SCHREIBSCHRIFT · ZIERSCHRIFT & ANGEWANDTE SCHRIFT

VON EDWARD JOHNSTON

Donated in Memory of:

Christine Hendrixson (Eder)
1941-1994

Fr. Werner.

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

TECHNISCHE·HANDBÜCHER FÜR·DAS·KUNSTGEWERBE·

SCHREIBSCHRIFT·ZIERSCHRIFT & ANGEWANDTE SCHRIFT·



Mittelalterliches Scriptorium

Obige Zeichnung ist nach einer (auf $^2/_5$ der Originalgröße verkleinerten) Photographie gemacht und gibt eine Miniatur aus einer von Jean Mielot, Sekretär Philipps des Guten, Herzogs von Burgund, 1456 im Haag verfaßten Handschrift, die sich jetzt in der Pariser Nationalbibliothek (M. S. Fonds français 9,198) befindet.

Sie stellt Jean Mielot selbst, auf einer Pergamentrolle schreibend, dar (vermutlich sein „Die Wunder Unserer Lieben Frau"); das Pergament scheint durch einen Beschwerer in der richtigen Lage gehalten zu werden, unterstützt durch die linke Hand (mit dem Messer oder Füller?), vergl. Abb. 41 dieses Buches. Darüber erhebt sich eine Art Lesepult, auf dem das zur Abschrift oder zum Nachschlagen bestimmte Buch ruht.

SCHREIBSCHRIFT·ZIERSCHRIFT & ANGEWANDTE SCHRIFT·

VON EDWARD JOHNSTON
MIT ILLUSTRATIONEN VOM VERFASSER & NOEL ROOKE
8 SCHWARZ & ROTDRUCKSEITEN
& 24 COLLOTYPTAFELN

Kurt Werner

Christine Eder (22.3.69)

AUS DEM ENGLISCHEN ÜBERSETZT
VON ANNA SIMONS

see Engl. at
NK
3600
.J6
IMS
AIP-8446

LEIPZIG 1910
VERLAG VON
KLINKHARDT UND BIERMANN

LIBRARY
Pontifical Institute of Mediaeval Studies
113 ST. JOSEPH STREET.
TORONTO, ONT., CANADA M5S 1J4
ENTERED SEP 0 6 1995

Vorwort des Herausgebers.

Bei der Herausgabe dieser Sammlung kunstgewerblicher Handbücher, erscheint es angemessen, die uns leitenden Gesichtspunkte klarzulegen.

In erster Linie möchten wir einen zuverlässigen Lehrgang für die Werkstatt bringen, ausgearbeitet von Sachverständigen, welche die im Handwerk gebräuchliche Praxis sorgfältig geprüft haben und unter Ausmerzung überlebter Methoden im Stande sind, das für gute Arbeit Wesentliche zu bestimmen, und einen Wertmesser für die Zweige des Handwerks aufzustellen, die im besonderen als Kunsthandwerke bezeichnet werden. Zweitens hoffen wir dadurch die Kunst als einen unerläßlichen Bestandteil guter Arbeit zu kennzeichnen. In dem abgelaufenen Jahrhundert wurden die meisten Künste, mit Ausnahme der akademischen Mal- und Bildhauerkunst, wenig beachtet und man war geneigt, die angewandte Kunst als etwas rein äußerliches zu betrachten. Die gebräuchliche Ornamentierung bestand aus der sklavischen Übertragung einer, von irgend einem Künstler, gelieferten Zeichnung, der häufig wenig über die zur Ausführung nötigen technischen Vorgänge wußte. Bei der eingehenden Aufmerksamkeit, die Ruskin und Morris dem Kunsthandwerk zuwandten, ergab sich, daß es unmöglich ist, den Entwurf auf diese

Art vom Handwerk zu trennen und daß der künstlerische Entwurf in seiner umfassendsten Bedeutung unzertrennlich von guter Arbeit ist, da er die Auswahl guten und angemessenen Materials, Anpassung an den besonderen Zweck, technische Gewandtheit und saubere Fertigstellung usw. sehr viel mehr bedingt, als ein bloßes Überdekorieren und daß die Ornamentierung in Wirklichkeit aus einem Überschuß hervorragender technischer Geschicklichkeit hervorging und nicht ein rein abstraktes Linienspiel war. Technische Gewandtheit, die durch eine zu breite Kluft vom lebendigen Gedanken, d. h. vom künstlerischen Entwurf getrennt ist, muß unvermeidlich verkümmern, während auf der anderen Seite eine von der Technik geschiedene Ornamentik notwendigerweise in der Luft schwebt und sehr bald in Ziererei verfällt.

Die wahre Ornamentik kann als eine an das Auge gerichtete Rede angesehen werden. Es ist ein heiterer Gedanke, der in der Sprache des Werkzeugs zum Ausdruck gebracht wird.

Drittens möchten wir durch diese Bücher das Publikum darauf aufmerksam machen, daß das Kunsthandwerk eine geeignete Beschäftigung für diejenigen ist, die sich ihren Lebensunterhalt verdienen wollen. Während in den Grenzen der „hohen" Kunst der Wettkampf so scharf ist, daß nur sehr wenige hoffen können, als Maler oder Bildhauer ihren Weg zu machen, liegt im Kunsthandwerk die Wahrscheinlichkeit nahe, daß fast jeder, der der technischen und künstlerischen Ausbildung eine genügende Lehrzeit widmet, einen gewissen Erfolg erlangen wird.

Die Vereinigung von geistiger und praktischer Arbeit bei den Künsten, die wir zu besprechen beabsichtigen, bietet eine befriedigende Laufbahn,

die ebensoweit von dem trostlosen Einerlei der Lohnarbeit als von der fürchterlichen Ungewißheit der „hohen“ Kunst entfernt ist. Der Kaufmannstand ist überfüllt und es ist in jeder Beziehung wünschenswert, daß Leute mit guter Bildung sich wieder den produktiven Gewerben zuwenden und voraussichtlich wird dieses Jahrhundert dem künstlerischen Entwurf und der künstlerischen Arbeit eine höhere Bedeutung zuweisen, als das verflossene.

* * *

Von allen Künsten zeigt die Schrift vielleicht am ausgesprochensten den bestimmenden Einfluß des gebrauchten Werkzeuges. In der kritischen Zergliederung die Mr. Johnston uns in diesem Buch gibt, scheint sich fast alles aus den beiden Faktoren, Zweckmäßigkeit und Beherrschung des Werkzeugs, zu ergeben. Niemand hat jemals eine Schrift direkt erfunden und hierin liegt das wunderbar Interessante dieses Gegenstandes. Die gebräuchlichen Formen sind stets von selbst, durch einen fortdauernden Entwicklungsprozeß, entstanden.

Die merkwürdigen Anhäufungen keilförmiger Stempel, die die assyrische Schrift bilden, sind ein unmittelbares Ergebnis des Lehmziegels und des Stäbchens mit dem die kleinen Zeichen hineingedrückt wurden. Die schnell mit dem Pinsel hingesetzten Zeichen einer älteren Bilderschrift geben augenscheinlich der chinesischen Schrift ihre heutige Form. Das Römische Alphabet, das ist unsre heutigen Buchstaben, muß, obgleich die ältesten uns bekannten Beispiele nur in Stein geschnitten auf uns gekommen sind, durch den ständigen Gebrauch eines flachen, steifen Pinsels oder eines ähnlichen Werkzeuges entstanden sein. Die Anordnung

der dicken und dünnen Stellen und die Genauigkeit der Kurven können nur durch ein schnell geführtes Instrument ausgebildet worden sein. Ich vermute eigentlich, daß die meisten großen monumentalen Inschriften an Ort und Stelle von einem Schriftmeister entworfen und vom Steinmetz nachgeschnitten wurden. Das Schneiden stellte nichts weiter als eine Fixierung der geschriebenen Zeichen vor und es muß immer beabsichtigt worden sein, sie durch Ausmalen fertig zu stellen.

Die Steininschriften in „Scriptura Rustica“ des 4. Jahrhunderts tragen den Kurrentcharakter noch auffälliger zur Schau und in den Katakomben sind Überreste gemalter Inschriften erhalten, die deutlich zeigen, daß sie schnell geschrieben wurden. Die Minuskel ist wiederum eine handschriftlich vereinfachte Form der großen Buchstaben, die Kursive eine noch schneller geschriebene Form, sie nähert sich dem Typus der gewöhnlichen Kurrentschrift.

Alle edlen monumentalen Inschriften und Drucke sind nichts weiter als geschriebene Formen, die dem jeweiligen Material angepaßt sind. Die italienischen Schriftgießer des 15. Jahrhunderts entnahmen ihre Vorbilder schönen Beispielen alter Handschriften und studierten die Inschriften römischer Denkmäler.

* * *

Der vorliegende Band ist bemerkenswert durch die scheinbar sich von selbst ergebende Entwicklung des besprochenen Gegenstandes. Er bringt keine Ansammlung von Alphabeten, teils guter, teils absonderlicher Art zur beliebigen Auswahl, sondern stellt die Grundbedingungen einer guten Form und Raumverteilung fest und setzt alle, die sich der Mühe unterziehen wollen in den Stand, einen per-

sönlichen Stil durch unmerkliches Weiterbauen der besten traditionellen Formen auszubilden.

Das Schreiben ist heute die am weitesten verbreitete Kunstform und die meisten gewerblichen Künstler müssen sich mit Schrift in einer oder der andern Form befassen. Es ist zum Gemeinplatz der historischen Forschung geworden, darauf aufmerksam zu machen, wieviel die Künstler der Renaissance der fast von allen ausgeübten Goldschmiedekunst verdanken — eine Kunst, die große Akuratesse und Handfertigkeit verlangt. Wir können heute nicht auf dieses Hilfsmittel zurückgreifen, aber auch wir brauchen eine grundlegende Ausbildung in einer nachweislich praktischen Kunst und ich zweifle, ob sich etwas allgemein geeigneteres finden läßt, die Hand, das Auge und den Geist zu erziehen, als die Schreibkunst.

W. R. Lethaby.

„Wir müssen die starke Gegenwart allen Gerüchten vom vergangenen oder kommenden Zorn entgegensetzen. So vieles ist unbestimmt, dessen Festsetzung von ausschlaggebender Bedeutung ist, und während die Festlegung vor sich geht, wollen wir weiter tun, was wir tun . . . . . Der Nutzen der Literatur, der Zweck der Literatur, die Rechtmäßigkeit, einen Gedanken niederzuschreiben, steht in Frage; es läßt sich viel auf beiden Seiten sagen und während der Kampf entbrennt, bleibe du, teuerster Forscher, bei deiner törichten Aufgabe, füge stündlich eine Zeile hinzu und zwischendurch füge du eine Zeile zu. Das Recht Land zu besitzen, das Eigentumsrecht wird bestritten und die Versammlungen versammeln sich und ehe die Abstimmung erfolgt, grabe du in deinen Garten und verbrauche deinen Lohn als etwas Gefundenes oder Gott Gesandtes zu einem erhabenen und schönen Ende. Das Leben selbst ist eine Seifenblase und ein Zweifel und ein Schlaf im Schlaf. Gib es ihnen zu und mehr, wenn sie es wollen, du aber, Liebling Gottes!, halte fest an deinem Traum: du wirst nicht vermißt werden unter den Spöttern und Zweiflern. Es gibt deren genug: Bleibe in deinem Kämmerlein und mühe dich ab, bis die anderen übeingekommen sind, was nun getan werden soll. Deine Kränklichkeit und deine Schwäche, sagen sie, erfordern, daß du dies tust und jenes meidest. Du aber wisse, daß dein Leben ein flüchtiger Zustand ist, ein Zelt für eine Nacht, und vollende du krank oder gesund dein Tagewerk. Du bist krank, aber du sollst nicht schlimmer werden, und das Weltall welches dich werthält, wird um so besser werden.“ Emerson.

„Es kam mir der Gedanke, daß, wenn es mir gelänge eine farbige Glasur zu entdecken, ich irdene Gefäße und andere Geräte ausschmücken könnte, da Gott mir einige Zeichenkenntnisse verliehen hatte. Und von da ab suchte ich, ungeachtet der Tatsache, daß ich keinerlei chemische Kenntnisse besaß, nach dieser Glasur, wie ein Mann der im Dunkeln tappt.“ Palissy.

