eines Gegenstandes oder durch ein bezeichnendes Wort oder durch eine Verbindung von Wort und Bild den Ursprung und die Eigenart der Ware



Plakat von Fritz Erler  
Druck Fritz Mairson, München



**Vaterlandsdank**  
**Ausstellung und Verkauf von**  
**// Gold- und Silberpenden //**

im Lichthofe des  
 Königl. Kunstge-  
 werbe-Museums/  
 Prinz Albrechtstr. 7.

Geöffnet vom 15. Jan. - 1. März 1916. Eintritt Sonntag u. Mittwoch frei ohne  
 Verkauf / Montag geschlossen / alle anderen Tage Eintritt Mk. 1.- u. Verkauf.

Entwurf Franz Kaine / Druck von J. E. König & Ehardt, Hannover

Plakat von <sup>2</sup>Heinz Reune, Druck J. E. König & Ehardt, Hannover

**Sammelt die**  
**Obstkerne**

und schickt sie durch Eure Kinder in die  
 Schule oder an die nächste Sammelstelle!

Kriegsauschuß f. Die u. Fette Berlin W-8

Sipkens

Plakat von Sipkens, Druck Hollerbaum & Schmidt, Berlin.



Plakat der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, Berlin von Jupp Wiertz

zu erkennen und sind häufig, um ihre Nachahmung zu verhüten, unter gesetzlichen Schutz gestellt. Bei Anzeigen, Packungen und als Ausdruck verwendet, erleichtern sie dem Käufer die Unterscheidung von ähnlichen Waren und schützen ihn vor Täuschungen durch den unlauteren Wettbewerb. Allgemein bekannt ist die Schutzmarke der Stahlwaren des Zwillingswerkes von J. A. Henckels in Solingen, der Globus von A. Wertheim, der Löwe des Auerlichtes, der Schwan der Bleistiftfabrik Schwanhäuser in Nürnberg. Das Albrecht-Dürer-Haus, bekannt als Förderer einer guten Kunst in Schule und Familie, benutzt als Warenzeichen ein Haus mit dem Monogramm Albrecht Dürers. Ein Pelikan mit vier Jungen im Nest ist die Schutzmarke der Farbenfabrik von

Günther Wagner in Hannover und Wien und ein Erkennungszeichen ihrer Erzeugnisse. Manche Schutzmarken haben sich so eingebürgert, daß der Name der Firma dahinter zurücktritt. So gibt es „Lurmfarben“, „Helm“- und „Kompaß“-Zeichenmaterialien, „Anker“-Steinbaukästen, „Pfeilring“-Seife u. a.

Besonders zarte Blüten treibt die graphische Kunst in jenen kleinen Blättern, die, als „Exlibris“ in die Bücher geklebt, denselben zum Schmucke bereichern und sie gleichzeitig als Eigentum bestimmter Personen bezeichnen. Man nennt sie mit deutschem Ausdruck „Bücherzeichen“ oder „Bucheigenerzeichen“. Außer einer bildlichen Darstellung, die in enger Beziehung zum Besitzer steht, sein Wappen darstellt, seinen Kunstgeschmack, seine Neigungen, seine Wesensart beleuchtet, enthalten sie schriftliche Zusätze, die den Namen des Besitzers, seinen Wahlspruch und zuweilen auch eine Mahnung an den Buchentleiher enthalten. Da sie, wenn auch nur in kleinem Umfange, die künstlerischen Anschauungen von Jahrhunderten vergegenwärtigen, bieten sie außer einigen Aufschlüssen über die Besitzer ein geschichtliches, kulturelles und (bei Wappendarstellungen) heraldisches Interesse. Im Rahmen unserer Betrachtung zeigen uns die kleinen Blätter weitere treffliche Beispiele dafür, wie die Schrift in Verbindung mit der bildlichen Darstellung ihren schönsten Zauber entfalten kann.

Die Exlibriskunst ist ihrer Herkunft nach vorwiegend eine deutsche Kunst. Einige Wappensätze des 15. Jahrhunderts leiten über in die Glanzzeit der deutschen Bücherzeichen im 16. Jahrhundert, die von Albrecht Dürer und den deutschen Kleinmeistern des Kupferstiches gezeichnet wurden. Von erstem ist das Exlibris seines Freundes Willibald Pirckheimer und dasjenige des Probstes von St. Lorenz, Hektor Pömer, bekannt. Eine zweite Blütezeit folgte im 18. Jahrhundert.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist für die Exlibriskunst eine unfruchtbare Zeit. Erst Ludwig Richter, Eduard Bendemann und Julius Hübner haben wieder einige Blätter

gezeichnet. Dann kam mit einer Neubelebung der Wappenkunde auch ein Erwachen des Interesses für das Bücherzeichen,



Exlibris von Otto Hupp

Aus Graf zu Leiningen-Westerburg: Deutsche u. österr. Bibliotheksetzungen

dessen Hauptgegenstand das Wappenbild des Besitzers wurde. Das Hauptverdienst an dieser Erneuerung haben die Heraldiker Adolf Hildebrandt, Emil Döpler d. j. und Otto Hupp,

von denen besonders der letztere als Schriftkünstler die heraldischen Motive mit der wohlabgewogenen Schrift der Wahlsprüche und der sonstigen Schriftzusätze in Einklang zu bringen weiß. Joseph Sattler erweitert das Stoffgebiet über die beschränkten Grenzen der Heraldik hinaus und führt dadurch dieser graphischen Kleinkunst einen größeren Kreis von Liebhabern zu. Die Zeichnung bleibt zwar wie bei seinen Illustrationen in der altertümlichen Art des 16. Jahrhunderts befangen, doch weiß er sie den Forderungen der Gegenwart anzupassen und mit der Schrift zu einer Einheit zu verschmelzen. Wie Sattler so lebten auch Barlösius und Lehner in altertümlichen Formen, während Paul Voigt nur noch das Gegenständliche seiner Stillebenherrlichkeiten dem Mittelalter entnimmt. Eduard von Sebhardt hat in seinen Blättern, die zu den schönsten der Exlibriskunst gehören, wie in seiner großen Kunst den deutschen Ton getroffen, der auch in der von ihm angewandten Schrift zum Ausdruck kommt. Gedankenvoll, grüblerisch sind die radierten Bücherzeichen Max Klingers und seines Schülers Otto Greiner. Peter Janssens Signerzeichen haben den feierlichen Ausdruck seiner Wandbilder, während Hans Thoma in ihren gedankenreichen Gleichnissen deutsches Gemüt sprechen läßt. Landschaftliche Vorbilder haben mit gutem Geschmack Hermann Hirtzel, Heinrich Vogeler-Worpswede und Otto Ubbelohde verwandt und unter Hinzufügung guter Schrift reizvolle Blätter geschaffen. Eine große Vielseitigkeit in der Wahl des Gegenständlichen entwickelt Emil Orlik in seinen Blättern, aus denen ein humorvoller Ton herausklingt.

Den Buchsignerzeichen nahe verwandt sind die Buchhändlerzeichen, die die Verlagsanstalten den von ihnen verlegten Büchern aufs Titelblatt setzen. Sie sind hervorgegangen aus den „Signeten“, mit denen die ersten Meister der Buchdruckerkunst, die zugleich auch die Verleger ihrer Druckwerke waren, die letzteren bezeichneten. Sie hatten etwa die Be-

deutung, die jetzt den Fabrikzeichen und Schutzmarken beigelegt wird. Mit der Entwicklung der Buchkunst ging ihre künstlerische Ausstattung Hand in Hand. Anfänglich ein bloßes Zeichen oder Monogramm, wurde es durch berufene Meister, wie Hans Holbein, Jost Amman, Lukas Cranach



Fabrikmarke

u. a., nach der Art der Exlibris und Wappen durch Anwendung von Sinnbildern und Sinnsprüchen reich ausgestattet. Das Druckerzeichen von Just und Schöffner, das wohl als das erste seiner Art anzusehen ist, stellt zwei durch eine Schnur verbundene und an einem Ast hängende Schilde dar, von denen der linke zwei gekreuzte

Doppelhaken, der rechte einen von drei Sternen umgebenen Sparren enthält. Aldus Minutius in Venedig bezeichnete seine Druckerzeugnisse mit einem Anker, um den sich ein Delfphin windet. Die Druckerfamilie der Elzevire in Leiden führt einen Adler, der ein Bündel Pfeile in den Klauen hält, mit der Unterschrift: „Concordia res parvae crescunt. A. 1595“. Das von Ambrosius Holbein, dem Bruder Hans Holbeins, entworfene Druckerzeichen von Johann Froben in Basel zeigt einen von zwei gekrönten Schlangen umwundenen Stab, der von zwei Händen gehalten wird, und auf dessen Spitze eine Taube sitzt. Später, als die Buchhändler als besonderer Stand sich von den Buchdruckern loslösten, verschwand das Druckerzeichen und machte dem Verlegerzeichen Platz, das sich aber derselben Formensprache bediente wie jenes. Man kann beobachten, daß die älteren Verlegerzeichen einen größeren Formen- und Gedankenreichtum aufweisen als die neuzeitlichen, die klarer und verständlicher, zuweilen aber auch nichtsagender sind. Ihre einfachste Form ist das Monogramm, wie es z. B. die Verlagsanstalten Teubner in Leipzig, Mittler & Sohn in Berlin,

Quelle & Meyer in Leipzig führen. Einer zweiten Gruppe gehören einfache Bildzeichen ohne weitere schriftliche Zusätze an. Bekannt ist der sitzende Löwe des Diederichs'schen Verlages in Jena, das Schiff des Inselverlages, die Eule von Ulstein in Berlin. Nach der Art der „redenden Wappen“, die den Namen eines Geschlechts durch ein Bild umschreiben, hat E. A. Seemann in Leipzig als Verlagszeichen einen Seemann gewählt, der sich an einen Schiffsmast lehnt und eine Flagge mit den Buchstaben E. A. S. in der Hand hält. In ähnlicher Weise wird der Name des Verlages von Gustav Fischer in Jena durch einen Fisch mit der Unterschrift „Semper bonis artibus“ angedeutet. Die große Mehrzahl der Verlegerzeichen ist nach der Art der bürgerlichen und adeligen Familienwappen entworfen; jedoch dürfen sie nicht mit dem Maßstabe der Heraldik gemessen werden. Sehr häufig werden die Sinnbilder der Wissenschaft, der Kunst, des Handels und der Industrie verwendet. Die hinzugefügten Sinsprüche, früher meist lateinisch, würden in ihrer Zusammenstellung einen reichen Zitatenschatz ergeben. Den wissenschaftlichen Inhalt ihrer Verlagswerke kennzeichnet die Weidmannsche Buchhandlung in Berlin durch einen sitzenden Gelehrten in antiker Gewandung, der in einer Schriftrolle liest. Der Name der Buchhandlung dient als Umschrift. Die Buchhandlung von Breitkopf & Härtel personifiziert die Gelehrsamkeit durch das Bild der Athene, das von einem Bären gehalten wird. Auf den Kampf der Geister deutet das Zeichen von J. F. Lehmanns Verlag in München: ein zum Angriff bereiter Löwe mit der Unterschrift: „Ich hab's gewagt!“ Hochfliegende Gedanken versinnlicht das Verlagszeichen von Duncker & Humblot in München und Leipzig durch einen aufsteigenden, von einem Strahlenkranz umgebenen Adler, der in seinen Fängen eine Papierrolle mit der Inschrift:



Verlagszeichen  
von Gustav Fischer  
in Jena

„Vincit veritas“ und die Buchstaben D & S trägt. Eine Nachbildung des Greifen von dem großen Dürerschen Triumpfbogen, welcher anstatt des ursprünglichen Andreas-kreuzes das Monogramm B & A in den Pranken hält, ist das Verlagszeichen von Belhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig. Ein Greif mit erhobenen Flügeln, der ein Wappenschild mit den deutschen Buchstaben F. A. B. und der Jahreszahl 1805 mit der rechten Vorderpfote hält, ist das Signet des Leipziger Verlagshauses F. A. Brockhaus.

Für die Architekten ist es wichtig, daß sie die Inschriften der Monumentalbauten in Einklang mit der ganzen Bauweise zu bringen verstehen; noch viel häufiger benötigen sie der Schrift als erklärender Zusätze zu ihren Entwürfen und Zeichnungen. Leider zu oft mußte die undeutsche und unkünstlerische Rundschrift (Ronde, Coulée) zur Beschriftung dienen, wo nach Maßgabe des Stilcharakters eine Kundschrift am Platze gewesen wäre. Die Ursache liegt darin, daß, wie Dr. Julius Zeitler im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ feststellt, an den technischen Hochschulen der Schrift noch zu geringe Bedeutung beigemessen wird. „An den technischen Hochschulen steht naturgemäß die Geschichte der Baukunst im Vordergrund, obwohl gerade dem Architekten eingehendere Schriftkenntnis dringend zu wünschen wäre, besonders wenn man bedenkt, wie er seine schönsten Bauerschöpfungen mit leichtsinnigsten und widerwärtigsten Beschriftungen verunstaltet und ungescheut mit solchen Flecken sein Werk in Frage stellt.“ Zeichnung und Schrift müssen auch hier zu einer künstlerischen Einheit verschmelzen.