„ . . . Nur in dieser Gemeinschaft, in der er die Schönheit mit dem geistigen Auge schaut, wird er befähigt, nicht Nachbildungen der Schönheit, sondern die Schönheit selbst zu schaffen (denn er trägt nicht ihr Bild, sondern das Wesen selbst in sich), und während er schafft und wahre Tugend pflegt, ein Freund Gottes und unsterblich zu werden, wenn je ein Sterblicher dies vermag.“ Plato.

Vorwort des Verfassers.

Die Schriftkunst (Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift) eröffnet dem mit Erfindungsgeist und Sorgfalt begabten Künstler ein weites Feld, und erschließt den Weg zu einer Reihe anziehender Tätigkeiten. Abgesehen von ihrer mannigfachen Anwendbarkeit, auf die unten näher eingegangen wird, hat sie einen großen, erzieherischen Wert. Dies ist schon lange im Eingangsunterricht für gewerbliches Zeichnen erkannt worden und Übungen im Entwerfen von Alphabeten und Inschriften sind jetzt wohl in den meisten Kunstgewerbeschulen eingeführt. Viel ließe sich erreichen, durch das allgemeine Ersetzen des Entwerfens durch Schreiben, da gerade mittelst der Handschrift sich alle unsere Buchstaben aus der Römischen Kapitalschrift entwickelt haben und der Gebrauch der Feder, ureigentlich ein Buchstaben bildendes Werkzeug, eine praktische Einsicht in den Aufbau der Buchstaben gibt, die auf keinem andern Wege erreicht werden kann. Die Buchstaben finden ihre hauptsächlichste Anwendung beim Herstellen von Büchern und die Grundlagen der Druckkunst und des Buchschmucks können bemeistert werden — wie sie entstanden — durch Schreiben und Auszieren eines Manuskriptes in Buchform. Hierüber sagt ein moderner Buchdrucker: (s. auch Buchdruckerkunst Kap. 16)

„Bei Herstellung des geschriebenen Buches, ... erfordert das richtige Verhältnis des Buch-

staben zum Buchstaben, des Wortes zum Wort, des Bildes zum Text und des Textes zum Bild, des Gesamten zum Inhalt und zur Seite ein großes Maß von Meisterschaft und Feinheit des Geschmacks. Der Schriftsatz ist flüssig, Buchstabe, Wort, Bild, Text und Seite sind als Einheit empfunden und von einer Hand ausgeführt, oder mehrere Hände arbeiten, ohne jedes Dazwischentreten, auf ein und derselben Seite, auf ein und dieselbe Wirkung hin. Im gedruckten Buch ist dieses Zusammenstimmen viel schwieriger zu erzielen . . . Trotzdem ist sowohl beim gedruckten wie beim geschriebenen Buch dieses harmonische Zusammenstimmen wesentlich und sollte besonders beachtet werden. Die Schönschrift und ihr sofortiges Ausschmücken von derselben Hand und die Einheitlichkeit, welche hiervon unzertrennlich sein sollte, müßte als eine vorzügliche Anleitung zu diesem Endziel dienen."

Und obgleich die Schreibkunst ein Mittel zu mancherlei Zwecken ist, hat doch ein schönes Manuskript einen eigenartigen Reiz, — der, wenn man zwei Kunstformen vergleichen kann, — den des schönsten Druckes überstrahlt. Dies allein würde es rechtfertigen, manch gute Literatur durch Abschrift in dieser schönen Form zu bewahren, abgesehen davon, daß die Herstellung geschriebener Ehrenurkunden, Meßbücher, heraldischer und anderer Manuskripte, die Ausübung einer Buchschrift wünschenswert machen. Und da außerdem die altmodische Ansicht, daß eine unleserliche Handschrift große Gelehrsamkeit andeute, ausstirbt, könnte es sich ereignen, daß unsere allgemein gangbare Handschrift Schönheit und Leserlichkeit von solcher Übung annähme. Und selbst der einseitigste Nützlichkeitsmensch wird nicht

umhin können, anzuerkennen, welcher Vorteil einmal der Menschheit erwachsen würde, wenn Kinder lernten, in ihren Buchstaben den Reiz der Form zu schätzen und den der Sorgfalt in ihrer Schrift. Von der Technik des Illuminierens — schicklicherweise dem Schreiben zugesellt — kann man sagen, daß es eine der einfachsten und zugleich vollkommensten von mancherlei Methoden ist, sich die Grundlagen des dekorativen Zeichnens und Entwerfens anzueignen. Überdies hat eine illuminierte Seite oder eine schöne Miniatur einen ihr eigenen Reiz, der den schönsten gedruckten Buchschmuck übertreffen kann. Und Bilder in Büchern dürften ebenso angenehm sein, wie Bilder an der Wand, selbst wenn sie gleich den kostbaren Hausgöttern der Japaner in sicherem Gewahrsam gehalten und nur hin und wieder zur Schau gestellt werden.

So herrlich auch die Träume von einem aus Schriftformen aufgebauten, rein künstlerischem Schmucke sind, so macht schon allein die unbegrenzte, praktische Verwendbarkeit der Schrift selbst das Studium der Schriftkunst nicht nur wünschenswert, sondern unerläßlich. Und vielleicht ist es mir hier gestattet, den Artikel des Athenäum vom 3. Februar 1906 anzuführen, welcher von „der neuen Schule von Schönschreibern und Inschriftzeichnern sagt“:

> „Sie haben die Aufgabe der angewandten Kunst in einer ihrer schlichtesten und allgemeinsten Verwendung angegriffen und haben schon viel getan, einen Maßstab festzulegen, nach dem wir notgedrungen alle gedruckte und geschriebene Schrift umwerten müssen. Wenn die Grundsätze, die sie aufgestellt haben, einmal allgmeine Geltung

gewinnen — von welcher Last von Unschönheit würde unsere moderne Kultur befreit! Wenn einmal Straßen und Häusernamen und wir wollen hoffen, auch Reklamen, in schön entworfener und fein abgewägter Schrift ausgeführt werden, müßte das Auge sich so an reines Ebenmaß in diesen schlichten und ins Auge fallenden Dinge gewöhnen, daß es auf eine ähnliche Befriedigung bei verwickelteren und schwierigeren Aufgaben bestehen würde."

Dennoch hat die gewöhnliche und selbst die gekritzelte Handschrift einen guten Einfluß auf die Kunst des Schriftzeichnens gehabt und könnte ihn immer noch haben, und der allgemeine Gebrauch von Feder, Tinte und Papier machen es wenigstens für jedermann sehr einfach, sich an einer formalen oder Buchschrift zu versuchen. Eine breite Feder, so geschnitten, daß sie klare dicke und dünne Striche, ohne merkbaren Wechsel in dem angewandten Druck gibt, wird jeden hierzu auf verständliche und sichere Art befähigen, der es der Mühe wert hält, die Probe zu machen. Und obgleich viel Übung zu der Ausführung eines vollkommenen Manuskriptes gehört, so ist es doch leichter, als mancher glaubt, etwas wirklich Schönes fertig zu bringen, wenn man sich ein wenig Mühe gibt. Für „Schönschreibeschriften" geben einfache und ursprüngliche Federformen, wie Unzialen und Halbunzialen die beste Übung ab (S. 39 und 71) und gestatten die Ausbildung jener Ungezwungenheit, die bei der Schreibkunst wesentlich ist: sie bereiten den Weg zur Beherrschung der am meisten verwendeten Formen, der **Antiqua** Majuskel und Minuskel, der Kursivschrift und der schließlichen

Entwicklung einer individuellen und lebendigen Handschrift.

Das Weiterentwickeln, oder vielmehr Wiederentwickeln einer Kunstform, erfordert die Durchmessung einer Bahn in der eigenen Erfahrung, die der ihrer vergangenen Entwicklung gleichläuft. Und es ist auf diese Weise möglich, daß wir, die wir die Kunst des Schreibens und Illuminierens ins Leben zurückzurufen trachten, sie gleichzeitig erneuern, indem wir uns neue Methoden und Überliefungen schaffen, bis wir schließlich zu einer modernen und schönen Technick durchdringen. Und wenn wir mehr als bloße Dilettanten sein wollen, müssen wir uns im Schaffen schöner **Dinge** ausbilden und üben und dadurch Erfahrungen gewinnen über Werkzeug, Material und Methoden. Denn es ist gewiß, daß wir unsere eigenen Lehrmeister sein müssen, um wirklich schöne Werke zu schaffen und wir müssen ungefähr eine Vorstellung von dem Ziel und dem Ende unseres Arbeitens haben, von dem, was wir erstreben und was wir leisten.

Alte, illuminierte Handschriften und gedruckte Bücher mit Holzschnitten (oder gute Reproduktionen), können von dem angehenden Schriftkünstler mit Vorteil studiert werden, und er sollte, wenn möglich, sich im Zeichnen alter Gärten und Hecken üben. Die praktischen Übungen sollten mit der Herstellung eines handgeschriebenen Buches beginnen, das mit einfachem Feder- und Farbschmuck ausgeziert wird. Der ganz natürliche Weg von der Schrift zum Schriftschmuck ist das Gestalten und Einordnen von Initialen. Denn dadurch, daß wir in erster Linie eine edle Zweckdienlichkeit erstreben, können wir Leserlichkeit dem „Aussehen“ voran-

setzen und allgemein darauf halten, daß der Text sich glatt liest und nur durch seine natürliche Teilung in Paragraphen, Kapitel usw. unterbrochen wird. Aber diese Absätze, die andeuten, daß eine Pause im Lesen erwünscht ist, weisen auch darauf hin, daß ein Merkmal erforderlich ist — wie in der Musik — welche diese „Pause" anzeigt. Ein großer Majuskel erfüllt diese Aufgabe höchst wirksam.

Eine Einteilung in Farb-, Feder- und Zeichentechnik ist bequem (siehe Kap. XI). Obgleich diese drei in der Praxis füglich verbunden sind, wird angeregt, sich ihre Wirkung anfänglich aus praktischen Gründen, getrennt vorzustellen, so daß wir ganz unabhängig eine sichere Beherrschung reiner, leuchtender Farben und einfacher Farbwirkungen und der aus der Feder hervorgegangenen Zierformen und Ornamente, die in Einklang mit Handschrift oder Druck stehen, erlangen. Diese Scheidung macht es leichter, bestimmte Aufgaben zur Auszierung aufzustellen, die dem jeweiligen Stadium unserer Entwicklung angemessen sind. Und da der Schreibkünstler unvermeidlich eine gewisse Fertigkeit in der Ausführung von Federzierat erwirbt, ist es für ihn als Buchmaler wünschenswert, sich in der Anwendung leuchtender Farben und Gold zu üben, denn die Buchmalerei kann in ihrer Art so glänzend und prächtig sein, wie Glasmalerei, Schmelz oder Edelsteinschmuck.[1]) Zu Anfang sollten jedenfalls alle Töne, die den leisesten Argwohn wachrufen, als seien sie stumpf oder schwach, vermieden werden, grade als ob sie wirklich „schmutzig" oder „ver-

[1]) Siehe Kap. 16. „Of Colour" in „Stained Glass Work" von C. W. Wall in dieser Sammlung. Der Buchmaler konnte sich ebenfalls den Wink (S. 232) mit einem selbstgemachten Kaleidoskop zu experimentieren, zu Nutze machen.

waschen“ wären. Je bestimmter wir unsere Aufgaben auffassen, um so verläßlicher wird unsere Materialkenntnis werden und solcher Übungsdienst muß der Meisterschaft vorangehen.

Wir kommen wieder auf gute **Schrift** zurück. Der zweite Teil dieses Buches handelt von einigen ihrer Eigenschaften und Formen — der römischen Antiquaschrift und ihrer wichtigen Federderivate — und ihrer Anwendung. Er ist hauptsächlich vom Standpunkte des Schreibkünstlers geschrieben,[1]) aber ein Kapitel über Inschriften in Stein ist angefügt und verschiedene Typen und Arten von Buchstabenschneiden werden besprochen. Die wesentlichen Eigenschaften der angewandten Schrift sind Deutlichkeit, Schönheit und Charakter und diese drei sind in zahllosen In- und Handschriften der letzten 2000 Jahre zu finden. Aber seit die Überlieferungen der alten Schreiber und Drucker verloren gegangen sind, haben wir uns so an minderwertige Formen und Schriftsätze gewöhnt, daß wir uns kaum klar machen, wie armselig die Mehrzahl der modernen Schriften wirklich ist. Seitdem vor kurzem begonnenen Wiederaufleben von Druck und Buchschmuck, sind viele Versuche gemacht worden, gute Alphabete zu entwerfen und schöne Bücher herzustellen, in vielen Fällen mit bemerkenswertem Erfolg. Aber das Studium der Paläographie und der Typographie hat sich bis jetzt auf einige Spezialisten beschränkt und die Versuche „dekorativwirkende“ Bücher zu schaffen, verraten oft eine Verschwommenheit der Absicht, die das Interesse abschwächt und

[1]) Er behandelt die praktische und theoretische Konstruktion der Buchstaben und ihre Anordnung im Raum eine Wissenschaft, die am eindringlichsten durch den Gebrauch der Feder vermittelt wird.

eine Unwissenheit in betreff des Schriftsatzes, welche den armseligsten, gewöhnlichen Druck angenehm im Vergleich erscheinen läßt. Die Entwicklung der Schrift war ein rein natürlicher Vorgang, in dessen Verlauf sich bestimmte und charakteristische Formen entwickelten und eine gewisse Kenntnis, wie sie entstanden, wird uns befähigen, ihren Aufbau zu verstehen und zwischen guten und schlechten Formen zu unterscheiden. Ein verhältnismäßig kurzes Studium von Manuskripten und Inschriften wird uns ein gutes Stück in die Schönheit und den Aufbau der alten Werke eindringen lassen und wir können uns an gute Schrift gewöhnen durch das eingehende Studium aller uns zu Gebote stehenden Beispiele und uns ihre praktische Kenntnis aneignen, indem wir sie mit Feder, Meißel und anderen Buchstabenmachenden Werkzeugen nachziehen. Ein gewissenhaftes Bemühen, unsere Schrift leserlich zu machen, und dementsprechend gewählte Vorbilder[1]) und Arbeitsmethoden wird unserm Schaffen Richtung geben. Und unsere Aufgabe ist außerdem ziemlich einfach — schöne Buchstaben zu machen und sie gefällig anzuordnen. Um schöne Buchstaben zu machen, ist es nicht nötig, sie von Neuem zu entwerfen. Sie sind vor langer Zeit entworfen worden — sondern es heißt, die besten Buchstaben, die wir finden können, zum Vorbild zu nehmen, sie zu den unseren zu machen. Um Schrift gefällig anzuordnen, bedarf es keiner großen

[1]) Bei der Wahl eines Vorbildes berücksichtigen wir vor allem die Leserlichkeit als Ding an sich, da unsere persönliche Ansicht übermäßig von Gewohnheit und Brauch beeinflußt wird und eine ganz schlechte aber wohlbekannte Schrift uns leserlicher erscheinen kann, als eine an sich klarere, die uns fremder ist.

Kunst, sondern es erfordert eine praktische Kenntnis der Buchstabenformen und der Mittel, diese Formen zweckmäßig zu verteilen, so daß sie sich allen Umständen anpassen.

Im großen Ganzen ist dies Buch als eine Art Führer zu Vorbildern und Arbeitsmethoden für Schriftkünstler und Kunstschüler gedacht und zwar hauptsächlich für diejenigen, die die wirklichen Vorgänge beim Schreiben und Illuminieren nicht aus der Anschauung kennen lernen können und die keine Gelegenheit zum Besuch von Manuskriptsammlungen haben. Viele, wenn nicht alle Erläuterungen gehören zu den eigentlich selbstverständlichen, aber das gibt ihnen hoffentlich umsomehr den Wert einer praktischen Vorführung. Beim Beschreiben der Verfahren und Vorgänge habe ich gewöhnlich das Präsentum gebraucht, indem ich sage, „sie sind" daß soll heißen, sie sind so in den alten Hand- und Inschriften und im Gebrauch der neuen Schule, die sich auf sie gründet.

Was das Kopieren alter Schriften anbetrifft (s. S. 207, 348 usw.), läßt sich behaupten, daß man, um eine Kunst neu zu beleben, an den Anfang anknüpfen muß, und in dem ehrlichen Bestreben, ein schlichtes Ziel zu erreichen, rechtmäßiger Weise eine alte Arbeitsmethode[1]) befolgen kann, ohne den Zeit-

[1]) Viel bleibt noch ausfindig zu machen und zu tun für die Vervollkommnung von Werkzeugen, Materialien und Arbeitsverfahren und es wäre besser, wenn die Wiederentdeckung der alten einfachen Vorschriften neuen und komplizierten Entdeckungen voranginge. Noch immer scheint die Kielfeder — nach Substanz und Behandlung (zu schneiden und scharf halten) ein geeigneteres Werkzeug als die moderne Gold- oder Metallfeder (s. S. 60). Das alte Pergament, Papier, Tinte, Goldpaste und Farben sind alle viel besser als die heute erhältlichen. Ich wäre Buchmalern und Schrift-

stil nachzuahmen. Wir haben einen vorzüglichen Präzendenzfall in den italienischen Schreibern, welche auf ein 300 Jahre altes Vorbild zurückgriffen, und uns als Resultat die Antiqua-Minuskel schenkten (s. S. 47), Die Anschauung des Anfängers ist zum größten Teil, und das naturgemäß, auf eine Nachempfindung eingestellt und augenblicklich könnten wir viel von einer Schule von Künstleranfängern erwarten, welche den richtigen Aufbau als einzige Neuerung in ihren Arbeiten bringen würden. Wir haben fast ebensoviel — oder ebensowenig — von der Originalität, wie von der Nachahmung zu befürchten und unsere beste Stellungnahme in dieser Frage ist die des „Irländers zum Hindernis" es fest ins Auge zu fassen und links liegen zu lassen, in dem redlichen Bemühen, ein schlichtes Ziel zu erreichen. Vielleicht quält uns der Gedanke, was wir tun sollten, und was wir in Wirklichkeit tun, zu sehr: es ist für uns viel wichtiger zu wissen, was wir leisten und was wir zu leisten streben. Wo die Überlieferung uns zu begrenzen oder zu führen aufhört, müssen wir für uns selbst entscheiden, und durch praktische Versuche, Arbeitsweise und Ordnung feststellen und mehr nach innerem Gehalt als nach äußerem Effekt streben, mit andern Worten, daß unser Werk wirklich gut sei und nicht nur gut scheine und wir müssen uns bemühen, Jünger unserer Kunst zu sein, statt sie zur Nachfolge zu zwingen. Denn alle Dinge — Material, Werkzeuge und Methoden — warten darauf uns zu dienen und wir brauchen nur die „Zauberformel" ausfindig zu machen, die das ganze Weltall zwingt, für uns zu wirken.

künstlern sehr dankbar für Ratschläge betreffs Material und Arbeitsverfahren und würde versuchen, derartige Auskünfte andern zugänglich zu machen.

In dem Bemühen frei zu werden, dürfen wir uns Regel und Verfahren unterordnen (s. S. 236), denn wir wissen, daß Regeln nur Wegweiser sind und daß das Arbeitsverfahren durch die Arbeit selbst bedingt wird. Vom Anfang bis zu Ende besteht unsere notwendige Ausrüstung in guten Vorbildern, guten Werkzeugen und gutem Willen. In den Grenzen unserer Kunst können wir uns nie zu viel Freiheit gönnen, denn allzuviel zurechtstutzen und überlegen, nimmt unserer Arbeit die Frische und es ist denkbar, daß in einem Meisterwerk alle Regeln hintenangesetzt wären und daß z. B. eine Handschrift wahrhaft schön sein könnte, ohne gezogene Linien und peinlich geregelten Aufbau (s. S. 369). Aber je klarer wir unsere Schranken erkennen, destomehr wird unsere Arbeit ihrem Zweck entsprechen und es ist deshalb eher als eine Anleitung zu einem bestimmten Gedankengang — nicht als streng festliegende Grundsätze —, daß verschiedene regelrechte Aufrisse und Vergleichs- und Zergliederungstafeln in diesem Buch gegeben sind. Es ist gut, sich von vornherein klar zu machen, daß das Auseinandernehmen und zergliedern, gefolgt von einem wieder Zusammensetzen, nur den Zweck hat, mit dem Mechanismus des Aufbaues vertraut zu werden und daß sie nicht die ursprüngliche Schönheit des Dinges an sich ausdrücken. Es ist eine Erziehung zum Schaffen, aber jedes freie und aufrichtige Schaffen hat eine ihm eigentümliche Schönheit und Frische.

Der finanzielle Ausblick für den der Schrift und Schriftzier, oder in der Tat jeder Kunst beflissenen, ist etwas problematischer Natur. Er hängt größtenteils von Tüchtigkeit und günstiger Gelegenheit ab. Es gibt eine ziemlich sichere Nachfrage für Ehrenurkunden und dergleichen, aber der unabhängige

Künstler muß sich eine Stellung schaffen, durch beständige Übung, Ergreifen sich bietender Gelegenheiten und tüchtige Arbeit. Nur der Versuch praktisch zu arbeiten, schafft praktische Aufgaben und deshalb besteht eine nutzbringende Übung in der Ausarbeitung wirklicher oder bestimmter Aufgaben. In den besonderen Bedingungen, welche dem Künstler, der in Auftrag arbeitet, gesetzt sind, liegt ein großer Vorzug. Und der Anfänger sollte seinem Schaffen Wirklichkeit zu geben trachten, indem er sich bestimmte Aufgaben stellt, z. B. das Schreiben eines Manuskriptbuches für einen bestimmten Zweck (s. S. 102). Als Schriftkünstler könnte er Aufträge in einem der S. 363—367 genannten Zweige erhalten.

Obgleich die Nachfrage nach guten Arbeiten augenblicklich gering ist, so muß doch das Hervorbringen guter Werke unvermeidlich eine Nachfrage schaffen, und schließlich — früher oder später, aber stets unvermeidlich — wird das Beste anerkannt und was für praktische Gründe wir auch immer zugunsten einer Massenproduktion anführen hören, wird doch eine hervorragende Qualität von Tag zu Tag mehr geschätzt im Handel, und selbst in der Kunst, und über kurz oder lang werden wir erkennen, daß überall nur das Beste gut genug ist.

Edward Johnston.

Oktober 1906.

Zu Dank verpflichtet bin ich Mr. T. J. Cobden-Sanderson, Mr. Emery Walker und Mr. George Allen für Zitate aus ihren Schriften, Mr. Graily Hewitt, Mr. Douglas Cockerell, Mr. A. E. R. Gill, Mr. C. M. Firth und Mr. G. Loumyer für besondere Abschnitte über Vergoldung, Einband und Inschriften schneiden; Mr. S. C. Cockerell für verschiedene Tafeln: Mr. W. H. Cowlishaw, Rev. Dr. T. K. Abbot,

Dr. F. S. Kenyon von der Neuen Paläographischen Gesellschaft, dem Vikar der Holy Trinity Church, Hastings, dem Unterrichtsministerium, S. Kensington, Mr. Yates Thomson, Mr. G. H. Powell und andere für die Erlaubnis zu Reproduktion von Photographien usw.; und Mr. Noel Rooke und G. J. H. für praktische Hilfe bei den Illustrationen und vielem anderen. Ich möchte außerdem besonders meine Verpflichtungen gegen Mr. W. R. Lethaby und Mr. S. C. Cockerell für Rat und Verständnis in der Vergangenheit erwähnen.

Nachtrag und Verbesserungen.

S. 36 Anm. unten. Die neuesten Ausgrabungen lassen die Ableitung des phönizischen von dem ägyptisch-hieratischen Alphabet zweifelhaft erscheinen und weisen das Vorhandensein von vorhieroglyphischen Schriftzeichen in allen Gebieten des Mittelländischen Meeres und Ägypten nach.

S. 51. Anfänger, die große Schrift üben, können zur Erleichterung ganz gut Tinte oder verdünnte Tusche benutzen; bei klein geschriebener Schrift treten die Fehler nicht genügend hervor.

S. 60. Die Kielfeder hat oft eine Art Haut (dies macht die Federspitze leicht unscharf), sie muß vom Federrücken abgeschabt werden.