Wer einen Brief Albrecht Dürers zu Gesicht bekommt, in dem die Buchstaben in Zierformen übergehen, wie sie in den Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians auftreten, oder sich an einem der Briefe Menzels ergötzt, in dem die Mitteilungen durch das Wort mit flüchtigen, aber verblüffend trefflicheren Federzeichnungen abwechseln, oder in





Langsam strich ich durch den alten Garten,  
Wo bemooste Apfelbäume starrten  
Mit den krummen Knorrenarmen  
In die hohe Abendluft,  
Wo im erdgen Bodenduft  
Kleine weisse Glockenblumen  
Auf den Gruss der Sonne warten.

Aus der Gedichtsammlung „Dir“  
von Heinrich Vogeler, Worpsswede. Insel-Verlag zu Leipzig

dem reizenden Gedichtbuche „Dir“ von Heinrich Vogeler die in der Handschrift des Künstlers gedruckten Gedichte zugleich mit dem stimmungsvollen Bildschmuck auf sich wirken läßt, muß zu der Überzeugung kommen, daß die „künstlerische Handschrift“, d. i. die graphische Ausdrucksform des Künstlers, in Zeichnung und Schrift verwandte oder gemeinsame Züge aufweisen müsse. Dieser Gedanke, dem schon Maria Wäfer in einer kleinen Abhandlung Ausdruck gegeben hatte, wurde durch eine von Professor Max Seliger auf der Buch- und graphischen Ausstellung in Leipzig 1914 veranstaltete Sonderausstellung: „Künstler-Handschrift und -Zeichnung“ erneut zur Debatte gestellt und in den „Mitteilungen der Königlich Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe“, Heft 1 und 2, 1915, weiter ausgeführt.

Durch die Gegenüberstellung von Schrift und Zeichnung, die von einer und derselben Künstlerhand herrühren, wird der aufmerksame Beschauer vor die Frage gestellt, ob zwischen beiden graphischen Darstellungsweisen eine Verwandtschaft bestehe. Ein Vergleich zwischen beiden ist möglich, wenn Zeichnung und Handschrift ein persönliches Gepräge besitzen, das das Besondere beider Darstellungsweisen scharf hervorhebt, wenn ferner die Werkzeuge für beide die gleichen sind, durch die die physischen, geistigen und seelischen Kräfte des Künstlers in gleicher Weise wirken können. Besonders eignen sich dazu diejenigen Geräte, die eine weiche oder scharfe Spitze haben, wie Pinsel, Feder, Bleistift, Radiernadel, Lithographiekreide. Begünstigt wird der Vergleich beider graphischen Äußerungen durch die moderne Auffassung und Einschätzung der Kunst, die nicht das Formal-Schöne, sondern das Technisch-Richtige, nicht das Überlieferte, sondern das Persönliche am höchsten einschätzt und die ausdrucksvolle Linie über die sorgsam behandelte Fläche setzt. Dadurch wird die zeichnerische „Handschrift“ der schreibenden angenähert, so daß die Zeichnung wie „hingeschrieben“ erscheint. Der persönliche Ausdruck der

Zeichnung kann sich deutlicher in der freien Erfindung, deren Eingebungen nach raschem Ausdruck suchen, als in der die Formen stärker bindenden Naturstudie äußern.

Scheinbar erschwert wird der Vergleich zwischen Zeichnung und Schrift durch den Umstand, daß erstere über eine unendliche Menge von Formen und Formerverbindungen verfügt, während die Handschrift eine beschränkte Anzahl derselben in immer wiederkehrenden Verbindungen umfaßt. Bei der individuellen Handschrift wird jedoch die beschränkte Zahl der Formenelemente durch den Einfluß des Temperamentes und der Schreibgewohnung, durch die bei den einzelnen Personen verschieden wirkende Handmuskulatur und Handnervatur fast bis ins Unendliche vermehrt. Der Mechanismus der Finger, der Hand und des Armes wird bei der Führung des gleichen Werkzeuges beim Zeichnen wie beim Schreiben die gleichen graphischen Formelemente hervorbringen, die Bogenformen werden infolge des gleichen Radius (Finger, Hand, Arm) gleiche Krümmungen aufweisen, die Striche werden gleiche Neigungen erhalten und unter gleichen Winkeln zusammenstoßen. Beide werden in Zeichnung und Schrift derart übereinstimmen, daß man für sie die gleichen Bezeichnungen anwenden kann: dick oder dünn, stark oder schwach, schwer und wuchtig oder leicht und zart, ruckweise oder fließend, biegsam oder starr, weich oder hart, kurz oder lang, gleichstark oder an Stärke ab- und zunehmend. Durch die Einwirkung der Gemütsart oder der Anlage werden sowohl Schrift als Zeichnung kühn oder bedächtig, anziehend oder abstoßend, flüchtig oder sorgfältig, unbeholfen oder gewandt, stümperhaft oder genial genannt werden können. In diesem Zusammenhange wird es von Wichtigkeit sein, bei Zeichnungen eines Künstlers festzustellen, ob aus ihnen die gleiche impressionistische Kunstäußerung spricht wie aus seiner Handschrift, oder ob sie durch vieles Probieren, Formen und Überlegen zustande gekommen sind und dadurch alles Unmittelbare, Persönliche eingebüßt

haben. So wird die Handschrift des Künstlers ein Maßstab für seine Kunst. In diesem Sinne äußert sich auch Friedrich Seefelberg (Volk und Kunst): „Vor allem ist Stegreiffschaffen notwendig, Philosophieren mit dem Stifte und dem Pinsel. Gerade auf diesem Wege der freien Entfaltung werden wir dahin gelangen, daß sich, anstelle des jetzigen flachen Nivellements in den Künstlerseelen, wieder mehr Charakterköpfe herausbilden.“

Ein Künstler, der die Feder oder den Stift gleich gewandt zum Zeichnen wie zum Schreiben gebrauchen kann, ist als Berichterstatter für Zeitungen und Zeitschriften eine gesuchte Kraft. Er fügt dem von ihm verfaßten Bericht eines Vorganges eine lebendige Skizze bei, die durch Photographie und Ätzung fast ebenso schnell für den Druck vorbereitet werden kann wie der Schriftsatz. Ohne Künstler zu sein, könnte mancher Brieffschreiber die Menzelsche Art (Teil 2, Abb. 50) anwenden und seine schriftlichen Darstellungen durch hingeschriebene Zeichenstizzen verdeutlichen und vervollständigen. Mancher feldgraue Krieger hat in seinen Briefen von dieser Fertigkeit Gebrauch gemacht, sogar die militärische Berichterstattung weiß daraus großen Nutzen zu ziehen. Die Schule faßt das Zeichnen ebenfalls in diesem Sinne auf, indem sie es nicht nur als Selbstzweck behandelt, sondern es auch in den Dienst der anderen Unterrichtsfächer stellt. Illustrierte Aufsätze und Ausarbeitungen der Schüler sind keine Seltenheit mehr. Rektor Seinigs Bemühungen auf diesem Gebiete sind treffend durch die Aufschriften seiner Bücher „Die redende Hand“ und „Das Zeichnen als Sprache“ gekennzeichnet. Mit gutem Erfolge wird der Lehrer unterrichten, wenn er durch rasche Skizzen an der Wandtafel die inneren Vorstellungen der Schüler durch die äußere Anschauung unterstützt. Jeder Unterrichtsgegenstand bietet dazu Gelegenheit. „Das Bild unserer Tage ist wieder Schrift geworden“ (K. Blanckertz). Die Schrift ist zu ihrem Ausgangspunkte zurückgekehrt.

## Die deutsche Schrift.

Als die Tatsache bekannt wurde, daß das Reichstagsgebäude seine von vielen lang ersehnte Inschrift „Dem deutschen Volke“ in deutschen Buchstaben erhalten sollte, bekam der Streit um die deutsche Schrift eine neue Wendung. Erneut traten die Lateinschriftsfreunde mit ihren alten Gründen gegen die deutsche Schrift auf, und aufs neue sammelten sich die Anhänger der deutschen Schrift um das nationale Banner, und ihre Zahl dürfte in der Zeit des Weltkrieges, der das deutsche Gewissen geschärft hat, bedeutend gewachsen sein. Vertreten wir einerseits den Standpunkt, daß man auf künstlerischem Gebiete der Schönheit und dem Ebenmaß der lateinischen Schrift volle Anerkennung zollen muß, so verfechten wir auch andererseits unsern Grundsatz, daß in Deutschland die deutsche Schrift die unbedingte Vorherrschaft erwerben und behalten müsse. Wie wir um die deutsche Unabhängigkeit, die deutsche Kunst, die Reinheit der deutschen Sprache kämpfen, so müssen wir es auch durchsetzen, daß die deutsche Schrift, die durch ihre geschichtliche Entwicklung und ihre Wesensart die unsrige geworden ist, der sichtbare Ausdruck der deutschen Geistes- und Gefühlswelt, der deutschen Muttersprache werde.

Gustaf Kossinna, der verdienstvolle Erforscher der deutschen Vorgeschichte (vergl. sein Werk: „Die deutsche Vorgeschichte, eine hervorragend nationale Wissenschaft“), ist ihren Spuren bis in die graueste Vorzeit nachgegangen. Er hat mit der bis in die Neuzeit festgehaltenen Überlieferung der Griechen des Homerischen Zeitalters, daß die Buchstabenschrift von den Phöniziern zu den Griechen gebracht worden sei, gebrochen. Er stellt fest, daß schon in der Zeit, da die Pyramiden gebaut wurden, die germanische Priesterschaft zu religiösen Zwecken sich einer als vollkommene Lautschrift ausgebildeten Runenschrift bediente, die mit den in den portugiesischen Megalithgräbern auf kleinen Steinen gefundenen Inschriften und mit

dem auf Xreta entdeckten alten ägäischen Alphabet schlagende Übereinstimmung besaß. Diese Schrift war, als die Deutschen sich zum Christentum bekehrt hatten, von den Priestern als heidnische Zauberei verboten worden. Sie lebte aber im Stillen fort und machte ihren Einfluß wieder geltend, als der künstlerische Formenwille des germanischen Volkes in dem gotischen Stil seinen sinnfälligen Ausdruck fand. Diese Äußerung eines so bestimmt auftretenden Kunstwillens ist das Endergebnis einer vorwiegend nordischen Entwicklung, deren Wurzeln, wie die Steininschriften und die Gefäßschmuckformen bekunden, schon in der Hallstadt- und der La-Tène-Zeit (ältere und jüngere Eisenzeit) ruhen, und deren Spuren in der Völkerwanderungskunst, in der merowingischen, ja sogar in der romanischen Kunst erkennbar sind. Sie geht von geometrischen Formen, dem Gemeinbesitz arischer Völker, aus, die sie in ruhelosem, schwinghaftem Gestaltungsdrange umformt und weiterbildet, bis sie die ganze Formenwelt vom kleinsten Schmuckstück bis zum gewaltigen Dombau umfaßt. „Eine Bewegung von übermenschlicher Wucht reißt uns mit sich fort in den Rausch eines unendlichen Wollens und Begehrens hinein“ (Worringer, *Formprobleme der Gotik*). Während der romanische Stil noch eine zweckmäßige Anpassung der von der Antike überlieferten Formen an die Bedürfnisse der Zeit gesucht hat, die eine Neuerung ganz überflüssig erscheinen läßt, gibt der gotische Formenwille die fremden Formen ganz preis und schafft sich neue, die mit den überlieferten antiken nichts mehr gemein haben, sondern ihnen schroff gegenüberstehen. Da ist es denn kein Wunder, daß die noch von römischen Formen beherrschte karolingische Schrift ebenfalls von dieser alles umgestaltenden Kraft erfaßt wird und als gotische Schrift neu ersteht als eine Schöpfung germanischen Kunstgeistes. Das geometrische Linienspiel der Spiralen, Dreiecke, Rhomben, Schleifen und Häkchen, welches den gotischen Dom mit einer Fülle neuer Formen überschüttet, kehrt auch bei der gotischen Schrift wieder,

die von derselben Regelmäßigkeit und Folgerichtigkeit beherrscht wird, die einen gotischen Bauorganismus auszeichnen. Durch die gemeinsame Kultur, die von den Klöstern ausstrahlte, in denen die gotische Schrift ihre besondere Pflegestätte fand, wurde diese das Gemeingut aller abendländischen Sprachen. Mit ihr fanden eine höher entwickelte Schrifttechnik, ein feineres Gefühl für den ornamentalen Wert des Buchstabens wie für die dekorative Wirkung des Schriftganzen Eingang in die Buchkunst der Zeit. Sie bereicherte die deutsche Sprache durch die charakteristischen Buchstaben th, cl, st, h und z und hob j und z durch Unterlängen hervor. Der Unterschied zwischen Ausdruckschönheit und Ausdruckskraft, der den Gegensatz zwischen klassischer und gotischer Kunst ausmacht, besteht auch zwischen der römischen und der gotischen Schrift. So ist letztere weniger eine Schrift der Schönheit als des machtvollen Ausdrucks und darum ein Spiegelbild germanischen, deutschen Wesens.

Eine Hinneigung zum gotischen Stil besteht nicht bloß bei den reingermanischen Völkern, sondern auch da, wo sich germanisches Blut mit dem Blute anderer Völker vermischt hat. Wenn von den Gegnern der deutschen Schrift geltend gemacht wird, daß der gotische Stil kein deutscher Stil sei, weil er in Nordfrankreich entstanden ist, so vergessen sie, daß jener Teil Frankreichs in der Entstehungszeit der Gotik, im 12. Jahrhundert, von Deutschen bewohnt war, an deren Aufgehen ins Romanentum um diese Zeit noch nicht gedacht werden kann. Die Frühzeit der Gotik ist nicht auf Nordfrankreich allein beschränkt, sie tritt als dekorative Kunst auch bei den Normannen in Sicilien, in Oberitalien und in Nordspanien auf, also in Landschaften, die von germanischen Stämmen besetzt worden sind. In Deutschland allein hat die Gotik ihre Weiterbildung erfahren, während sie in den romanischen Ländern erlosch. In Deutschland ist sie bis heute für Bildhauer und Baumeister eine Fundgrube neuer Gedanken

geblieben. Das Reichstagsgebäude in Berlin enthält in seinen Schmuckteilen eine Menge gotischer Züge. In den Gedanken, die Dr. Kiezlcr in einer Sitzung des Vereins für das deutsche Kunstgewerbe über die deutsche Baukunst entwickelte, sprach er die Ansicht aus, daß dem Deutschen noch heute das Streben zur Höhe im Blute liege, und daß der Stil der Zukunft die Gotik sein werde, wie sie sich im Messel'schen Wertheimbau folgerichtig entwickelt habe.

Die gotische Kunstentwicklung wurde durch das Hereinbrechen der Renaissance stark zurückgedrängt, jener Kunstauffassung, die in der formalen Schönheit des wiedererwachten klassischen Altertums sich äußert und in der Auslösung der Sinnesfreude ihren Zweck hat. Sie wurde in Deutschland freudig begrüßt; der Humanismus, das die menschliche Bildung fördernde Studium der alten klassischen Sprachen und Literaturen, hatte ihr Kommen vorbereitet; selbst Künstler von starker Persönlichkeit, wie Albrecht Dürer, konnten sich ihrem bestehenden Einfluß nicht entziehen. Sie wurde der Maßstab für unser Kunstschaffen, und unser Kunstempfinden wurde auf sie eingestellt. Die gotische Kunst wurde von den Italienern mit dem Vorwurf der Barbarei belastet und als unförmlich und verworren lächerlich gemacht. Aber was von den Italienern, die in den Überlieferungen Roms fortgelebt hatten, im nationalen Sinne verarbeitet worden war, das mußte dem germanischen Deutschland, in dem der gotische Kunstgeist lebendig geblieben war, innerlich fremd bleiben. Es war ihm, dem die Kunst ein Seelenerlebnis und ein Gegenstand der Andacht war, eine schöne Schale ohne fruchtbringenden Kern. Die gotische Kunst hatte eine zu starke Lebenskraft, als daß sie sich hätte ganz unterdrücken und vernichten lassen. „Wo in der deutschen Kunst ein Aufschwung zum Nationalen hin stattgefunden hat, ist dies stets mit einem Zurückgehen auf Geist, Wesen, Charakter und Formgebung der Gotik verbunden gewesen“ (Limprecht, der Ursprung der Gotik).



Darum müssen wir heute, wo wir in der harten Schule des gegenwärtigen Krieges eine völkische Wiedergeburt von innen heraus erleben, uns frei machen von jeder fremden, besonders welschen Beeinflussung und mit Richard Benz (Die Renaissance, ein Verhängnis der deutschen Kultur) ein Wiederanknüpfen an die durch die Renaissance abgerissene Entwicklung der volkstümlichen Kultur des deutschen Mittelalters verlangen und auf dem Gebiete der Kunst das zu erreichen suchen, was uns in Albrecht Dürer „dem Interpreten der Gedanken seines Volkes und seines Jahrhunderts“ (Hermann Grimm) zusammengefaßt erscheint.

Durch das Weiterbestehen der deutschen Schrift wurde auch die germanisch-gotische Kunstüberlieferung dauernd am Leben erhalten. Zwar führten die italienischen Humanisten auf Anregung des Johannes Lascaris die alte Form der Schrift in Gestalt der humanistischen Antiqua und Kursive wieder ein. Zwar folgten auch viele deutsche Gelehrte ihrem Beispiele, aber das deutsche Volk in seiner überwiegenden Mehrzahl wie auch der übrige größte Teil der ganzen germanischen Kulturwelt hielten an der gotischen Schrift fest. Das verwandtschaftliche Gefühl der Zusammengehörigkeit zwischen Volk und Schrift hatte somit entschieden, und die scharfsinnigen Gründe für die Behauptung, daß die gebrochene Schrift keine deutsche sei, wurden durch die vollendete Tatsache widerlegt.

Zunächst setzte der Buchdruck die künstlerische Tradition der gotischen Schrift fort, die nach Gutenbergs unvergänglichem Vorbilde von geschickten Buchdruckern, wie Anton Koberger in Nürnberg, Johann Froben in Basel, Hans Lufft in Wittenberg, Johann Bämler und Hans Schönsperzer in Augsburg, weiter gepflegt wurde. Der Zeitgeschmack übte auch auf ihre Formen Einfluß aus, indem er die spitzen Ecken und krausen Häkchen abschliff, die straffen Formen rundete und den formenbildenden Federzug mehr zur Geltung

brachte. So entstand die Schwabacher Schrift, die seit 1485 in Nürnberg gedruckt wurde. Albrecht Dürer verwandte sie 1498 beim Druck seiner Apokalypse. Die deutsche Druckschrift der Zukunft wurde die Fraktur, eine Schriftschöpfung des Dürerschen Kreises. Sie tauchte zuerst im Gebetbuche Kaiser Maximilians und in seiner Ehrenpforte auf, entwickelte als „Theuerdant“-Fraktur schön gebildete, verschlungene Federzüge, die mit dem Buchschmuck eine wohlabgewogene Verbindung einging, und wurde dann, vollkommen durchgebildet, zum ersten Mal 1524, wie Professor Dr. Milchsaß nachweist, bei Wolf Röpffeln in Straßburg zum Druck verwendet. An ihr fand Dürer ein solches Wohlgefallen, daß er sie für den Druck seines Werkes: „Underweysung der Messung pp“ 1525 verwenden ließ. Sie ist somit als „reformierte gotische Schrift“, wie Dr. Schinnerer sie nennt, ein Erzeugnis der deutschen Renaissance, ihre zierlichen, offenen Formen sind aus der Feder geboren. Sie wurde die deutsche Druckschrift schlecht hin und ist es auch geblieben.

In der Folgezeit entwickelten die Verfasser der Fraktur ein Übermaß von freien, sich schwingenden und verschlingenden Linien, bis es Unger und Breitkopf am Ende des 18. Jahrhunderts unternahmen, durch Einführung strengerer Formen dieser Entartung ein Ende zu bereiten. In dieser Form übermitteln die Fraktur dem deutschen Volke die Geistes Schätze der klassischen Literatur, die Worte der heiligen Schrift und die Errungenschaften der Wissenschaften und ist mit der deutschen Sprache und dem deutschen Volkstume eng verwachsen. Es mußte Erstaunen und Empörung hervorrufen, als jüngst ein Verlag den Einfall hatte, den Goetheschen Faust in Antiquadruk herauszugeben. Selbst wenn man kein abgesetzter Feind der Antiquaschrift ist, wird man zugeben müssen, daß die glatten, romanisch-stilisierten Formen der Antiqua den reinen Genuß dieser deutschen Dichtung, die so tief in

den Vorstellungen mittelalterlichen Deutschtums wurzelt, empfindlich stören müssen. Nur die deutsche Frakturschrift klingt mit dem Stimmungsgehalt dieser Dichtung harmonisch zusammen. Peter Rosegger kann sich eine deutsche Sprache ohne deutsche Schrift nicht denken: „Die deutsche Schrift ist mir die sichtbare Form der deutschen Sprache, der deutschen Literatur, und ich wundere mich über jeden Deutschen, der gegen sie gleichgültig sein kann.“ Noch unbeeinflusst von den Eindrücken seiner italienischen Reise, findet Goethe in der deutschen Schrift den wahren Ausdruck deutschen Wesens wie im gotischen Stile, wenn er sagt: „Die deutsche Schrift ist in ihrem Schmucke den gotischen Bauten vergleichbar, die den Blick zur Höhe ziehen und mit Staunen und Bewunderung erfüllen. Gotischer Stil der Baukunst und die Gestalt unserer Buchstaben sind als gleiche Offenbarungen deutschen Gemütes zu erachten.“

Noch in der Neuzeit wirkt die Gestaltungskraft des gotischen Kunstwillens in der deutschen Schrift fort, immer neue Formen erzeugend, die den vielseitigen Zwecken der Gegenwart entsprechen und von dem hochentwickeltesten Geschmack der deutschen Schrift- und Buchkunst zeugen. Da gibt es eine neue Breitkopf-, eine Flinsch-, eine Leibniz-, eine Gupp-, eine Weiß-, eine Bernhard-, eine Schucke- und eine Wiewnk-Fraktur, da redet die Hochschrift ein kräftiges, verständliches Deutsch, da spricht die „Liturgisch“ von Gupp in edler Formensprache zu ernst gestimmten Herzen, da versetzt uns die „Neudeutsch“ desselben Künstlers in die Zeit der erwachenden Gotik, da vergegenwärtigt die handschriftlich anmutende „Belwe-Gotisch“ die Buchschrift des späten Mittelalters, da erfreut die schön gebaute, ausdrucksvolle „Laudahn-Ranzlei“ das formenfrohe Auge: sie alle stellen die deutsche Schrift in einem Formenreichtum dar, den die aus Stein geborene und wieder erstarrte Antiqua niemals besessen hat und nie erreichen wird.

Der Deutsche wird seine eigene Schrift wieder ehren und

liebgewinnen. Wenn auch der Erbfehler, alles das schön und vornehm zu finden, was vom Auslande kommt, gar tief in uns Deutschen steckt, so wird doch allgemein bei der Jugend der Anfang zur Besserung gemacht, die sich für die deutsche Schrift gewinnen lassen wird, wie sie sich für das deutsche Wandern, das deutsche Lied, den deutschen Kampfmuth begeistern lassen. Die preussische Unterrichtsverwaltung hat das erlösende Wort gesprochen, indem sie verfügte, daß in der Schule deutsch geschrieben werden müsse. Auch das badische Ministerium für Kultus und Unterricht hat am 30. Mai 1916 ausdrücklich angeordnet, daß in allen Klassen der Volksschulen und der höheren Lehranstalten die deutschen Aufsätze mit deutschen Schriftzeichen zu schreiben sind. Die Lehrerschaft hat sich dieser Forderung der Zeit nicht verschlossen. Eine Reihe deutscher Lehrerverbände, die früher zwischen deutscher und lateinischer Schrift schwankte, hat sich jetzt für den uneingeschränkten Gebrauch der deutschen Schrift entschieden. Wozu die Schule den Grund legt, das baut das Leben weiter. Neuerdings sind mehr als 130 Zeitschriften von der lateinischen zur deutschen Schrift übergegangen. Große Verlagsanstalten, wie der Inselverlag in Leipzig, Georg Reimer in Berlin, Hermana Gesenius in Halle, Friedrich Perthes in Gotha, Eugen Diederichs in Jena, - um nur einige zu nennen - kündigen ihre (auch die lateinisch gedruckten) Werke in deutschen Lettern an. Die zahlreichen Schriften der Kriegsliteratur sind deutsch gedruckt. Selbst ein hervorragender Vertreter der lateinischen Schrift, Fritz Stahl, hat seine Abhandlung über die Zukunft der deutschen Mode, "Deutsche Form", in der ansprechenden Bernhard-Traktur drucken lassen. Zeitungen, die in ihrem Anzeigenteil sonst nur die lateinische Schrift verwandten, fangen an mit gutem Erfolg durch schöne deutsche Lettern auf die Leser einzuwirken. Eine neue im Verlage August Scherl erschienene Zeitschrift „Der Staatsbedarf“ ist durch einen Titelpopf ausgezeichnet, der in deutscher

Kanzleischrift geschrieben und ganz in der alten Art mit schwungvollen Schreibschnörkeln geziert ist, die aus den Buchstaben organisch herauswachsen.