S. 63 u. 73. Bis zur Beherrschung der einfachen, aus einem Federstrich bestehenden, Formen, soll die Feder ohne merkbaren Druck gehandhabt werden. Mit der Übung wächst die Geschicklichkeit (S. 86, 335) und leichtes Wechseln des Druckes und schnelles Aufrichten auf eine Ecke oder Spitze der Feder gehören zu den Kunstgriffen. Die Formen der besten Manuskripte zeigen derartige Abweichungen; z. B. scheinen die Unzialen in Abb. 5 mit wechselndem Druck geschrieben (vielleicht mit einer weichen Rohrfeder) und



Abb. a—n. Illustrationen zu Nachtrag und Verbesserungen.

ihre feinen Ausläufer mit der Federspitze gemacht zu sein, (Vergl. die Formen in Abb. 146.) Versalien zeigen gleichfalls eine wechselnde und manchmal unbestimmbare Struktur, die auf andere als aus eigentlichen Federstrichen, gebildete Formen schließen läßt.

S. 63. Die gewöhnliche, ziemlich kräftige, Feder kann, durch ein Abschaben von unten, mehrmals angeschärft werden, ehe man sie neu schneidet (Abb. a). Die extra scharfe Feder (Abb. 59), deren Gebrauch sich für alle feine und sorgfältige Arbeit empfiehlt, muß jedesmal neu geschnitten werden.

S. 101. Abb. b gibt ein Muster des Papiermaßstabs.

S. 112. Die Punktierung für die Zeilen wurde häufig an den äußeren Enden der Buchblätter ganz durchgestochen und nach erfolgter Liniierung abgeschnitten (Abb, c).

S. 121. Der, manchmal sehr stark ausgeprägte, gespreizte oder keilförmige dünne Strich ist für frühe Formen charakteristisch (Abb. d).

S. 149. V. & R., eine bessere (Feder) Form zeigt Abb. e.

S. 222. Ornamentale Buchstabenformen können aus Zierstrichen, Flachmustern oder Blätter- und Rankenwerk gebildet werden (s. Abb. f).

S. 229—232. Die fortlaufenden Flächenmuster bestehen gewöhnlich aus kleinen Blatt- oder geometrischen Ornamenten, die, auf einem andersfarbigen oder gemusterten Grunde, in sich kreuzenden Diagonalen angeordnet sind (s. Abb. 191 a). Abb. g gibt einige einfache Flächenmuster (g—g^2) stammen von modernen Cantagalli-Töpfereien). Die ge-

schlossenere Federstrichfüllung in Abb. 87 und 126 macht wirkungsvolle Rahmenleisten (s. Abb. h).

S. 234—236. Anmerkung; Die Vorschrift, lange oder grade Linien zu unterbrechen, siehe das Überschneiden der Hintergrundkanten S. 202, Zeilenfüllungen Abb. 126 und Auszeichnungen Abb. 79, ist von dem Verzweigungsprinzip abgeleitet und wirkt belebend, während die langgezogene Linie ermüdet (s. Abb. k, k^1 und vergl. k^2).

S. 265. B und D sollten rundschulterig sein — siehe Anm. zu S. 301 weiter unten.

S. 278. Es ist unter Umständen richtiger, schmalere Buchstaben zu machen, als breite zu verschlingen.

S. 290—296. S. 301—309. Die Antiqua-Kapitalien auf diesen Seiten sind lediglich Nachschlage- und Registerbuchstaben (keine Vorbilder).

S. 301. Rundschultrige Buchstaben sind gewöhnlich von edlerer und geschlossenerer Form als eckige und im allgemeinen sollte dem kräftigen dicken Strich (\), der in schräger Richtung von links nach rechts läuft, besonderer Nachdruck gegeben werden, während der schwache dünne Strich (/) nach Möglichkeit zu vermeiden ist (s. Abb. m). Die in den Illustrationen dieses Buches verwandte Schrift zeigt, als rein formale Schrift betrachtet, diesen dünnen Strich zu sehr (s. S. 476).

S. 349. Im allgemeinen werden die Buchstaben schlanker, je größer sie sind und es ist gewöhnlich in der Praxis nicht möglich

(oder wünschenswert), genau übereinstimmende Proportionen für große und kleine Schrift anzuwenden.

S. 350. Das g von Abb. 173 ist nicht ganz richtig (vergl. Abb. 173 und s. Abb. n).

S. 357. Ornamentale Buchstaben; s. Anmerkung zu S. 222 weiter oben.

S. 472. Die kleingeschriebene Schrift ist meist am zweckmäßigsten — sie bedingt Schnelligkeit des Lesens, kleineren Umfang des Manuskriptes und größere Schnelligkeit beim Schreiben — aber es ist für den Anfänger schwierig, sie wirklich gut zu schreiben und sie büßt leicht von den Vorzügen einer formalen Federtechnik ein (s. künstlerische Schreibschriften S. 60, 87, 335, 349, 473.)

S. 477. Schräger, dünner Strich s. Anm. zu S. 301 weiter oben.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort des Herausgebers 5
Vorwort des Verfassers 11
Nachtrag und Verbesserungen 24

Erster Teil.

Schreibschrift und Zierschrift.

1. Kapitel.

Die Entwicklung der Schrift 35

2. Kapitel.

Das Erlernen einer Buchschrift:
1. Werkzeug.

Erlernen einer Buchschrift: Werkzeug usw. — Das Pult — Papier und Tusche — Federn: Die Rohrfeder, die Kielfeder — Von den Kielfedern im allgemeinen — Federmesser, Schnittunterlage usw. . 48

3. Kapitel.

Das Erlernen einer Buchschrift:
2. Arbeitsverfahren.

Stellung des Pultes — Schreibhöhe — Die Feder im Gebrauch — Federhaltung — Füllen der Feder usw. 61

4. Kapitel.

Das Erlernen einer Buchschrift:
3. Vorbilder.

Vorbilder — Bemerkungen über den Aufbau: Schrift I — Verbinden der Buchstaben — Abstände: Buchstaben, Worte und Zeilen — Unzialmajuskeln: Schrift II — Ziffern und Interpunktionszeichen — Allgemeine Bemerkungen über das Nachschreiben alter Handschriften 70

5. Kapitel.

Das Erlernen einer Buchschrift.

4. Übungen.

Seite

Übungen — Schrift I und II — Einteilung und Liniierung eines Einzelblattes — Aufgabe I (Ein Stück Prosa) — Aufgabe II (Ein Gedicht) — Entwurf — Einteilung eines handgeschriebenen Buches . . . 86

6. Kapitel.

Das geschriebene Buch.

Das geschriebene Buch: Werkzeuge und Materialien — Arbeitsverfahren und Größenverhältnisse — Größe und Format des Buches — Randgröße — Schrifthöhe usw. — Liniierung — Das geschriebene Buch: Allgemeine Bemerkungen 100

7. Kapitel.

Versalien und farbige Initialen.

Entwicklung der Versalien — Kurze kritische Zergliederung der Versalien — Bemerkungen über den Aufbau der Versalien — Abstand und Anordnung der Versalien 114

8. Kapitel.

Schwarz und Rot.

Rotschrift — Anfangsseiten oder Innentitel — Farbige Anmerkungen und Einleitung — Seiten mit farbigem Kopf — Initiale und Seiten oder Kolumnenkopf — Versalien als Kolumne oder Randleiste — Verse und Strophen mit Anfangsversalien — Noten mit roten Linien—Schlußvignetten, Schlußschriften usw.— Rotschrift: Allgemeine Bemerkungen 130

9. Kapitel.

Die Vergoldung.

Werkzeug und Materialien — Das Anlegen mit Paste — Das Auflegen des Blattgoldes — Polieren — Ausbessern fehlerhafter Stellen — Goldschrift — Andere Vergoldungsverfahren und Rezepte — Anhang: Über die Vergoldung (von Graily Hewitt) 149

10. Kapitel.

Die Verwendung von Gold und Farbe für einfache Auszierung.

Seite

Werkzeuge und Materialien für einfache Auszierung — Schaf- und Kalbpergament und Anreibepulver — Farben — Einfache Farbenstimmungen — Mattgold — Poliertes Gold — Buchstaben und Formen aus poliertem Gold und ihre Anwendung — Versalien auf farbigem Grund — Eingliederung des Hintergrundes — Flächenmuster für Hintergrundsfelder . 181

11. Kapitel.

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

Farbiger Schriftschmuck oder Illumination — „Urwüchsige“ Illumination oder Auszierung durch Farben — „Filigran“-Illumination oder Auszierung durch die Feder — Natürliche Illumination oder Buchmalerei 205

12. Kapitel.

Die Entwicklung der Illumination.

Die Entwicklung der Illumination — Zeilenfüllungen — Intialen — Zierleisten und Hintergrundsfelder . . 217

13. Kapitel.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

„Entwerfen“ — Grundlegende Bestandteile des einfachen Flächenschmucks — Maß und Ziel des Schriftschmucks — Das „Entwerfen“ handgeschriebener Arbeiten im allgemeinen 228

Zweiter Teil.

Angewandte Schrift.

14. Kapitel.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Gute Vorbilder — Die Eigenschaften guter Schrift — Einfachheit — Klarheit — Harmonische Verhältnisse — Schönheit der Form — Schönheit des Gleichmaßes — Richtige Anordnung — Entwerfen und Einrichten — Schriftblock und Edelschrift — Ausgeglichene Raumverteilung — Theorie und Praxis . 253

15. Kapitel.

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.

Inhaltsverzeichnis. Seite

Das Römische Alphabet und seine Abzweige — Größenverhältnisse der Buchstaben: die verschiedenen Breiten — Obere und untere Breite — Konstruktion oder Grundform — Aufgebaute Formen — Majuskelschrift — Unzialen, Versalien und kleine Buchstaben — Die ältesten, runden, graden Buchstaben — „Schräge Feder"-Minuskeln — Antiqua-Minuskeln — Kursivschrift — Kurrentschrift — Über Buchschriften im allgemeinen — Dekorative Gegensätze — Zierbuchstaben 288

Anhang A.

16. Kapitel.

Praktische Aufgaben.

Die verschiedenen Anwendungen der Schrift — Handgeschriebene Bücher usw. — Einbinden des handgeschriebenen Buches (mit Anm. von Douglas Cockerell) — Einzelblätter, Wandschriften usw. — Illuminierte Adressen usw. — Monogramme und Signete — Innentitel — Schrift für Reproduktion — Druckschriften — Inschriften auf Metall, Stein und Holz usw. — Über Inschriften im allgemeinen — Bücherverzeichnis usw. 363

Anhang B.

17. Kapitel.

Inschriften in Stein.
(A. E. R. Hill.)

Schriftanordnung — Die drei Alphabete — Größe und Raumverteilung — Material — Aufriß — Werkzeuge — Die richtige Handhabung des Meißels — Vertiefte und hochstehende Schrift — Schriftquerschnitt — Arbeiten an Ort und Stelle 422

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln 441

Erster Teil

Schreibschrift und Zierschrift


RÖMISCHE KAPITALSCHRIFT
RÖM·KAPITALSCHRIFT
UNZIALEN
Halbunziale
humanistische Minuskel
gotisch
humanistische Kursive
KURSIVE Majuskeln
VERSALIEN
Spätgot. VERSALIEN
GOTISCH und IRISCH &c.
Verschiedenartige Werkzeuge, (Rohr-)Feder, Griffel, & Mit der Feder geschriebene Buchstaben
CURSIVE
älteste
jüngste cursive
mit Feder (& Pinsel) gezeichnete
ander ornamentale Formen

Abb. 1.

Erster Teil.

Schreibschrift und Zierschrift.

1. Kapitel.

Die Entwicklung der Schrift.

Die Entwicklung der Schrift.

Fast alle uns bekannten Buchstabenformen stammen aus der römischen Kapitalschrift, und sind uns durch die Feder übermittelt, oder unter ihrem Einfluß abgewandelt worden. Und durch nichts kann der Versuch, wieder eine lebendige Schriftkunst zu schaffen, besser gefördert werden, als durch ein praktisches Studium der besten Federformen, weil wir dadurch gleichzeitig die Formen ihrer großartigen Vorbilder, die uns in den monumentalen römischen Inschriften erhalten geblieben sind, nach Gebühr würdigen lernen.

Die Entwicklung der Hauptzweige der Schrift, und ihr verwandtschaftliches Verhältnis zueinander, sind kurz in nebenstehendem „Stammbaum" dargelegt (Abb. 1). Sobald der Schüler gelernt hat eine Feder zu schneiden, und sie in etwa zu führen versteht, kann er diese Entwicklung praktisch verfolgen und versuchen, ein paar Worte von jedem der weiter unten gegebenen Beispiele, nachzuschreiben.

Das Lateinische Alphabet. — Das uns bekannte Alphabet beginnt mit den Römischen

Kapitalbuchstaben[1]) (s. Abb. 2). Ihre edle monumentale Form entstand durch den Gebrauch des Meißels — und wurde wahrscheinlich von der Handschrift beeinflußt —, sie erreichte ihre vollständige

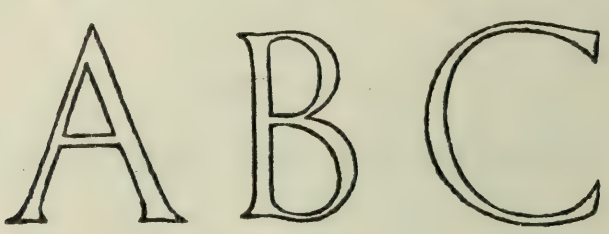


Abb. 2.

Ausbildung bereits vor etwa 2000 Jahren (siehe Tafel I. II und Kapitel 15).

Die Buchschrift. — Die offizielle Schreibschrift oder die berufsmäßige Handschrift der Schreiber entstand durch sorgfältiges Schreiben der römischen Kapitalbuchstaben. (Siehe auch Anmerkung 1. S. 39 über die Anfänge der Schreibkunst.) Es war die „literarische Handschrift, welche zur Herstellung sorgfältig geschriebener Manuskripte diente und deshalb eine verhältnismäßig beschränkte Anwendung hatte. Neben dieser Schrift und naturgemäß in viel ausgedehnterem und allgemeineren Gebrauch stand die Kursive dieser Zeit.“ [2])

[1]) „Unser heute gebräuchliches Alphabet ist in allen seinen wesentlichen Bestandteilen auf die alte hieratische Schrift Ägyptens vom etwa 25. Jahrhundert vor Christi zurückgeführt worden. Es stammt unmittelbar vom römischen Alphabet, das römische aus einer lokalen Form des griechischen, das griechische vom phönizischen und das phönizische vom ägyptisch-hieratischen. Wir können ohne Übertreibung . . . die Erfindung der ägyptischen Schrift auf 6 oder 7 Jahrtausende vor Christi zurücksetzen.“ — Sir Edward Maunde Thompson, „Greek and Latin Palaeography,“ S. 1—2.

[2]) Ebenda S. 169.

In der altrömischen Kursive — die Kurrent- oder allgemein gebräuchliche Schrift des Volkes —

„sind die Buchstaben weiter nichts als flüchtig geschriebene römische Kapitalbuchstaben, deren Form hierdurch eine allmähliche Abwandlung erfuhr und sich schließlich zur Minuskel entwickelte".[1]) (Siehe Abb. 3.)

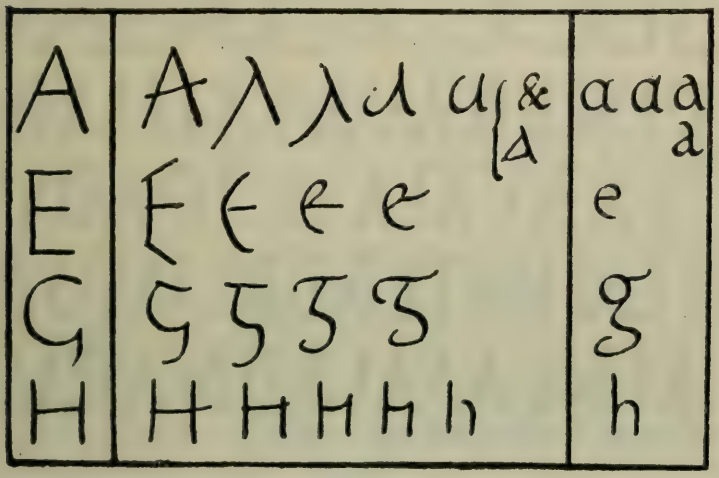


Abb. 3.

Es genügt hier, die Geschichte der lateinischen Buchschriften zu verfolgen, aber es ist gut, diesen fortwährenden, modifizierenden Einfluß, der durch die landläufige Kursive ausgeübt wurde, im Gedächtnis zu behalten. Bemerkenswerte Resultate dieses Einflusses zeigen die Halbunzialen und die humanistische Kursive.

Scriptura quadratica. — Die quadratische Kapitalschrift besteht aus formvollendeten, mit der Feder geschriebenen, römischen Kapitalbuchstaben

[1]) „G. u. L. Palaeography" S. 104 (Minuskel = „kleiner Buchstabe". Halbunzialen werden manchmal als „runde Minuskeln" bezeichnet.

von monumentalem Charakter: Sie wurden (etwa vom zweiten) bis Ende des fünften Jahrhunderts für wichtige Bücher verwandt (siehe Tafel III).

Die Scriptura Rustica war anscheinend eine Spielart der Quadratschrift und bis Ende des 5. Jahrh. in Gebrauch (Abb. 4, siehe auch Majuskeln 15. Kap.).

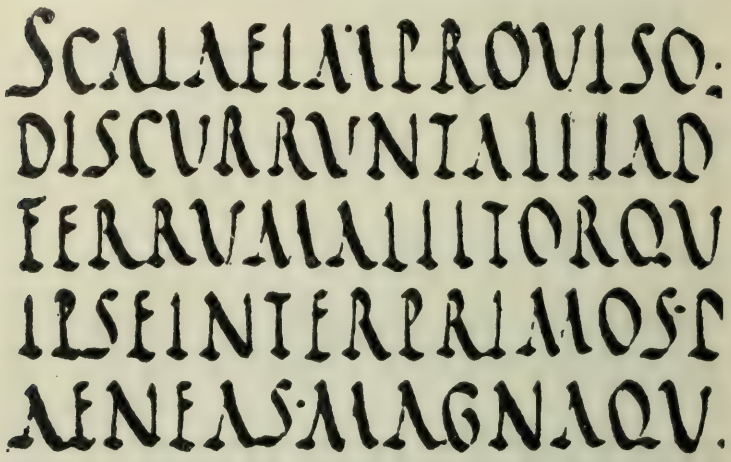


Abb. 4. Aeneide, Pergamentschrift des 3. und 4. Jahrh.

Die römische Unzialschrift war im 4. Jahrh. vollkommen ausgebildet, und wurde vom 5. bis 8. Jahrh. für die edelsten Werke verwandt (Abb. 5).

Die Unzialschrift zeigt die reine Federform[1]) — schneller zu schreiben als die Quadrata, und deut-

[1]) Es ist möglich, daß ihre Form durch den Gebrauch des Pinsels beim Anschreiben öffentlicher Bekanntmachungen oder dergl. beeinflußt wurde. Die Einführung des Pergaments — ein vollkommenes Schreibmaterial — für die Herstellung von Büchern hatte einen so großen Fortschritt in der Ebenmäßigkeit und Formvollendung der Buchschrift (besonders der Unzialschrift) zur Folge, daß sie tatsächlich die Aufnahme der Handschrift unter die schönen Künste einleitet. Die Neuerung erfolgte zu irgend einer Zeit des 1. bis 3. Jahrh. (paläographische Daten vor dem 5. Jahrh. lassen sich nur annähernd festlegen.

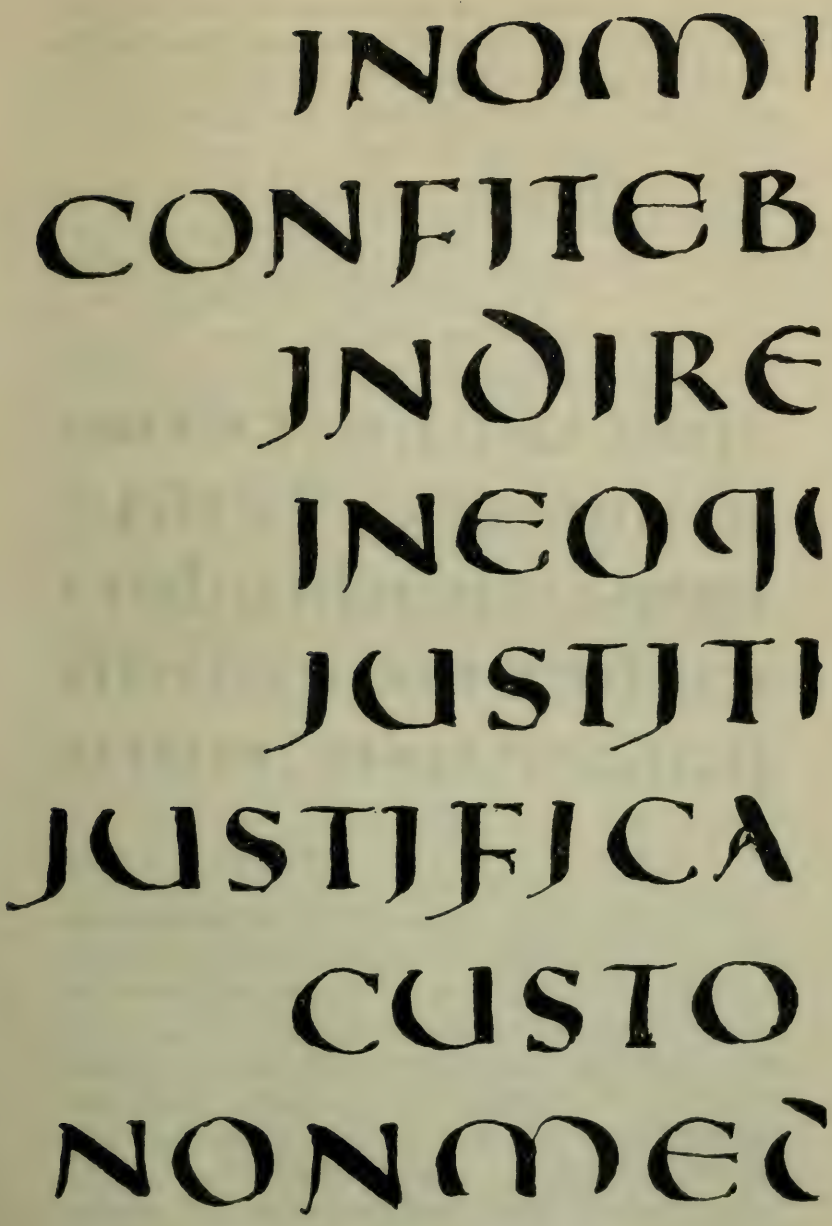


Abb. 5. Psalter, 5. Jahrhundert.

licher als die Rustica — hat sie die charakteristischen feinen Züge und die edel gerundete Form, wie sie die richtig geführte Rohr- oder Kielfeder gibt. Charakteristische Unzialbuchstaben sind das runde D, E, H, M, U (oder V) und Q (siehe „Unzialen" 15. Kap.).

Die römische Halbunziale war eine Mischschrift aus Unzial- und Kursivformen, die der Schreiber, anläßlich ihrer größeren Bequemlichkeit und Flüssigkeit im Gebrauch, adoptierte. Ihre Entwicklung kennzeichnet den offiziellen Übergang vom Majuskel zum „kleinen Buchstaben."

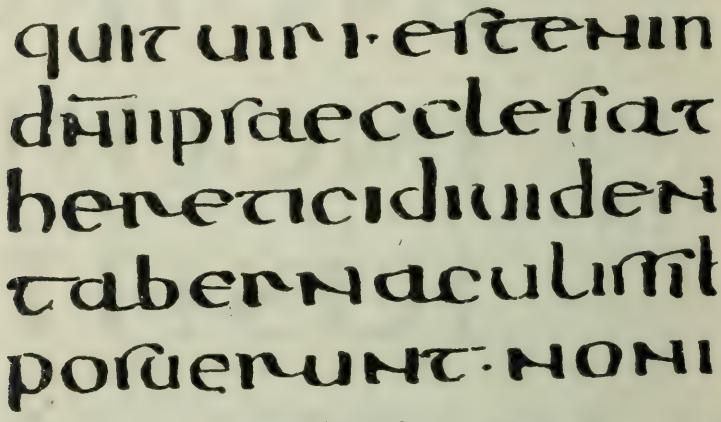


Abb. 6.
St. Augustinus. Wahrscheinlich merowingisch, 6. Jahrh.

Sie wurde zuerst als Buchschrift für weniger wichtige Bücher im Anfange des 6. Jahrhunderts verwandt.