Das Ausland verfolgt die Bemühungen der deutschen Sprach- und Schriftvereine mit großer Aufmerksamkeit. Nach dem Urteil der uns nicht gerade wohlgesinnten Zeitung „Corriere della Sera“ ist die deutsche Schrift ein untrennbarer Bestandteil der deutschen Sprache und eines ihrer auffälligsten Merkmale, der aber auch als einem Wahrzeichen deutschen Übermutes der Krieg erklärt werden müsse. Wenn wir es nicht schon wüßten, so versicherte es uns diese Wut der Feinde, daß wir in der deutschen Schrift ein wertvolles Gut besitzen, das wir zu erhalten und zu schützen haben. Durch den Gebrauch der Lateinschrift begeben wir uns unserer nationalen Würde und unseres Ansehens, ohne doch Dank und Anerkennung zu ernten, wie folgender Vorfall beweist. Die „Norddeutsche Allgemeine Zeitung“ hatte, so erzählt Dr. Kern in der „Umschau“, ihre Beilagen, die zur Aufklärung des neutralen Auslandes dienen sollten, in Lateinschrift gedruckt, um sie diesem leichter zugänglich zu machen. Welches war der Erfolg? „Secolo“ und „Adeverul“ höhnten über die deutschen Illusionisten, die da glaubten, Meinungen durch Buchstaben verbessern zu können. So würde uns auch das Ausland mit Recht verspotten, wenn der Vorschlag Friedrich Goenneckens, daß zum besseren Verständnis unserer Nachrichten im Auslande und zur Bekämpfung der feindlichen Lügenpresse die lateinische Schrift bei uns eingeführt werden möchte, zur Ausführung käme.

In den Straßen deutscher Großstädte fallen zwischen den ermüdend langweiligen lateinischen Geschäftsschildern schon deutsch geschriebene wohlthuend ins Auge, doch ist ihre Zahl gegenüber den ersteren noch verschwindend klein. Die uns unerklärliche Zurückhaltung der Geschäftsleute, die sie den deutschen Firmenschildern gegenüber beobachteten, wurde oft

damit begründet, daß die deutsche Schrift sich nicht so bequem in jede Fläche hineinsetzen lasse wie die Lateinschrift. Diese Schwierigkeiten sind nach einer Mitteilung G. Ruprechts im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ völlig beseitigt. Er stellt fest, daß in Göttingen solche Schilder in wirkungsvoller Form, besonders in nicht zu fetter Hochschrift,



Wegweiser  
aus dem Tiergarten in Berlin

hergestellt und angebracht werden. Es ist allerdings nötig, daß sie für jeden einzelnen Fall besonders entworfen werden. Dazu aber sind gewandte Schriftkünstler in hinreichender Zahl vorhanden. Zur besseren Fernwirkung muß über den Oberlängen und unter den Unterlängen mehr freier Raum übrig bleiben als bei der Antiqua. Historische Vorbilder kommen den entwerfenden Schriftkünstlern zu Hilfe. Es gibt kaum eine deutsche Stadt, die nicht alte Haus- oder Geschäftsinchriften in schöner deutscher Schrift bewahrt hätte. Das Schriftmuseum von Rudolf Blankertz hat Photographien solcher Inschriften gesammelt und einen Teil derselben in einem Kriegsflugblatt zur Förderung der deutschen Schrift veröffentlicht. Da sieht man

die anheimelnden, ehrwürdigen gotischen Inschriften am Haus der Schiffsahrtsgesellschaft in Lübeck, am „Schütting“ in Lüneburg, am Knochenhauer-Amtshaus in Hildesheim, an alten Wohn- und Gasthäusern in Nördlingen, Rothenburg ob der Tauber, Frankfurt am Main, Limburg an der Lahn; sogar in Berlin, wo das gute Alte nur noch spärlich vorhanden ist, sieht man noch hie und da alte deutsche Inschriften, so z. B. auf den eisernen Wegweisern im Tiergarten, am Hause der Tuchhandlung von Holzappel und Schönemann an der Kurfürstenbrücke, über den Geschäftsräumen von Theodor Hildebrandt und Sohn in der Spandauer Straße. Aber auch die neueste Zeit beginnt zu begreifen, daß Geschäftshäuser mit gutem Erfolg sich der deutschen Schrift bedienen können, um die Aufmerksamkeit der Kundschaft auf sich zu lenken. Die Aufklärungs- und Werbearbeit der deutschen Schriftvereine und die herrlichen Schriftschöpfungen der deutschen Schriftkünstler sind erfolgreich am Werke, um die Abneigung gegen die deutsche Schrift zu beseitigen. Jedem vorurteilsfreien Geschäftsmanne muß es einleuchten, daß die schärferen Unterscheidungsmerkmale der Fraktur, die Besonderheiten der Einzelbuchstaben, die auffallenden Buchstabenverbindungen, die eindrucksvollen Großbuchstaben eine größere Bildkraft besitzen als die vorzugsweise aus Geraden und Kreisbogen zusammengesetzte Lateinschrift.

Ist es nicht auffallend, daß gerade die Wirtshäuser hier mit gutem Beispiel vorangehen? Es war ja das Trinken bei uns Deutschen von jeher eine Angelegenheit von größter Wichtigkeit, die bei keiner feierlichen Gelegenheit fehlen durfte und auch heute nicht fehlen darf. So ist es auch erklärlich, daß man an den Stätten, wo ein guter Trunk zu haben ist, sich zuerst wieder darauf besinnt, daß wir Deutsche sind und die deutsche Schrift gebrauchen müssen. Da ist zunächst die bekannte „Gute Stube“ von Mampe in Berlin, die sich in ihren Plakaten deutsch ankündigt, und die in ihre Räume

deutsch einführt. An der Tür zur Einkaufsabteilung findet man ein Schild in deutscher Sprache und Schrift: „Angebote“ anstatt „Offerten“. Anstelle der Bibliothek gibt es eine „Bücherei“, anstatt der Registratur eine „Schriftlei“ und weiter eine „Kartei“ statt Kartothek, eine „Versandabteilung Land“ für Provinzexpedition, „Zweiggeschäfte“ statt Filialen. Ebenso empfehlen sich Starbach, die Winzerstuben, Eggebrechts Weinstuben, das gute Riebeckbier, das Nürnberger Bier der Brauerei Reif, die Bier- und Weinstuben „zum Prälaten“, die Weingroßhandlung von Jacob Knoop und Söhne, die Weinhandlung M. Biermann u. a. in freundlich einladender deutscher Schrift. Auch Blookers Daalders-Cacao, der sich in kräftiger Fraktur anpreist, und Rathreiners Malzkaffee, dessen Vorzüge sinnbildlich durch weiße Rinderfibelhandschrift auf blauem Grunde angedeutet werden, sind als trinkbare Stoffe hierher zu zählen. Die großen Zeitungen, deren Köpfe im Schmuck deutscher Lettern prangen, wie das Berliner Tageblatt, die Scherl- und Ullsteinblätter u. a., haben ihre Zweiggeschäfte in ähnlicher Weise durch deutsche Schilder kenntlich gemacht. Möchte doch dieser Brauch im Geschäftsleben weitere Fortschritte machen, damit das Straßenbild ein deutsches Gepräge erhält!

Einen verhängnisvollen Einfluß auf die Verbreitung der lateinischen Schrift hatten die aus England und Amerika bei uns eingeführten Schreibmaschinen, die einen großen Teil des brieslichen Geschäftsverkehrs zu bewältigen hatten. Auch die deutschen Fabrikate glaubte man zunächst nicht anders als mit lateinischen Buchstaben herstellen zu können. Nunmehr aber sind auch deutsche Erzeugnisse in Aufnahme gekommen, die eine gut lesbare Frakturschrift schreiben und an der Verbreitung der deutschen Schrift mithelfen werden. Es mag zugegeben werden, daß durch die Arbeitsweise der Schreibmaschine ein etwas sperriger Satz entsteht, der dem geschlossenen Umriss des Wortbildes nicht günstig ist. Daß



aber Schmecke in der Anwendung der Fraktur auf die Schreibmaschine nichts weiter als eine übertriebene Deutschstümelei erblickt (vergl. Schmecke, der tausendjährige Dom), können wir bei aller Hochachtung vor dem Urtheil dieses Schriftkünstlers nicht anerkennen.

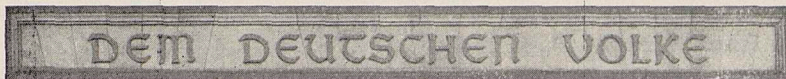
Daß im gegenwärtigen Kriege die Plakate mit politischem und patriotischem Inhalte sich in deutscher Schrift an das Volk wenden, ist eine begreifliche Selbstverständlichkeit. Hier würde die Antiqua wie ein Fremdkörper empfunden werden. Hier redet die deutsche Schrift - auch ohne künstlerischen Schmuck - eine eindringliche Sprache, um uns zur Pflicht zu mahnen und zur That für die Hilfswerke des Krieges aufzurufen. Heinz Reunes Blatt: „Vaterlandsdank, Ausstellung und Verkauf von Gold- und Silberpenden“ und Giphens Blätter: „Sammelt die Obstkerne“ werden noch in aller Erinnerung sein.

Es besteht bei uns seit alters her die Sitte, einen frommen Spruch, einen Bibelvers, den geistvollen Ausdruck eines bedeutenden Mannes, ein sinniges Gedicht in künstlerischer Form an die Wand zu hängen, damit man sich an dem Inhalte innerlich aufrichte und stärke und sich an dem gefälligen Äußern erfreue. Leider war die künstlerische Ausfühung nicht immer einwandfrei, wenn eine mehr fleißige als kunstgeübte Hand sie auf Seide stickte, in Holz brannte oder schnitzte oder auf Papier zeichnete. Künstlerisch wertvoller sind die in der Spätgotik entworfenen und durch Letterndruck hergestellten Wandsprüche, die einen edlen Schriftstil erkennen lassen. Von gleichem Kunstgeschmack zeugen die von dem Berliner Kunsthändler Karl Werkmeister herausgegebenen deutschen Wandsprüche für Schule und Haus, die ebenfalls berufen zu sein scheinen, neue Liebe zur deutschen Schrift zu erwecken. Inhalt und Form dieser Blätter sind gleich vortrefflich. Bismarcks, Fichtes, Arndts kernige Worte, tief sinnige Lieder sind in den schönsten deut-

sehen Druckschriften wiedergegeben. Die Rechtschrift entspricht in ihrer kraftvollen Wirkung dem markigen Klange der Worte wie die anheimelnde Traktur dem innigen Ton der Gedichte. Reicher Bildschmuck ist fast ganz vermieden, höchstens ladet ein Initial, ganz so wie in den alten Handschriften, zu künstlerischer Sammlung ein, ehe mit der Arbeit des Lesens und Denkens begonnen wird. Werden diese Blätter ihrer Bestimmung gemäß in allen Unterrichtsanstalten von der Dorfschule bis zur Universität der heranwachsenden Jugend, in allen öffentlichen Räumen den zur Arbeit oder zur Erholung versammelten Bürgern, in allen Wohnungen den Familiengliedern vorgeführt, so werden sie nicht nur zur Nacheiferung, zur Erbauung und zum Trost dienen, sondern auch die deutsche Schrift in allen Schichten der Bevölkerung wieder zu Ehren bringen (vergl. Prof. Dr. Loubier, Deutsche Wandsprüche, im „Archiv für Buchgewerbe“ 1915).