Irische Halbunzialen basieren auf den römischen Halbunzialen (die wahrscheinlich im 6. Jahrh. von römischen Missionaren nach Irland gebracht wurden). Sie erreichten im 7. Jahrh. einen Grad kalligraphischer Schönheit, dessen Vollendung ohne Gleichen geblieben ist (siehe Tafel VI).

Im 8. und 9. Jahrh. entwickelten sie sich zu einer „spitzen" Schrift, die zur irischen Nationalhand wurde.

Angelsächsische Halbunzialen (Abb. 7) lehnten sich an die irischen Halbunzialen des 7. Jahrh. an. Auch sie entwickelten sich im 8. und 9. Jahrh. zu einer „spitzen" Schrift.

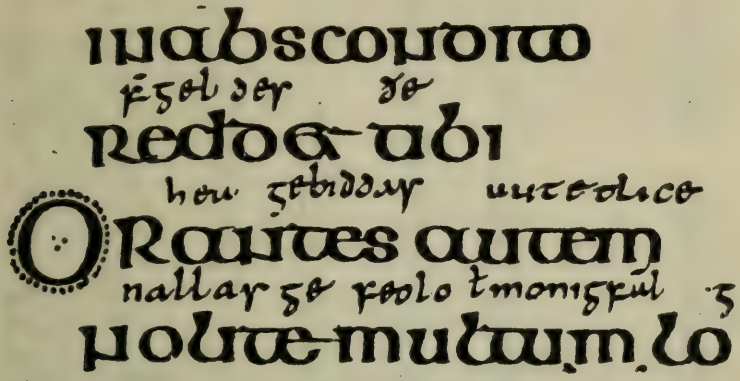


Abb. 7. „Durham Book": Lindisfarne, etwa 700 A. D. (siehe auch Tafel VII).

Karolinger Schrift (Karolingische Minuskel). — Während die angelsächsische und irische Schrift somit von den römischen Halbunzialen herstammte, standen die kontinentalen Schriften mehr unter dem Einfluß der roheren römischen Kursive und ihre Form blieb bis gegen Ende des 8. Jahrhunderts vergleichsweise dürftig.

„Die Zeit Karls des Großen ist epochemachend für die Geschichte der Handschrift Westeuropas. Das Wiederaufblühen der Wissenschaft brachte eine Reform der Schrift, in der die Werke der Literatur bekannt gemacht werden sollten, mit sich. Ein Erlaß im Jahre 789 verordnete eine sorgfältige Korrektur der kirchlichen Bücher und diese Aufgabe verursachte naturgemäß eine emsige Tätigkeit in den Schreibschulen der Hauptklöster des Frankenreichs. Und nirgends war diese Tätigkeit größer als in Tours, wo unter dem Regiment

Abb. 8. Brit. Museum: Harl. MS. 2790. Karolingische Handschrift, erste Hälfte des 9. Jahrh. (s. auch Abb. 171).

Alcuins von York, der von 769—804 Abt von St. Martin war, jene regelmäßige Handschrift ausgebildet wurde, die den Namen „karolingische Minuskel“ empfangen hat.“ [1])

Der Einfluß der Karolingischen Schrift (s. Abb. 8) verbreitete sich bald durch ganz Europa. Die Buchstaben in unseren modernen Schönschreibheften können als ihre direkten, wenn auch entarteten Nachkommen angesehen werden.

Schräge Federhaltung oder aufgerichtete Schrift. — Die Buchstabenformen in den alten Handschriften deuten auf eine natürlich gehaltene Feder, die schräg zur rechten Schulter steht. Die schräge Federhaltung bringt naturgemäß schräg-liegende Grund- und Haarstriche hervor und die Buchstaben wurden aufgerichtet (s. Abb. 9).

In den kalligraphisch durchgebildeten Schriften des 6.—8. Jahrh., wie die spätrömische Unziale und die römische, irische und angelsächsische Halbunziale, wurde die Feder in der Weise gehandhabt oder geschnitten, daß die Haarstriche ungefähr wagerecht und die Grundstriche senkrecht ausflossen (Abb. 10). Im 8. und 9. Jahrhundert kam die frühere und bequemere Schreibart wieder auf und die rundliche irische und angelsächsische Schrift wurde spitz — ein Resultat der schrägen Federhaltung.

Der Wechsel in der Breite und Richtung der Federzüge, den die schräge Federhaltung bedingte, übte folgende Wirkung auf die halbunziale Form aus (s. Abb. 11):

1. Die Haarstriche nehmen eine schräge Richtung (nach oben) an (a), (dies ergiebt einen spitzen Winkel zu den senkrechten Strichen (d, a)) und führt zu einer eckigen und engeren Form (a^1), und zu einem ausgeprägten Gegensatz zwischen dicken

[1]) „Greek and Latin Palaeography,“ S. 233.

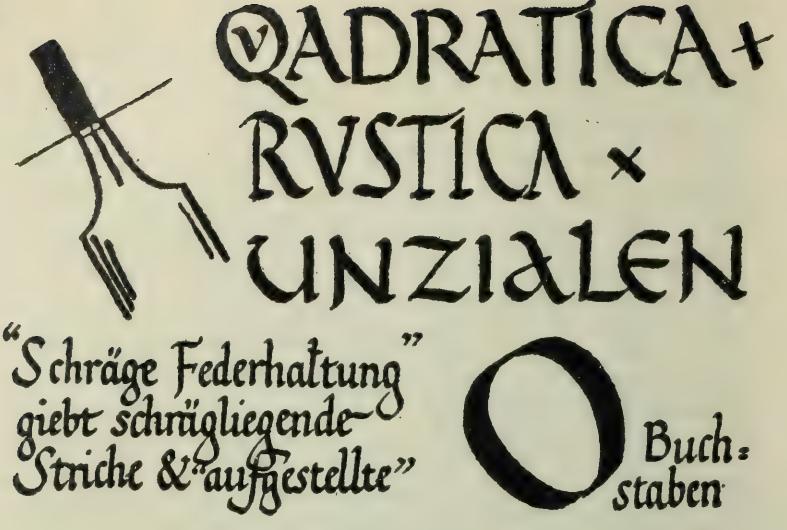


Abb. 9.

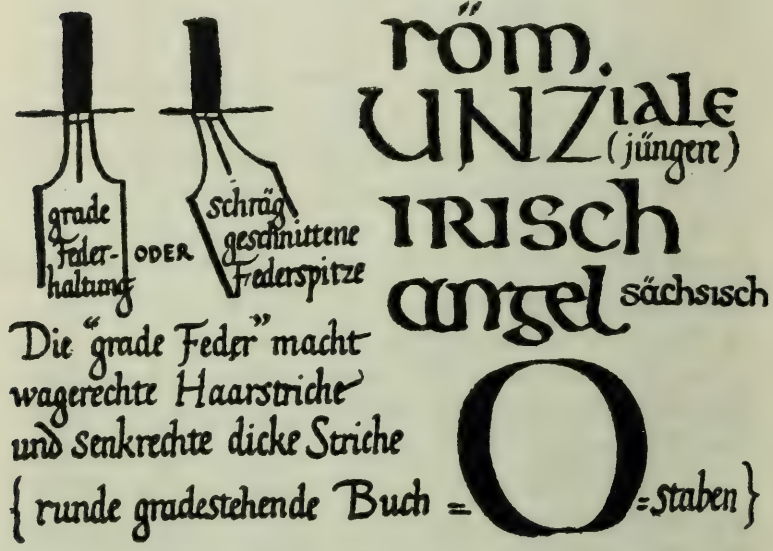
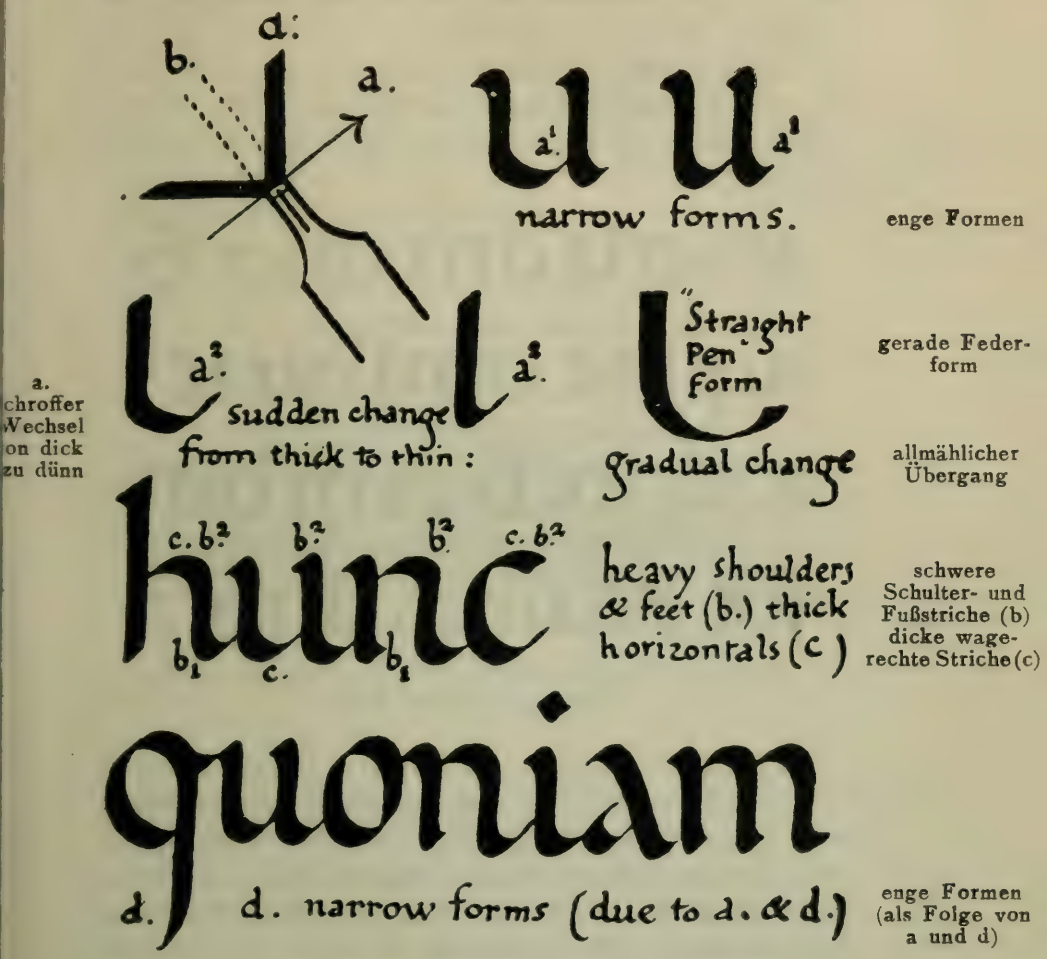


Abb. 10.

und dünnen Strichen, der durch den schroffen Übergang von einem zum andern verursacht wird (a^2).

2. Die Schräglegung der Grundstriche (b) bewirkt ein Anschwellen der Biegung unten links (b^1) und



enge Formen

gerade Federform

allmählicher Übergang

schwere Schulter- und Fußstriche (b) dicke wagerechte Striche (c)

enge Formen (als Folge von a und d)

Ab. 11.

oben rechts (b^2); dies bringt schwere Schulter- und Fußstriche mit sich.

3. Die wagerechten Striche werden dicker (c) und ergeben kräftigere, aber weniger zierliche Formen.

4. Die senkrechten Striche werden dünner (d) mit abgeschrägten oder spitzen Endungen — sie setzen nicht mehr quadratisch ab — dies verstärkt die Neigung zu engerer Schrift.

Man bemerke, daß die Karolingerschrift — obgleich sie mit „schräger Feder“ geschrieben wurde — doch den offenen runden Charakter der früheren Formen behielt.

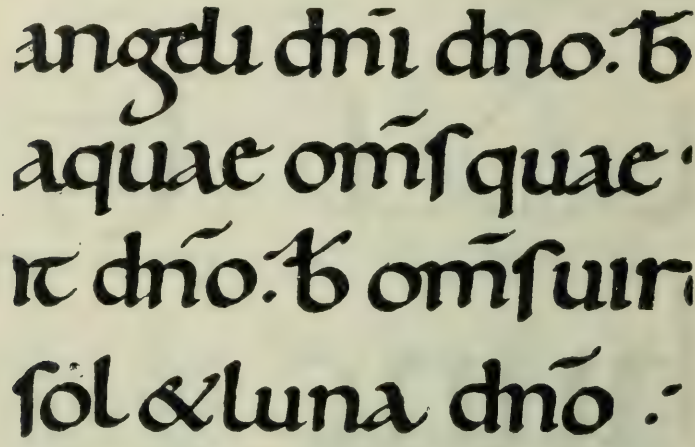


Abb. 12. Psalter: Englische Schrift des 10. Jahrh. (siehe auch Tafel VIII).