Daß der deutschen Schrift nicht einmal der ihr gebührender Platz auf dem größten nationalen Bauwerk, dem Reichstagsgebäude, ohne den Kampf der Meinungen eingeräumt wurde, ist ein Beweis dafür, wie tief die von dem Kunstideal der Renaissance genährte Meinung in den Gebildeten unseres Volkes wurzelt, daß nur durch die Antiquaschrift eine monumentale Wirkung erzielt werden könne, und daß die Stilreinheit überall da die Anwendung einer andern Schrift ausschliesse, wo die durch die Renaissance bei uns eingebürgerten antiken Bau- und Schmuckformen mehr oder weniger in Anwendung gekommen sind. Sie vergessen, daß der deutsche Formenwille auch diese übernommenen Formen durchdrungen und zu einer deutschen Renaissance verarbeitet hat. Albrecht Dürer hat sicherlich nicht nur an gotische Bauwerke gedacht, als er in seiner „Underweysung pp“ die gotische Schrift, damals „Textur“ genannt, für „bauleut und maler, so etwan schrift an die hohen gemeuer pflegen zu machen“, entwarf. Am deutschen Reichshause, das Meister

Wallot in den Formen eines unabhängigen, persönlichen, deutschen Renaissancestiles erbaut hat, der auch gotische Elemente enthält, hätte ohne weiteres für die Inschrift: „Dem deutschen Volke“ die deutsche Schrift zugestanden werden müssen. Trotzdem hatte es einer längeren öffentlichen Aussprache bedurft, ehe hier Klarheit geschaffen wurde. Als Wortführer traten für die Deutschschriftler Rudolf Blankertz und Willy Pastor, für die Lateinschriftverehrer Friedrich Goenneken und Fritz Stahl in die Schranken, die ersteren von der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung und von der Täglichen Rundschau, die letzteren von der Kölnischen Zeitung und vom Berliner Tageblatt unterstützt, während die Berliner Börsenzeitung beiden Parteien ihre



Die Inschrift am Reichstagsgebäude

Spalten öffnete. Das Für und Wider der Gründe ist zu bekannt (vergl. 1. Teil, 10. Abschnitt), als daß es noch einmal wiederholt zu werden braucht. Das überzeugende Schlusswort hat Professor Dr. Kern in der Frankfurter Zeitung vom 1. Dezember 1915 gesprochen. „Schon allein das gotische Wappen, welches an der Stelle steht, unter welcher unmittelbar die fragliche Inschrift eingemeißelt wird, bestimmt den Charakter dieser Unterschrift als gotisch. Die römische Monumentalschrift würde hier künstlerisch für jeden, der sich in den Stil eingefühlt hat, wie ein Faustschlag wirken. Nimmt man aber die Reichstagschaufseite als Ganzes mit ihren Säulenstellungen, Ecktürmen und Aufsätzen, so zeigt der Gesamtstil, daß die klassizistische Starrheit der Säulenordnungen nach einer lebendigen Auslösung durch die Schmuckteile, deren mit wichtigster die Inschrift ist, geradezu ruft,

und daß die nicht lineare, sondern individuell körperhaft wirkende deutsche Schrift für Wallot ein ganz nötiges Mittel zu dem angestrebten individuellen und warmen Stil ist“. Dr. Kern berührte die Tatsache, daß, während sonst bei der Vollendung eines großen Bauwerkes die ursprünglichen Pläne seines Schöpfers heilig gehalten werden, hier seine Absichten von den Deutschschriftgegnern ohne Not geändert werden sollten. Man verstieg sich sogar soweit, Wallot die Befähigung abzusprechen, in der Frage des Schriftstils zu entscheiden. Wallot hat ausdrücklich die in den ersten Entwurf eingefügte Antiqua als ungeeignet fallen gelassen und in den endgültigen Entwurf die deutsche Schrift eingesetzt, die seinen künstlerischen Absichten besser entsprach, wie er ja auch in der Verbindung klassischer und nordischer Bauelemente den künstlerischen Ausdruck des deutschen Volkes erblickte. Auch Geheimrat Halmhuber unterstützte diese Auffassung, indem er als einer der hervorragendsten Mitarbeiter Wallots bezeugte, daß dieser stets die deutsche Schrift bevorzugt habe, wie denn auch die Grabsteine, die er seinen Eltern und seinem Bruder in Oppenheim errichtet hat, deutsche Inschriften tragen. Nach der Meinung des Frankfurter Hofbaumeisters Dielmann brauchte der Ausschmückungsausschuß nur das ausführen zu lassen, was Wallot immer am Herzen gelegen hatte. Die Öffentlichkeit konnte sich ein Urteil bilden an der Hand eines Kriegsflugblattes der Firma Heinze & Blanckertz, auf welchem durch eine Zeichnung des Schriftkünstlers Georg Wagner veranschaulicht war, wie die von Wallot entworfene gotische Schrift sich der Stirnfläche des Reichshauses einfügt und die Gesamtwirkung beeinflusst. Eine englische Stimme über diese rein deutsche Angelegenheit möge der Vergessenheit entrissen werden als Beispiel eines durch Wut und Haß getriebenen Kunsturteils. Die „Daily News“, die selbst wie die „Times“ und andere englische Zeitungen einen gotischen Titelpopf haben, protestierte im

Namen des guten Geschmacks dagegen, daß der deutsche Reichstag eine Inschrift in gotischen Buchstaben bekommen solle, die doch außer den „Sunnen“ niemand lesen könne. Inzwischen hatte der Ausschmückungsausschuß seine Entscheidung getroffen. In dem Bericht über die entscheidende Sitzung heißt es wörtlich: „Nach kurzer Debatte wurde beschlossen, den Entwurf des Professor Peter Behrens in Unzialschrift (Fraktur) mit der Maßgabe zu genehmigen, daß das B geändert wird.“ Ließen noch die Ausdrücke „Unzialschrift“ und „Fraktur“ für eine und dieselbe Schrift eine Unklarheit bestehen, so schien bald jeglicher Zweifel beseitigt, als die Zeitungen am 30. Juli 1916 die Nachricht verkündigten: „Die vielumstrittene Angelegenheit der Inschrift auf dem Reichstagsgiebel am Königsplatz findet jetzt ihre endgültige Lösung. Die vom Ausschmückungsausschuß des Reichstages beschlossene Aufschrift: „Dem deutschen Volke“ wird in großen deutschen Buchstaben angebracht“. Leider entsprach diese Mitteilung nicht der nunmehr vollendet vorliegenden Tatsache. Die Inschrift ist tatsächlich, wie der Ausschußbericht erwähnt, in Unzialschrift, die aber ein ganz neuzeitliches Gepräge hat, ausgeführt. Zwei Erwägungen müssen die Deutschschriftler für ihre fehlgeschlagene Hoffnung, am deutschen Reichshause eine ausgeprägte deutsche Inschrift zu sehen, entschädigen: Die künstlerische Form und die monumentale Wirkung der Inschrift sind über jedes Lob erhaben, und die unzialen Formen liegen auch dem deutsch empfindenden Schriftkennner nicht allzu fern; sind doch die Initialen und Versalien der Gutenbergdrucke mit dem Pinsel des Illuminators ausgeführte Unzialbuchstaben, die zunächst den Pinselcharakter beibehalten, dann aber bei der Anwendung der breiten Feder dem Stilcharakter der gotischen Schrift angepaßt wurden. Die Reichstagsinschrift sucht also - ein Abbild der Tätigkeit im Innern des Hauses - zwischen den sich gegenüberstehenden Parteien der Schriftfreunde zu vermitteln.

## Die neuzeitliche Schulschrift.

Der neuzeitliche Schulschreibunterricht, der im ersten Teile des Buches nur flüchtig berührt werden konnte, hat so bemerkenswerte Ergebnisse gezeigt, daß es sich verlohnt, auf sie näher einzugehen, wenngleich die Versuche wegen des Krieges, der eine große Zahl der Reformen zu den Fahnen rief, teilweise abgebrochen werden mußten. Der verdienstvolle Führer der Reformbewegung, Schriftkünstler Ludwig Günterlin, nahm den richtigen Ausgangspunkt, indem er schon im Jahre 1907 bei einer Besprechung neuer Federn in der Zeitschrift „Die Werkkunst“ den Satz aussprach: „... Ebenso wahr ist es, daß richtig konstruierte Schreibinstrumente mehr bedeuten als alle Schreibvorlagen der Welt“. Schon Rudolf von Larisch hat auf das Studium der Schreibwerkzeuge großen Wert gelegt und seine Arbeitsweise im Schriftunterricht darauf gegründet. In ähnlicher Weise hat Rudolf Blanckertz seine von wissenschaftlichem, technischem und künstlerischem Verständnis geleiteten Forschungen auf die Schreibwerkzeuge aller Zeiten und Völker ausgedehnt und diese zu einem allen beteiligten Kreisen zugänglichen Schriftmuseum vereinigt, gleichzeitig aber auch die Ergebnisse seiner Untersuchungen durch sehr brauchbare und zweckmäßige Schreibwerkzeuge in die Praxis umgesetzt und dadurch einen Kulturfaktor geschaffen, der für die weitere Entwicklung der Schrift und ihre unterrichtliche Behandlung von großer Bedeutung sein wird. Unter den Schreibfachleuten, die die Schreibwerkzeuge einer gewissenhaften Prüfung zur Förderung des Schreibunterrichts und der Schriftreform unterworfen haben, ist besonders Karl Muhr in Salzburg zu nennen, der mir die Ergebnisse seiner Untersuchungen freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Für den Schreibunterricht kommen drei Gruppen von Stahlfedern in Betracht. 1. Die spitzen Federn, auch Segmentfedern genannt, werden durch

einen Druck auf die Federspitze zum Spreizen gebracht, um den breiten Abstrich zu erzeugen. 2. Die Redisfedern mit Kreisheibenspitze ergeben gleichmäßig starke Striche, sogenannte Schnurzüge. 3. Die Winkelspitzfedern Ly und Lo sind für die verschiedenen Schreibgewohnheiten links - (Ly) oder rechts - (Lo) geschrägt und bilden den breiten Abstrich ohne Druckanwendung.



Schnurzug mit Redisfeder, Redis-  
Quellstift oder Redis-Zinter

Bandzug mit Ly-, Lo-, Ato-Feder  
oder Ato-Zinter

Aus Professor Wilhelm Krauses „Deutsche Kopschrift“

Die spitze Feder hat, wie im ersten Teile des Buches gezeigt wurde, im Anschluß an das englische Schriftvorbild den Schriftverfall im 19. Jahrhundert herbeigeführt, weil ihre Spitze nicht imstande war, in technisch einwandfreier Weise die aus der breitgespitzten Niselfeder geborene deutsche Kurrentschrift hervorzubringen. Noch immer nicht ganz aus der Schule verbannt, ist sie doch heute schon überall da ausgeschlossen, wo an einer Gesundung der deutschen Schrift gearbeitet wird, wo das Schreibwerkzeug den Schülern nicht unnötige Schwierigkeiten bereiten soll.

Die Redis-Feder dagegen ist das eigentliche Anfangs-  
werkzeug für den neuzeitlichen Schulschreibunterricht. Nicht

nur durch ihre widerstandsfähige Bauart, die auch grobe unsachgemäße Behandlung verträgt, sondern vornehmlich durch ihre einfache Handhabung ist sie zum unentbehrlichen Werkzeuge für die noch ungeübte Kinderhand geworden, und mit Leichtigkeit hilft sie dem kleinen Anfänger über die ersten Schwierigkeiten beim Gebrauche eines Schreibwerkzeuges hinweg.

Die breitgespitzte Feder ist die Nachfolgerin der altbewährten Rohr- und Rielfedern. Der Schnabel derselben ist quer zur Längsachse abgeschnitten, er ruft in der Richtung der vorderen Schnabelkante dünne, in der auf ihr rechtwinklig stehenden Richtung starke, der Breite des Schnabels entsprechende Striche hervor, ohne daß ein besonderer Druck auf die Feder nötig wäre. Der Schnabel der breiten Feder ist etwas nach links oder rechts abgesehägt oder rechtwinklig zur Längsachse abgeschnitten. Es wird nun die Aufgabe des einsichtsvollen Schreiblehrers sein, daß er unter der Voraussetzung einer hygienisch einwandfreien Gesamtkörperhaltung des Kindes feststellt, welche Feder zur Erzielung des seinem Unterrichte zugrunde liegenden Schrifttypus, bei dem die Lage der Haar- und Grundstriche zur Schriftzeile eine wichtige Rolle spielt, die geeignetste ist.