Die Schrift des 10., 11. und 12. Jahrhunderts. — Die bequeme Handhabung der schrägen Feder und das seitliche Zusammenpressen der Buchstaben, welches naturgemäß hieraus folgte, führte zu einer wertvollen Zeit- und Raumersparnis in der Herstellung von Büchern. Diese seitliche Kompression tritt im 10. Jahrhundert scharf zutage (s. Abb. 12) und gab im 11. und 12. Jahrhundert Anlaß zum Ersatz der Biegungen durch Winkel, und die Schrift nahm den gotischen Charakter an.

Die Schrift im 13., 14. und 15. Jahrhundert. — Die Neigung zum Zusammenpressen besteht fort,

und eine weitere Raumersparnis wurde im 13. und 14. Jahrhundert durch die allgemeine Verwendung sehr viel kleinerer Schrift bewirkt (s. Abb. 13). Im 15. Jahrhundert wurde die Schrift wieder kräftiger und größer, aber die Buchstaben waren beständig enger, eckiger und steifer geworden, bis die geschriebene Seite aus Reihen lotrechter, dicker Striche bestand, an den oberen und unteren Enden durch schräge Haarstriche verbunden — die oft aussehen, als ob sie nachträglich mit einer feinen Feder hastig hineingestrichen seien — und alles ist mit einer fast maschinenmäßigen Genauigkeit ausgeführt (s .Taf. XVII).

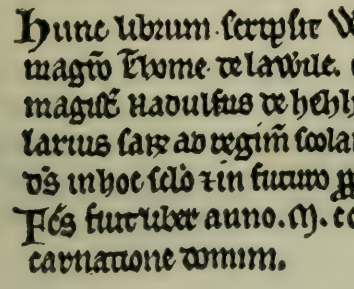


Abb. 13. Schlußsatz eines englischen Manuskriptes, datiert 1254.

Italienische Schrift. — Nur allein Italien bewahrte die rundliche Form der frühen Schrift und obgleich die Buchstaben im Laufe der Zeit vom gotischen Einfluß berührt wurden, verloren sie nie ihre Biegungen, noch nahmen sie jene äußerste Eckigkeit an, die sich in den Schriften des nördlichen Europas findet (vergl. Tafel X und XI).

Zur Zeit der Renaissance bildeten die italienischen Schreiber ihre „Hand" nach den herrlichen italienischen Vorbildern des 11. und 12. Jahrhunderts um (siehe Tafel X und XVIII, XIX, XX). Die ersten italienischen Drucker folgten ihnen und schnitten ihre

Die Entwicklung der Schrift.

Lettern nach diesen klaren runden Buchstaben und so wurde die humanistische Buchschrift des 15. Jahrhunderts die Grundlage der Antiquaminuskel, die fast alle anderen Typen aus dem Buchdruck verdrängt hat.

Kursive. — Aus den lateinischen Buchstaben, verbunden mit Formen der Vulgär- oder Kurrentschrift der Zeit, entstand die „humanistische Kursive“ (s. Abb. 1 und „Kursivschrift“ 15. Kap., Abb. 178 und Tafel XXI).

Die ornamentalen Buchstaben nahmen ihren Ausgang von den einfachen geschriebenen Formen, die für besondere Zwecke weiter ausgestaltet und größer und mit Farbe geschrieben wurden (siehe Versalien usw., Abb. 1, 189).

Ihre ursprüngliche Bestimmung war, wichtige Worte, oder den Anfang eines Verses, Kapitels oder Buches heraus zu heben. Als Initialen wurden sie in mannigfachster Weise umgestaltet und ausgeziert und (siehe S. 115, 166) leiteten so die Anfänge der Buchmalerei ein.

2. Kapitel.

Das Erlernen einer Buchschrift: (1) Werkzeug.

Erlernen einer Buchschrift: Werkzeug usw. — Das Pult — Papier und Tusche — Federn: die Rohrfeder: die Kielfeder — Von den Kielfedern im allgemeinen — Federmesser, Schnittunterlage usw.

Erlernen einer Buchschrift: Werkzeug usw.

Das Erlernen einer Buchschrift: (1) Werkzeug.

Das Erlernen einer guten Buchschrift ist die einfachste Art und Weise praktisch ausfindig zu machen, wie Buchstaben gebildet werden müssen. Zu diesem Zweck sollte eine leserliche und schöne Schrift (s. S. 70) ausgesucht und mit der richtig geschnittenen Feder sorgfältig nachgeschrieben werden.

Zum Schreiben sind folgende Werkzeuge und Materialien erforderlich:

Pult,
Schreibpapier,
Tusche und Füller,
Federn (Rohr- oder Kiel-) mit „Einlagen“,
Federmesser, Schleifstein und Schnittunterlage,
Vergrößerungsglas,
Maßstab (am besten 1 m lang) und Bleistift,
Federwischer aus Leinen.

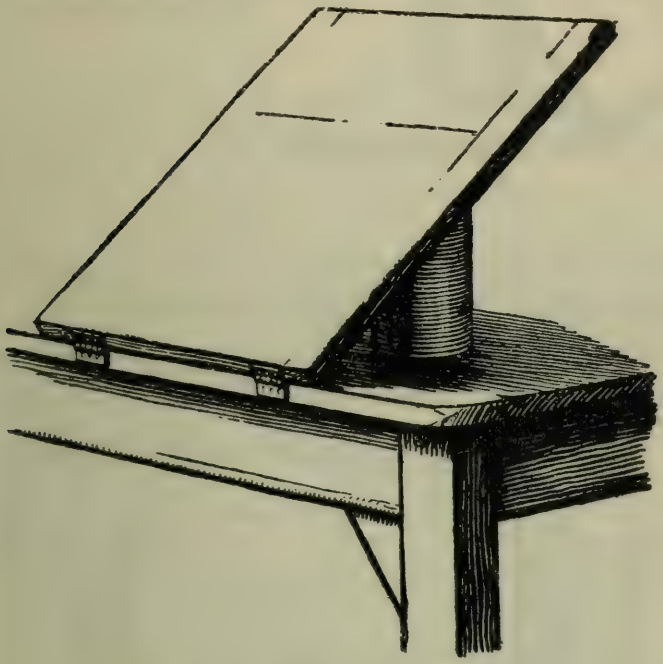


Abb. 14.

Das Pult.

Man kann ein gewöhnliches Pult oder ein Zeichenbrett benutzen, aber das beste Schreibpult ist ein großes, mit Scharnieren an der Tischplatte befestigtes Zeichenbrett. Das Brett kann durch einen angeschraubten Ständer, oder durch eine darunter gesetzte runde Blechbüchse beliebig hochgestellt werden (Abb. 14).

Für ein bewegliches Pult können zwei Zeichenbretter mit Scharnieren aneinander geschraubt werden; sie lassen sich auf jeden Tisch auflegen (Abb. 15).

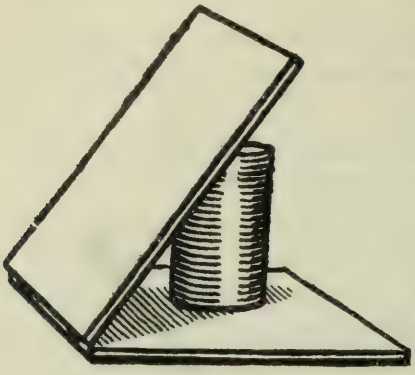


Abb. 15.

Ein Stück Band oder Schnur wird — wagerecht — quer über das Brett gespannt, um das Schreibpapier zu halten (das in der Regel nicht mit Stiften festgeheftet werden soll). Der untere Teil des Schreibpapiers wird durch ein mit Heftspitzen fest darüber gestecktes dickes Papier oder Pergament gehalten und ge-

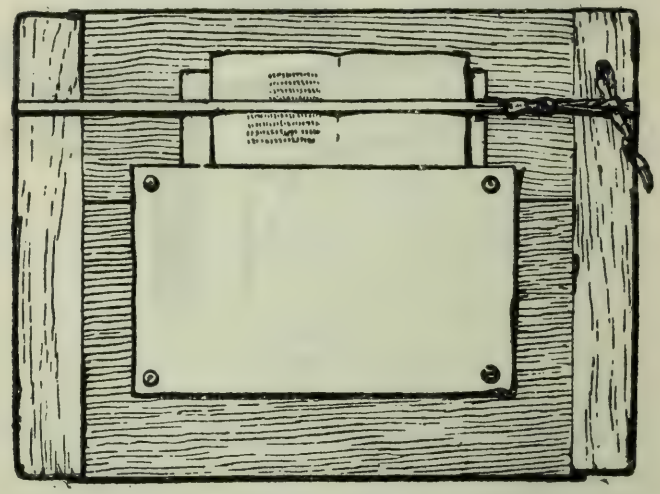


Abb. 16.

schützt (Abb. 16). Unter das Schreibpapier legt man eine „Schreibunterlage," die aus ein oder

zwei Bogen Löschpapier oder einem anderen geeigneten Stoff besteht.[1])

Das Erlernen einer Buchschrift: (1) Werkzeug.

Es empfiehlt sich, die untere, nach vorn liegende, Pultkante abhobeln oder abrunden zu lassen, damit das untere Ende eines großen, über den Tisch hinaushängenden Bogens nicht von ungefähr dagegen gepreßt und umgebrochen wird. Ein über der Kante befestigtes Stück rundgebogener Pappe leistet denselben Dienst.

Papier und Tusche.

Zum „Üben" genügt glattes — nicht glänzendes — Papier. Für ausgeführte Arbeiten ist ein glattes Handpapier am besten (S. 105, 113).

Eine gute, fertig präparierte, flüssige (Karbon-) Tusche ist am geeignetsten. Sie soll so schwarz wie möglich, aber nicht zu dick sein. Die tiefschwarze Tusche gibt einen guten Prüfstein für die Güte der Schrift ab, da sie alle Fehler bloßstellt, während „blasse" oder „farbige" Tusche die Fehler eher verdeckt und einen trügerischen Anschein von Vorzüglichkeit gibt (s. auch 15. Kap. Kurrentschrift Allg. Bem.). Eine dünne Tusche erleichtert das Schreiben ungemein (s. Nachtrag S. 24). Wasserfeste Tusche ist in der Regel zu dick und klebstoffhaltig, und fließt nicht leicht genug aus der Feder.

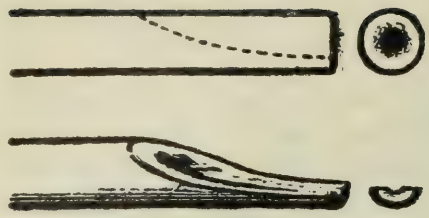
Die Tusche wird, wenn nicht in Gebrauch, sorgsam verkorkt, um sie vor Staub und Verdunstung zu schützen. Dickgewordene und verdorbene Tusche sollte weggeschüttet werden; es hat keinen Zweck sich damit abzumühen.

Ein kleiner Pinsel wird zum Federfüllen benutzt.

---

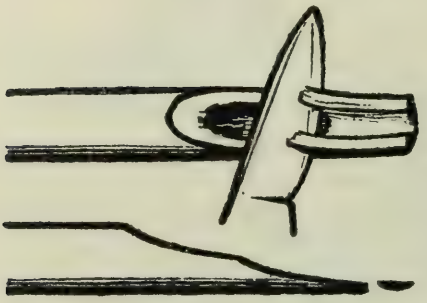
[1]) Einige morgenländische Schreiber benutzen eine Pelzunterlage. Diese, oder ein Stück weiches Tuch oder ein anderer elastischer Stoff dürften wahrscheinlich zweckdienlich sein und man könnte Versuche nach dieser Richtung anstellen.

Das Erlernen einer Buchschrift: (1) Werkzeug.



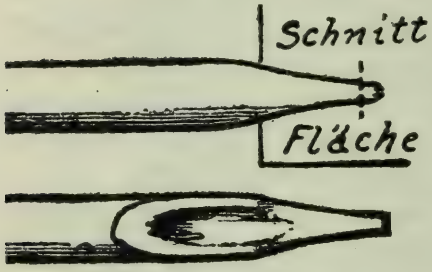
I.