Für den ersten Schreibunterricht müssen zunächst die Fragen beantwortet werden: „Welche Schriftformen können von den Kindern am leichtesten aufgefaßt, und welches Schreibgerät kann von ihnen am leichtesten beherrscht werden?“ Die erste Frage kann auf Grund von Versuchen, die Rektor O. Schmidt mit neueingeschulden Kindern vornahm, die noch nie geschrieben hatten, beantwortet werden. Er schrieb die Wörter „Stadt Berlin“ in einem aus der römischen Urschrift entwickelten Schriftgerüst (Skelettschrift) und in deutscher Kurrentschrift an die Wandtafel und ließ beide Schriftarten von den Kindern nachbilden. Es stellte sich heraus, daß sie die erstere nachschreiben konnten, während der Versuch



mit der deutschen Schreibschrift immer wieder mißlang. Der Grund liegt darin, daß die einfachen Formen der einzeln stehenden, nur aus wenigen geraden Strichen und Bogen zusammengesetzten Buchstaben der ersten Schrift dem Fassungsvermögen der Kleinen entsprechen, während die zusammenhängenden Buchstaben der deutschen Schrift mit den verschlungenen Linienzügen des St, B und r ihnen unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten. Die erste Frage wäre demnach zugunsten der römischen Urschrift entschieden. Bei der Beantwortung der zweiten Frage sehen wir von dem Schiefertisch, der in der Zeit des Krieges aus Sparsamkeitsrücksichten wieder in Aufnahme gekommen ist, und vom Bleistift ab, da besonders der erstere die Schüler veranlaßt, einen starken Druck auf das Schreibgerät auszuüben und deshalb das Schreiben mit der Feder von vornherein ungünstig beeinflusst. Obnehin lassen die Versuche, die sich auf die Führung der Schreibgeräte beziehen, erkennen, daß das unerfahrene Kind bei der Vollführung seiner ersten Schreibleistungen eine viel zu große Kraftanstrengung macht, die ein empfindliches Schreibgerät, etwa eine spitze und elastische Feder, zerstören würde. Dieses letztere muß also einen mäßigen Druck von der Kinderhand vertragen können und bei noch unbeholfener Führung einen brauchbaren Schreibzug hervorbringen. Diesen Anforderungen entspricht am besten eine quillstiftähnliche Feder, das ist die Rugelspitzfeder und die Feder mit der Kreisscheibenspitze. Da diese Federn gleichstarke Schnurzüge hervorbringen, wie sie am Gerüst der römischen Urschrift auftreten, so werden die Rugelspitzfeder und die Kreisschnabelfeder und die römische Urschrift den Schreibunterricht der Kleinen eröffnen können. Rudolf Blanckertz in seiner kursiven Ly-Renaissanceschrift, Georg Wagner in seinen Grundlagen der Schrift, Direktor Prof. Dr. Wetekamp, Professor Fritz Ruhlmann (München) in seinem Buche „Das Schreiben im neuen Geiste“ und Schrift-

reformer Gütterlin tragen in ihren vorbereitenden Schreibübungen diesem Umstande Rechnung. Aus dieser Urschrift ließe sich, methodisch wie historisch gerechtfertigt, die lateinische Kursivechrift ableiten, wenn nicht wichtigere nationale und praktische Gründe die baldige Einführung der deutschen Schreibschrift - besonders für Volksschüler, die keine fremde Sprache erlernen - verlangten. Die Schüler müssen darum bald, nachdem sie sich an den Gebrauch einer widerstandsfähigen, leicht zu handhabenden Feder gewöhnt und den üblichen Tribut an Tintenlecksen dargebracht haben, mit einer breitgeschnäbelten Feder vertraut gemacht werden, deren kräftiger Bau ebenfalls der noch ungeübten Kinderhand gewachsen ist.

Auch die von Gütterlin eingeleitete Schulschriftreform hält eine Normalchrift („Ausgangschrift“) für notwendig, doch hat sie eine andere, tiefere Bedeutung als der vielumstrittene Normalduktus. Nach den Ausführungen, die Gütterlin über seine Schreibmethode macht (Pädagogische Zeitung, 22. April 1915), hat das von ihm aufgestellte Normalalphabet den Zweck, die Grundformen der Schrift in ihrer Reinheit und Klarheit festzuhalten und sie dem Einfluß einer wechselnden Schreibmethode zu entziehen. Ohne zu erstarren, soll es auch die Möglichkeit einer Weiterentwicklung bieten. Von Gütterlin entworfen, hat jeder Buchstabe desselben eine gründliche Durchbildung erfahren, bis er allen Anforderungen an sein historisches Werden, an seine Einfachheit und Verbindungsfähigkeit entsprochen hat, dann ist er von einem Sachverständigen-Ausschuß, bestehend aus sechs Vertretern der Lehrerschaft, zwei Historikern und einem Künstler, begutachtet worden und hat schließlich im Schulunterrichte seine Brauchbarkeit erweisen müssen. Unterwerfen wir das so gewonnene Alphabet einer genauen Musterung, so fällt uns zunächst seine Einfachheit auf; alle entbehrlichen Zutaten, die hohlen Vorschwünge, die nichts sagenden Schleifen, sind verschwunden. Die Verringerung der Schreibzüge und die Verkürzung des Schreib-

weges ermöglichen ein schnelleres Schreiben. Das „An-  
ähneln“ der Buchstaben ist streng vermieden worden, jeder  
Buchstabe hat die nur ihm eigene, unzweideutige Form; so  
entstehen klare Wortbilder, die das Lesen erleichtern. Die  
kräftigen, mit breiter Federspitze ohne besonderen Druck er-  
zeugten, steilen, auseinander gerückten Buchstaben tragen allen  
hygienischen Anforderungen für Auge, Handmuskulatur und  
Körperhaltung Rechnung.

Mit derselben berechtigten Zurückhaltung, die der Leiter  
der Reform-Schriftkurse über seine Erfahrungen und die  
Ergebnisse seiner Versuche bewahrte, hat auch die pädagogische  
Presse die Frage der Schriftreform behandelt; sie hielt es  
noch nicht an der Zeit, in eine langsam reisende Sache mit  
ihrem Urteil einzugreifen. Ein Artikel ist wegen des ab-  
lehrenden Standpunktes, den sein Verfasser gegen die Güt-  
terlin'schen Reformbestrebungen einnimmt, bemerkenswert.  
W. Rathhey, ein überzeugter Vertreter der Einheitschrift,  
stellt und beantwortet in der „Pädagogischen Zeitung“ (10.  
Juni 1915) die Frage: „Können wir heute ein neues Al-  
phabet aufstellen?“ Abgesehen von einigen kritischen Bemer-  
kungen über die Buchstabenformen einer in der „Pädagogischen  
Zeitung“ veröffentlichten Reform-Schülerchrift, bezieht sich  
seine Gegnerschaft zur Gütterlin'schen Reform hauptsächlich auf  
drei Punkte: auf die Aufstellung einer neuen Normalchrift,  
auf die Beibehaltung zweier Alphabete, des deutschen und  
des lateinischen, und auf die Vorübungen mit der lateinischen  
„Skelettchrift“. Anstatt eines verbindlichen Normalalphabets  
wünscht er gewisse Richtlinien und Grundformen, anstatt zweier  
Alphabete ein Einheitsalphabet und dessen Ableitung von  
einer deutschen Druckchrift. Diesen Einwendungen gegenüber  
macht Gütterlin noch einmal geltend (Päd. Zeitung, 12.  
August 1915), daß er den Schwerpunkt der Schriftreform  
nicht auf die Aufstellung eines neuen Normalalphabets lege,  
sondern auf den von dem Übel des Schriftverfalls befreienden

Geist. Das Normalalphabet ist nicht so sehr das Ziel als vielmehr die Grundlage des Schriftunterrichts. Das Ziel ist eine deutliche, flüssige und schöne Handschrift, die eine persönliche Eigenart annimmt, wo eine Persönlichkeit nach Ausdruck drängt. Gütterlin ist ein entschiedener Gegner der Einheitschrift; sie würde, wenn sie zustande käme, weder in historischer noch in formaler Beziehung einheitlich sein, ein Buchstabe würde sich mehr der deutschen, ein anderer sich mehr der lateinischen Schreibweise nähern. Ist eine Einheitschrift überhaupt wünschenswert? Von unserem Standpunkte aus müssen wir die Frage mit einem entschiedenen „Nein!“ beantworten. „Die deutsche Kurrentschrift ist ein nationaler Kulturbesitz, der nicht unnötig preisgegeben werden darf“. Wenn Katthey die lateinische „Skelettschrift“ als Vorstufe des Schreibunterrichts verwirft und dafür seine Einheitschrift von einer neuen deutschen Druckschrift ableiten will, so können wir ihm auf diesem Wege nicht folgen. Sein Vorschlag ist weder in historischer noch in methodischer Beziehung sehr glücklich; denn die römische Urschrift steht nun einmal an dem Anfang unserer Schriftentwicklung, und ihr Gerüst kann wegen der Einfachheit ihrer Formen von dem jüngsten Schüler geschrieben werden, was man von den deutschen Druckschriften, so schön und zweckmäßig sie auch sonst sein mögen, nicht sagen kann. Diese Vorübungen bedeuten bei Gütterlin, der den Wert der deutschen Schrift so hoch einschätzt, keine Bevorzugung der Lateinschrift, keine Gefahr für den nationalen Besitz. Sicher aber ist sie geringer als bei der Einführung eines verwässerten Einheitsalphabets (Inzwischen ist der „Neue Leitsfaden für den Schreibunterricht“ von Ludwig Gütterlin erschienen).

Soweit die Lehrerschaft in die Methode des Reformschreibunterrichts eingeführt ist, hat sie mit dankenswertem Eifer den Schreibunterricht nach den neuen Ideen gefördert. Die mir freundlichst gestattete Besichtigung der Schreib-, Diktat-

und Aufsatzhefte der von dem Rektor O. Schmidt geleiteten Gemeindeschule überzeugte mich von seinen überraschenden Erfolgen, die besonders da in die Augen sprangen, wo die ersten Blätter der Hefte die frühere, die letzten die neue Schrift enthielten: dort schwächliche, schräge, zuweilen unregelmäßige Buchstaben in grau wirkendem Schriftfeld, hier eine kräftige, steile, klare, in ihrer Gesamtheit dekorativ wirkende Schrift. Die aus der Fülle des Gebotenen fast wahllos herausgegriffenen Beispiele (vergl. 2. Teil, Schriftbeispiele Nr. 29-31) geben einen Begriff von dem bisher Erreichten.

Von den übrigen deutschen Staaten hat in neuester Zeit das Großherzogtum Baden der Schriftpflege in den Schulen seine besondere Fürsorge zugewandt. Der Ministererlaß vom 26. Mai 1916 legt großen Wert auf die Christausbildung in allen Schulgattungen. Daß der deutschen Schrift der Vorrang eingeräumt wird, ist schon im 3. Abschnitt hervorgehoben worden. Im Gegensatz zu unserer Schriftreform hält er an einer durch das ganze Großherzogtum geltenden badischen Normalschrift fest, von der nicht abgewichen werden darf, und die zu steter Beachtung und zum ständigen Hinweis auf die Buchstabenformen und ihre Größenverhältnisse durch den Lehrer auf besonderen Wandtafeln in allen Schulzimmern aufgehängt ist.

Neben den amtlich eingeleiteten Reformen finden auch die von Seiten der Lehrerschaft angeregten Ideen über den reformbedürftigen Schulschreibunterricht ihren Weg in die Öffentlichkeit. An erster Stelle zu nennen ist hier die soeben herausgekommene Schrift von Professor Fritz Ruhlmann: „Schreiben im neuen Geiste“. Der fast wie ein Paradoxon klingende Grundgedanke seines Reformwerkes ist in den Sätzen niedergelegt: „Das heute im Schreiben geübte Aneignen von Formen ist im Grunde eine Anleitung zu einer Art Vergehen am geistigen Gut und Eigentum anderer; der sinnende und bekennende Pädagoge muß es als

unethisch empfinden. Das Kind soll seine Schrift selbst schaffen. Es soll schreiben lernen, wie die Menschheit schreiben gelernt hat: aus dem Triebe zur Form, durch die gestaltende Kraft, die durch den Drang zur Schnelligkeit, Kürzung und Vereinfachung entfesselt wird“. Dadurch wird, wie Dr. Alois Fischer anerkennend hervorhebt, der pädagogische Arbeitsgedanke auch auf diesem Lehrgebiete durchgeführt. So stellt sich der Grundgedanke als Weiterführung der Reform des Zeichnens, das Schreiben als ein besonderer Zweig des graphischen Ausdrucks dar. Prof. Ruhlmann zieht auch paläographische, psychologische und künstlerische Fragen in den Bereich seines Schreibunterrichts, er stellt ihn dadurch auf eine höhere, künstlerisch-wissenschaftliche Grundlage und sucht neben dem Volksschullehrer auch den Zeichenlehrer und die Vertreter wissenschaftlicher Fächer, die der Schrift nahe stehen, für ihn zu interessieren.

Auf dem gewonnenen Grunde der Reform wird die deutsche Lehrerschaft weiter bauen. Sie wird sich die Ergebnisse der psychologischen Untersuchungen für den methodischen Aufbau des Schreibunterrichts zu nutze machen, durch weitere, aus der Erfahrung geschöpfte Verbesserungsvorschläge die Schreibwerkzeuge den technischen Erfordernissen der Schreibarbeit mehr und mehr anpassen und eine strenge Pietät für das historisch Gewordene mit dem praktischen Sinn für die Forderungen der Neuzeit verbinden. Vor allem aber wird sie das Auge schärfen für die Deutlichkeit und Schönheit der Schrift, es empfänglich machen für ihre rhythmischen und dekorativen Werte und für jenen persönlichen Gehalt, der die Schrift über die Stufe einer bloß technischen Leistung hinaushebt. In diesem Sinne erwächst den Lehrerbildungsanstalten eine dankbare Aufgabe für die Zukunft, die sich den andern Aufgaben, die der große Krieg an die Schule stellt, würdig angliedert.

## Namen- und Sachverzeichnis.

- Aldus** 1/13, 88. 3/58  
**Altsächsischer Schriftduktus** 1/17  
**Alvensleben, von** 1/63  
**Amman, Jost** 3/58  
**Amrhein** 1/74  
**Anfangsunterricht im Schreiben** 1/36  
**Anglo-Imperial-Typus** 1/43  
**Antiqua** 1/13, 62, 68, 98. 2/50  
**Antiqua-Kursive** 1/13, 17  
**Antiqua-Minuskel** 1/13  
**Anwendung der Kunstschrift** 1/109, 110  
**Archiv für Buchgewerbe** 3/23  
**Aristokratische Hand** 1/43. 2/25  
**Art and Crafts Exhibition Society** 1/88  
**Autographen** 1/2
- Bämker, Johann** 3/69  
**Baginski, Dr.** 1/76  
**Bandzug** 1/11, 48. 3/83  
**Barlösius, Georg** 1/86, 3/57  
**Barock** 1/14, 86  
**bastardschriften** 1/78, 108  
**Bauernfeind, Michael** 1/107  
**Bauernhaus-Inschriften** 3/15  
**Baumann, F.** 1/110, 111  
**Beamtenchrift** 1/61. 2/25, 26  
**Beck** 3/31  
**Beham** 3/31  
**Behmer, Markus** 3/40  
**Behrens, C. Hellmut** 1/110  
**Behrens, Peter** 1/80, 97, 99, 102, 103. 3/81  
**Behrens-Antiqua** 1/103. 2/44, 66  
**Behrens-Kursive** 2/45  
**Belwe, Georg** 1/107. 3/22, 71  
**Bendemann, Eduard** 3/55  
**Benz, Richard** 3/69  
**Berichterstattung durch Schrift und Zeichnung** 3/64  
**Verlepfch, H. E. von** 3/8  
**Bernhard, Lucian** 1/107. 3/50, 51
- Bernhard-Antiqua** 2/45, 67  
**Bernhard-Skattrur** 1/107. 2/44, 66  
**Biedermeier** 1/7, 15, 82  
**Bilderbücher** 3/42, 43  
**Bilderschrift** 3/26  
**Bismarck, Otto von** 1/57, 65. 2/38, 62  
**Blankertz, Rudolf** 1/47, 49, 58, 59, 111. 2/23, 56  
**Blankertz, Siegmund** 1/9  
**Bode, Wilhelm** 3/37  
**Bornemann-Hampel** 1/110  
**Brandi, Dr.** 1/28, 29, 68, 77, 78. 3/22  
**Breitkopf** 3/70  
**Breslauer Kunstgewerbeschule** 2/47, 68. 3/24  
**Buch von Kells** 3/28  
**Buch von Lindisfarne** 3/28  
**Buchdruckerkunst** 1/13, 81, 88. 3/69  
**Buchgewerbemuseum** 3/23  
**Buchgewerbe und graphische Ausstellung** 3/25  
**Buchgewerbeverein, Deutscher** 3/23  
**Buchhändlerzeihen** 3/57-60  
**Buchkunst** 1/87, 89-91, 101. 3/29-40  
**Buchschmuck** 1/108. 3/29  
**Buchschrift, römische** 2/5, 48.  
**Burgmeyer** 3/31  
**Burne-Jones** 1/88  
**Busch, Wilhelm** 3/43  
**Busse** 3/20  
**Buß, Georg** 1/87  
**Bücherfreunde** 3/24
- Caeser, Heinrich** 1/20  
**Carmina Burana** 1/69  
**Carstairs** 1/19, 21, 29  
**Chéret, Jules** 3/47  
**Chodowiecki, Daniel** 3/32, 34  
**Ciffarz, J. B.** 1/97. 3/24, 41  
**Cleticus** 3/19  
**Cornelius, Hans** 3/23  
**Coulée** 1/83

Cranach, Lukas 1/82. 3/58  
 Crane, Walter 3/36  
 Curas, Hilmar 1/17  
 Czefchka, O. C. 1/110. 3/24  
**D**ahn, Felix 2/35, 60  
 Daiber 1/36  
 Dasio, Maximilian 3/40  
 Daumier 3/47  
 Decker, G. J. 1/84  
 Delitsch, Hermann 3/22  
 Denkmäler 3/16, 17  
 Deri, Dr. Max 3/23  
 Deutsch 3/51  
 Deutsche Schrift 1/62, 69. 3/65–81  
 Deutsche Schrift für Auslands-  
 deutsche 1/73, 74  
 Dielmann 3/80  
 Dietz, J. 1/42  
 Döppler d. j. 1/86. 3/23, 56  
 Drescher, Emil 1/22  
 Dresdener Archivhand 1/43  
 Dürrer, Albrecht 1/14, 70, 82, 107. 2/11, 52.  
 3/30, 31, 55, 60, 69, 70, 78  
**E**bertin, Elisabeth 1/56  
 Eckmann, Otto 1/69, 92, 97, 101, 102  
 Eckmannschrift 1/101. 2/42, 64  
 écriture anglaise 1/18, 19, 44, 83  
 Edel, Edmund 3/51  
 Egbertkoder 3/28  
 Ehme, F. H. 1/78, 99, 100. 3/23, 77  
 Ehme-Antiqua 1/106. 2/44, 66  
 Ehme-Kursive 1/106. 2/45  
 Ehrenkunden 1/85–87  
 Einheitsalphabet 3/87, 88  
 Elzevir 3/58  
 Empire 1/7, 82  
 Erasmus 1/15. 2/8, 51  
 Erler, Fritz 3/52  
 Ernst Ludwig-Presse 1/106  
 Exlibris 3/55–57  
**F**ederreform 1/46, 47. 3/82, 83  
 Federschneidemaschine 1, Abb. 6

Federschnitte nach Rosberg 1, Abb. 6  
 Fibern 1/35, 36. 3/43, 44  
 Fibernschriften 1/37, 38  
 Fidus 1/107, 3/41  
 Firmenschilder 3/9, 10, 73, 74  
 Fischer, Otto 3/49  
 Fraktur 1/14, 62. 3/70, 71  
 Francia, Francesco 1/13  
 Franges 1/47  
 Freiwirth 1/22, 29  
 Fricke, Dr. F. W. 1/66, 76  
 Froben, Johann 1/88. 3/58, 69  
**G**ander, Gebr. 1/47  
 Gebetbuch Kaiser Maximilians  
 3/30, 31  
 Gebhardt, Eduard von 3/57  
 Geschäftsfreile 3/12, 13  
 Geltungsbereich d. deutsch. Schrift 1/78  
 Gerstung, Rudolf 1/105  
 Gesner, Salomon 3/34  
 Gipsens 3/53  
 Gotischer Stil 3/66  
 Gotische Schrift 1/12. 2/7, 8, 50. 3/66, 67  
 Goethe, Wolfgang von 1/2, 3, 4, 65.  
 2/28, 59. 3/71  
 Grab-Inschriften 3/17  
 Graphologie 1/2, 56, 57, 60  
 Grasset, Eugène 3/47  
 Grautoff, Dr. Otto 3/42  
 Greiner, Otto 3/57  
 Grien, Baldung 3/31  
 Grimm, Jakob 1/63, 64, 91. 2/30, 59  
 Grimm, Wilhelm 2/31, 59  
 Grothmann, Heinrich 1/49, 112  
 Grundlagen der Schrift 1/51. 3/85  
 Grundlehrplan für die Volksschulen  
 Groß-Berlins 1/53  
 Gubitz 3/34  
 Gutenberg 1/64. 3/69  
**H**aenisch, Dr. 1/72, 73  
 Halbunziale 1/12  
 Halmhuber 3/80  
 Hampel, Paul 3/24



Hand als Schreiborgan 1/2  
Handschriftenverbesserer 1/29  
Handstellung beim Schreiben 1/15, 24  
Abb. 2  
Heibuf 1/107  
Heine, Thomas Theodor 1/92. 3/49  
Heinrigs, J. 1/19, 41, 83  
Heinze & Blanckertz 1/24, 47  
Hennig, J. C. 1/19, 30, 41  
Henze, A. 1/32, 34. 2/19, 55  
Herderschrift 1/59  
Hersprung, E. W. 1/22, 25, 29, 32, 34.  
2/18, 54  
Heynen, H. 1/19  
Hildebrandt, Adolf 3/56  
Hindenburg, von 2/39, 62  
Hirzel, Hermann 3/57  
Holbein, Ambrosius 3/58  
Holbein d. j., Hans 1/15, 82. 3/11, 31  
Hofemann, Theodor 3/46  
Hübener, Julius 3/55  
Humboldt, Alexander von 1/4, 63  
Hupp, Otto 1/104  
Hupp-Liturgisch 1/104. 2/42, 64  
Hupp-Neudeutsch 1/104. 2/42, 64  
Illustrationskunst 3/29—41  
Illustrierte Bücher 3/41  
Illustrierte Zeitschriften 3/37—40  
Individuelle Handschrift 1/55, 56  
Individuell. Schreibunterricht 1/58, 59  
Initialen 3/27—29  
Jackson 1/42  
Jägerin (Schreibheft) 2/14, 53. 3/33  
Janak, A. 3/39  
Janke, O. 1/34, 41  
Janßen, Peter 3/57  
Japanischer Einfluß 1/91, 92  
Jessen, Dr. Peter 3/23  
Johannsen, Nelly 1/50, 51  
Johnston, Edward 1/93, 97—99  
Junkerschrift 1/43  
Kapitalschrift 1/11, 93  
Kanzleischrift 1/82

Kaplan, H. 1/32  
Karolingische Minuskel 1/12. 2/6, 49  
Katalog der Pariser Weltausstellung 1/103, 3/40  
Kaufmannschrift 1/61. 2/26, 58  
Kaulbach, Fritz Aug. 3/47  
Kelmiscott-Drucke 3/36  
Kern, Dr. Fritz 3/22, 79  
Keune, Heinz 1/110. 3/53, 77  
Kiechel, J. S. 1/19  
Kieffeder 1/6, 8, 15  
Kieffederchrift-Methodiker 1/17  
Kirschmann, Dr. 1/75  
Kirschner, J. A. 1/A66. 4, 5  
Klassizismus 1/91  
Kleukens, F. W. 1/106, 3/24  
Kleukens-Antiqua 2/45, 67  
Klinger, Julius 3/51  
Klinger, Max 1/90, 91. 2/41, 63. 3/57  
Koberger, Anton 3/69  
Koch, Rudolf 1/104, 105, 110. 3/24  
Kochschrift 1/104, 105. 2/42, 64. 3/74  
Konrad von Scheiern 1/104. 3/27  
Kostinna, Gustaf 1/70. 3/65  
König, Heinz 1/69, 107  
König-Antiqua 2/44, 66  
König-Kursive 2/45  
König-Schwabacher 1/107. 2/43, 65  
König-Walthari 2/43, 65  
Köpfeln, Wolf 3/70  
Krause, Wilh. 3/24, 83  
Kreidolf 3/43  
Kreishmar 3/34  
Kriegsnotgeld 3/20, 21  
Kuhlmann, Fritz 1/112. 3/89, 90  
Kunstgewerbeschulen 2/68. 3/23  
Kunstschrift 1/80—112. 2/46, 47  
Kurrentschrift 1/14. 2/9, 14, 17. 3/88  
Kursivechrift 1/14. 2/45  
Kuy 1/21  
Kühl, Dr. 1/2, 69, 96, 102. 3/40  
Künstlerhandschrift und -zeichnung  
3/62, 63  
Laan, G. C. F. van der 1/42  
Lang, Georg 1/26, 29, 32, 41, 45, 46, 61

Lange, Willy 3/17  
 Langenbrück 1/28  
 Lariſch, Rudolf von 1/68, 93–97, 99, 111  
 Lascaris, Johannes 3/69  
 Lateiniſche Schrift 1/14, 19, 34, 62 A66.4  
 Laudahn-Kanzlei 2/43, 65. 3/71  
 Lay, Dr. 1/37  
 Lehter, Melchior 1/68, 90, 91. 3/49, 57  
 Lehmanns Lehrgebäude 1/A66.2. 2/53  
 Lehnenſtil 1/37  
 Leibniz 1/63  
 Leipziger Kgl. Akademie für gra-  
 phiſche Künſte u. Buchgewerbe 3/22  
 Leiſchner 1/21  
 Lesbarkeit der Schrift 1/33, 95, 96  
 Leſſing 1/10, 65  
 Lichtreklame 3/9  
 Lombardiſche Verſalien 2/50  
 Loubier, Dr. 3/78  
 Löw, Theodor 1/48, 64  
 Löwenſchwänze 1/56  
 Luſt, Hans 3/69  
 Luther, Dr. Martin 1/2, 35, 60.  
 2/12, 13, 52  
 Lyfeder 1/47, 48. 3/83  
 Lyon, Sign. 1/32  
 Ly-Renaiffanceſchrift 1/49. 2/23, 56, 57  
**Manet, Edouard** 3/47  
 Maſon, Joſiah 1/9  
 Matthies 1/107  
 Maximilian-Gefellſchaft 3/24  
 Mädler, J. H. 1/19, 20, 41, 65, 83. 2/18, 54  
 Melchior, Rudolf 1/96  
 Menzel, Adoſ von 1/86. 2/37, 61. 3/34, 60  
 Methodiker des Schreibunterrichts  
 1/17–32  
 Meitenleiter J. E. 1/83  
 Michon, J. H. 1/56. 2/62  
 Miſchack, Dr. 3/70  
 Miniaturen 3/29  
 Monteffori, Dr. Maria 1/38  
 Morris, William 1/88–91, 93, 97. 2/63.  
 3/36  
 Moſer, Solomon 1/96  
 Muhr, Karl 3/82

Mutheſius, Dr. 1/110  
 Müller, A. 1/109  
 Müller, Joſef 1/51

**Nationale Bedeutung der deutſchen  
 Schrift** 1/73, 74  
 Nationalschrift 1/32, 69, 70  
 Nicholſon 3/47  
 Normalduktus 1/33, 49, 50, 52, 55  
 Normal-Review-System 1/42  
 Normalschrift 3/86

**Ohmſtede, Auguſt** 1/46  
 Orlik, Emil 3/51, 57  
 Otto 1/34  
 Ovale Formen 1/45

**Pallat, Dr.** 1/111  
 Panſof 3/41  
 Papiergeld 3/18–21  
 Paricius, Chriſtoph 3/12  
 Paſtor, Willy 1/78. 3/17, 79  
 Patou 1/84  
 Paulus, E. M. 1/56, 57, 60  
 Pernat, F. G. 1/22, 30, 45  
 Perſönliche Handſchrift 1/59, 60  
 Perzbuſky, F. 1/92  
 Peſtalozzi 1/36  
 Picquet, Pierre 1/18, 19, 34  
 Plakat 3/8, 44–51  
 Pleinil 1/96  
 Poſenſchneider 1/A66.1  
 Preetorius, Emil 3/23  
 Preyer, Dr. 1/56, 57  
 Pryde 3/47  
 Psychologiſche Beurteilung d. Hand-  
 ſchrift 1/58

**Raabe, Wilhelm** 2/36, 61  
 Raſſilber 1/91  
 Ratthey, W. 3/87, 88  
 Rechtsopſtandſchrift 1/42  
 Redisfeder 1/47, 48, 58. 3/83  
 Reformſchulſchrift 2/24, 57. 3/86, 87  
 Rehm, Fritz 3/49  
 Reich, Karl 1/31, 32, 45, 61

Reichshaus-Inschrift 3/65, 78–81  
Reinecke, Adolf 1/67, 70  
Reklamemarken 3/51  
Renaissance 1/14, 84, 86, 91. 3/68  
Renner, Paul 3/23  
Rethel 3/36  
Reuwich, Erhart 3/31  
Rewaldt, Christoph 3/12  
Richter, Ludw. 3/34, 35, 42, 55  
Riemerschmid, Richard 2/40, 63  
Rokoko 1/14, 17, 86  
Romantik 1/82  
Ronde (Rundschrift) 1/83  
Rosegger, Peter 1/66. 2/35, 61. 3/71  
Roßberg 1/15, 17, 42, 266. 6  
Rudolfinische Drucke 1/105  
Ruprecht, G. 1/72, 74. 3/74  
Rustika 2/48

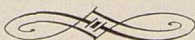
Galling, G. H. 1/42  
Salzmann, M. 3/24  
Sattler, Joseph 1/90, 91. 3/57  
Schackwitz, Dr. Alex 1/75, 76  
Shadow, Gottfried 3/16, 17, 46  
Schaufenster-Kelame 3/12  
Schäuffelin 3/31  
Scheurig, 3/51  
Schiller, Friedrich von 1/5, 65. 2/29, 59  
Schiller, Georg 1/103, 104  
Schiller-Neudeutsch 2/42, 64  
Schinnerer, Dr. 3/70  
Schleifenform 1/16  
Schmidt, Otto 3/89  
Schneidemühl, Dr. G. 1/58  
Schnurzug 1/48. 3/83  
Scholz, Dr. Fritz 1/56  
Schoppmeyer, Ansgar 1/86. 2/43, 65  
Schönheit der Schrift 1/33, 34  
Schönsperger, Hans 3/69  
Schreibkurse 1/53  
Schreibleichtigkeit 1/33  
Schreibmaschinen 3/76  
Schreibpatel 1/11  
Schreibstube um 1800 1/266. 5  
Schrift als Kulturträger 1/3, 4

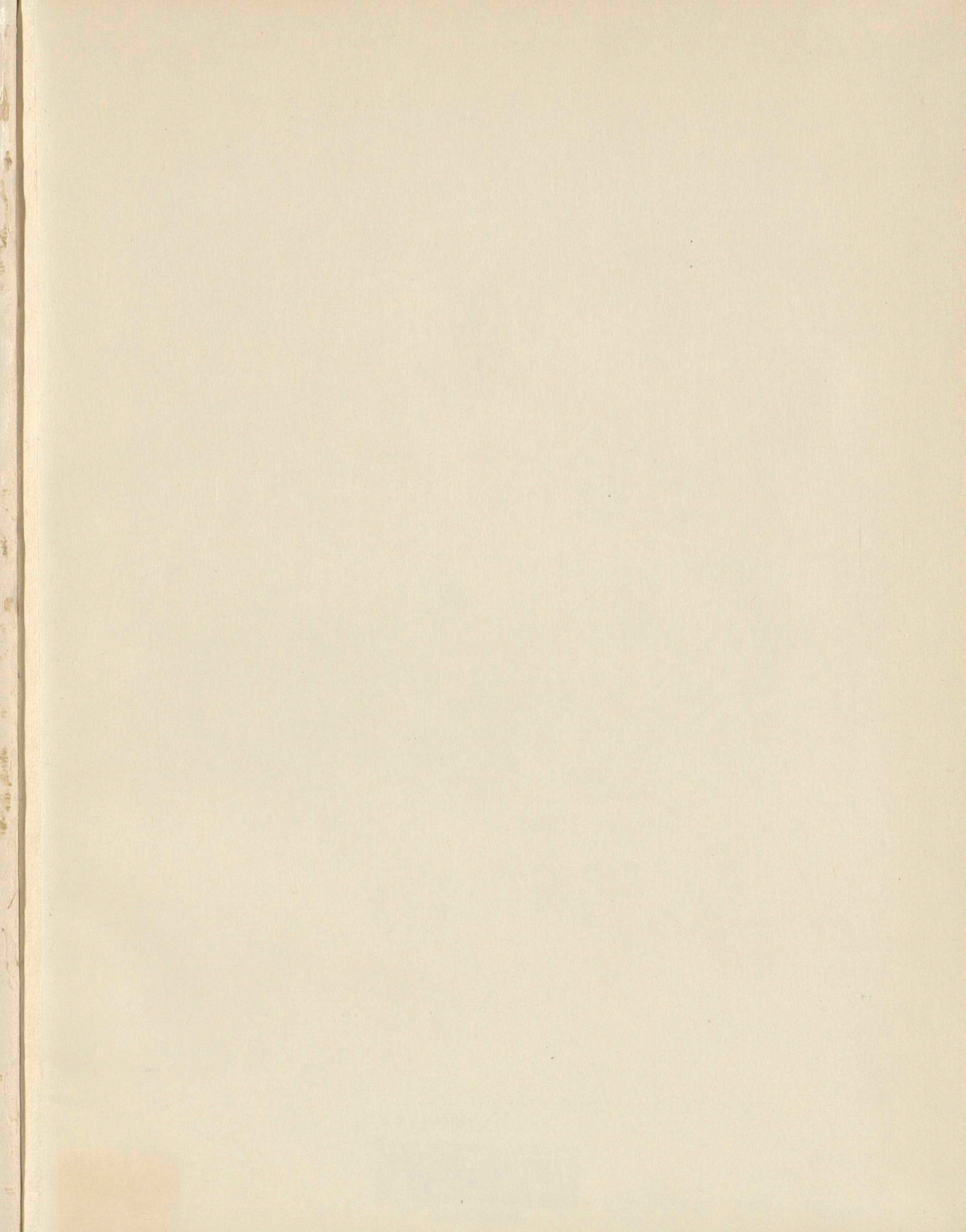
Schriftentwicklung, historische 1/10–14  
Schriftfrage 1/36, 66, 67, 77  
Schriftfrage u. Ausland 1/71–73. 3/73  
Schriftfrage und Hygiene 1/74–76  
Schriftgießereien 3/24  
Schriftmuseum von R. Blankertz 3/74, 82  
Schriftreform 1/44–54. 3/82–90  
Schriftstreit 1/68, 69. 3/79  
Schriftversall 1/8, 9, 44  
Schüze, August und Ernst 1/83  
Schwabacher-Schrift 2/43, 65. 3/70  
Schwindt, Moritz von 3/34  
Seefelberg, Friedrich 3/15, 64  
Seinig 3/64  
Seitz, Rudolf 3/37  
Seligler, Max 3/22, 62  
Simons, Anna 1/97, 100  
Soennecken, F. 1/68. 3/73, 79  
Solger, Dr. F. 1/72  
Spencer 1/42  
Spitzenpfeil, L. R. 1/110  
Spontanes Schreiben 1/38  
Spornredisfeder 1/42, 58  
Stahl, Fritz 3/45, 72, 79  
Stahlfeder, spitze 1/9, 21–24, 44. 3/82  
Stassen, Franz 3/40, 41  
Steilschrift 1/39–43. 2/22, 55  
Steiner, Hugo 3/22  
Stephani, Heinrich 1/17  
Storm, Th. 2/34, 60  
Strahlendorff, H. 1/61  
Strahlendorff, L. 1/30, 54, 63, 83.  
2/18, 55  
Strefemann, 1/66, 71  
Stuck, Franz von 1/90. 3/37, 39, 45, 47, 48  
Sütterlin, Ludwig 1/49, 53, 107, 110. 2/57.  
3/23, 47, 50, 82, 86–88

Tatfschreiben 1/30  
Theuerdank 3/31  
Thoma, Hans 3/57  
Ziemann, Walter 1/106. 3/22  
Ziemann-Mediaeval 1/106. 2/44, 67  
Ziemann-Mediaeval-Rustive 2/45

Tosfeder 1/48. 3/83  
Toulouze, Henry de 3/47  
Triaunsschrift 1/105. 2/45  
Ubbelohde 3/44, 57  
Unger, Hans (Platatkünstler) 3/49  
Unger (Vater und Sohn), Holz-  
schneider 3/34  
Unterlängenschleife 1/31  
Unterrichtsanstalten für Kunst-  
schrift 3/22, 23  
Unzelmann 3/34  
Unzialschrift 1/11. 2/5, 48  
Verein für Lateinschrift 1/66  
Vereine für deutsche Schrift 1/70, 71  
Vogel (Holzschnneider) 3/34  
Vogeler, Heinrich 1/92. 3/57, 61  
Voigt, Paul 3/57  
Voit, R. von 1/40  
Volfmann, Hans von 3/40  
Volfmann, Dr. Ludwig 3/23  
Wagner, Georg 1/51, 107, 110. 2/46, 68.  
3/80

Wagner, Richard 2/37, 61  
Walker, Emery 1/88, 89  
Wallau, Heinrich 2/63  
Wallot, Paul 3/79, 80  
Wandsprüche 3/77  
Wegener, Willi 1/107  
Weiß, E. R. 1/107. 3/23, 40  
Weiß-Traktur 1/107. 2/43, 65  
Westheim 1/82, 101, 109  
Wetkamp, Dr. 1/37. 3/85  
Wieland (Schreibmethodiker) 1/25  
Wiertz, Jupp 3/54  
Wienck, Heinrich 1/105, 106, 110, 111. 3/23  
Wildenbruch, Ernst von 2/35, 61  
Winterfeld, M. A. von 1/63  
Wirtshaus-Schriften 3/14, 75, 76  
Zeitler, Dr. Julius 3/60  
Zeitungen, 3/7  
Zeller, R. A. 1/17  
Zobeltitz, Fedor 2/36, 61  
Zschille, August 1/17, 22, 54  
Zwingli 2/10, 52





7

24. Nov. 72

17A8-0001/3

Freie Universität Berlin



3639571/188