Abb. 17.



II.

Abb. 18.



III.

Abb. 19.

Federn.

Für sehr große — über $1\frac{1}{2}$ cm hohe — Schrift ist eine Schilf- oder Rohrfeder das Beste und deshalb am geeignetsten zum Ausprobieren von Federzügen und Formen.

Für kleinere Schrift ist eine Kielfeder am besten, sie wird für alle gewöhnlichen handschriftlichen Arbeiten benutzt (S. 54—60).

Die Rohrfeder[1]) soll etwa 20 cm lang sein,

I. Das eine Ende wird abgeschrägt (Abb. 17).

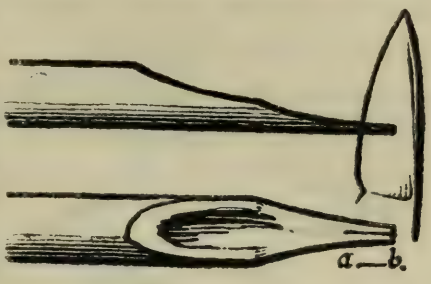
II. Die weiche Innenseite wird mittelst des flach dagegen gehaltenen Messers abgeschabt, so daß nur die harte Außenschale stehen bleibt (Abb. 18).

III. Die Federspitze wird mit dem Rücken nach oben auf die Schnittunterlage gelegt

[1]) Die in Malutensiliengeschäften verkaufte, gewöhnliche Rohrfeder ist etwas weich und schwach für eine Buchschrift. Vorzüglich sind dagegen die von den eingeborenen Schreibern in Indien und Ägypten benutzten Calamrohre und die härteren einheimischen Rohre. Auch aus Pfefferrohr läßt sich eine sehr gute Feder schneiden.

(S. 61), — die Messerklinge grade daraufgesetzt — und das äußerste Ende rechtwinklich zum Federschaft abgeschnitten.

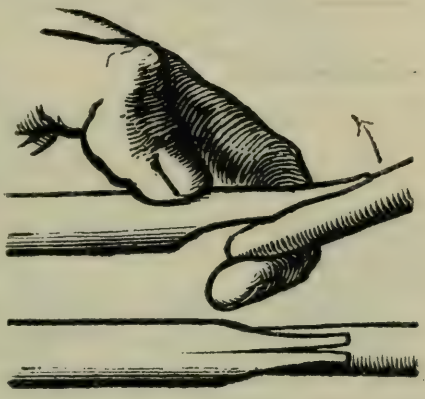
IV. Durch Einsetzen der Federklinge wird ein kurzer Längsschnitt (a—b) in die Mitte der Federspitze gemacht (Abb. 20).



IV.

Abb. 20.

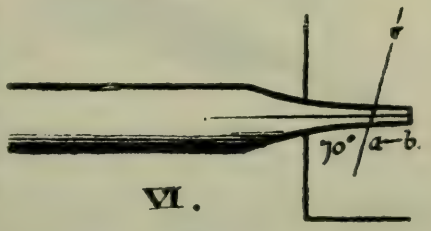
V. Dem unter die Federspitze gehaltenen Bleistift oder Pinselstiel gibt man einen sachten Ruck nach oben, um den Spalt zu verlängern (Abb. 21). Die gewöhnliche Rohrfeder soll einen Spalt von etwa $1\,^3/_4$ cm Länge haben. Eine sehr harte Feder kann je rechts und links vom Mittelspalt noch einen Seitenspalt erhalten.



V.

Abb. 21.

Der rechte Daumennagel — etwa 2 cm unterhalb der Federspitze — fest gegen den Federrücken gepreßt, verhindert ein zu weites Aufspringen (s. auch Abb. 27).

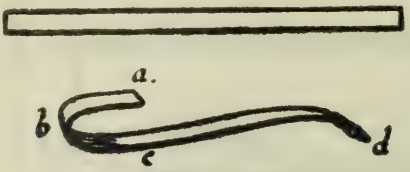


VI.

Abb. 22.

VI. Die Feder wird, mit dem Rücken nach oben, auf die Schnittunterlage gelegt und mit der — geradestehenden — Messer-

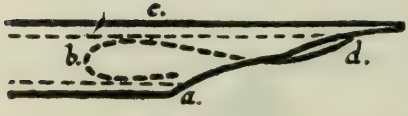
klinge die äußerste Spitze in einem Winkel von etwa 70° zum Schaft abgeschnitten, wodurch der erste, mit dem Messer gemachte, Spaltansatz a—b entfernt wird (Abb. 22).



VII.

Abb. 23.

VII. Ein Streifen dünnes Metall von etwa 5 cm Länge (sehr dünnes Blech oder eine Uhrfeder, der durch Ausglühen und langsames Abkühlen die „Spannung" genommen ist) wird in Breite der Federspitze zugeschnitten und zu einer federnden „Einlage" zurecht gebogen (Abbild. 23).



VIII.

Abb. 24.

VIII. Die Einlage wird in die Feder geschoben (Abb. 24).

Die Schleife a b c klemmt sich ein und hält die Einlage in der richtigen Stellung fest. Die Wölbung c d, welche ziemlich flach sein kann, hält die Tinte in der Feder. Das Blechende soll etwa 3 mm von der äußersten Spitze entfernt sein.



Abb. 25.

Die Kielfeder.— Eine Truthahnfeder ist kräftiger, und zu den meisten Schreibarbeiten geeignet. Man kauft gewöhnlich die vollständige Flügelfeder, etwa 30 cm lang, deren Kiel unten zum Schreiben zugeschnitten ist. Für sorgfältig auszuführende Schrift sollte sie indes wie folgt, neu zurechtgemacht werden;

I. Die Feder wird auf 18—20 cm verkürzt (Abb. 25); der lange obere Teil stört leicht.



Abb. 26.

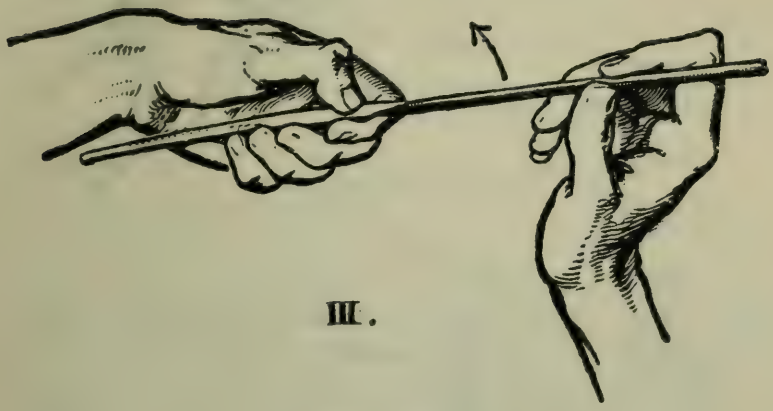


Abb. 27.

II. Die Fahne oder Fasern der Feder werden vom Schaft gelöst (Abb. 26).

III. Der Spalt von etwa $^1/_2$ cm ist schon vorhanden. Dies genügt für eine einigermaßen ge-

Das Erlernen einer Buchschrift: (1) Werkzeug.

schmeidige Feder; bei einer sehr harten Feder (s. S. 60) kann der Spalt fast auf 1 cm verlängert werden. Dies läßt sich sehr vorsichtig ausführen, während man mit dem Daumen und Zeigefinger der rechten und linken Hand je eine Hälfte der Federspitze hält, aber am sichersten ist das unter Rohrfeder V (s. S. 53) besprochene Verfahren, indem

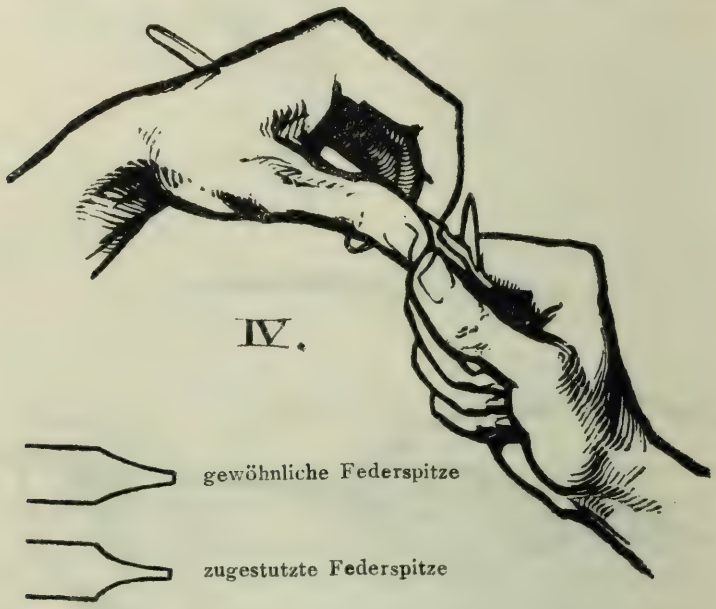


Abb. 28.

man den Spalt mittelst einer Feder (oder eines Pinselstiels) weiter aufsprengt (s. Abb. 27).

IV. Die beiden Hälften der Federspitze werden soweit zugestutzt, daß die Breite am äußersten Ende etwas weniger als die gewünschte Breite beträgt.[1]) (Abb. 28.)

V. Die Feder wird mit dem Rücken nach oben

[1]) Die Breite der Federspitze entspricht genau der Dicke des breitesten Strichs, den die Feder beim Schreiben macht.

auf die Glasplatte gelegt und die äußerste Spitze schräg zum Spalt abgeschnitten. Die Messerklinge liegt hierbei etwas nach rückwärts geneigt, so daß die Schneide einen Winkel von 70° mit der Schaftlinie bildet (Abb. 29); für besonders scharfe Federspitzen siehe Abb. 36.

Der Schaft liegt lose in der linken Hand (er wird weder umklammert, noch gegen die Glasplatte gepreßt), und die Messerklinge schneidet fest, mit stetigem Drucke, ein.

Sollte die Federspitze dann nicht breit genug sein, schneidet man noch einmal ab; ist sie zu breit, wird von den Seiten etwas abgenommen.

Man schneide jedesmal nur sehr wenig von der Spitze ab; ein starker Schnitt zwängt die Feder aus der Form und verdirbt die Spitze.

VI. Hierauf prüft man die Spitze unter dem Vergrößerungsglas. Man hält die Feder mit dem Rücken nach unten über einen Bogen weißes Papier und

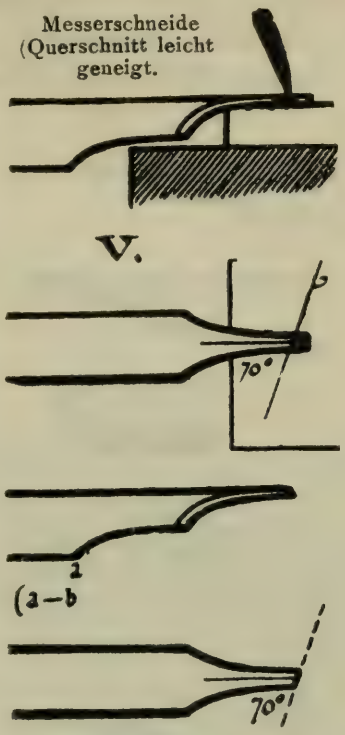


Abb. 29.

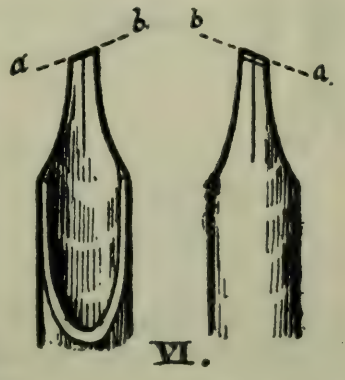
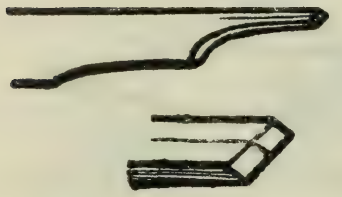


Abb. 30.

Das Erlernen einer Buchschrift: (1) Werkzeug.

sieht zu, ob beide Federstangenspitzen gradlinig zueinander liegen a—b (Abb. 30).

Die Federspitze soll eine abgeschrägte, meißelförmige, sehr scharfe Kante zeigen (Abb. 31).



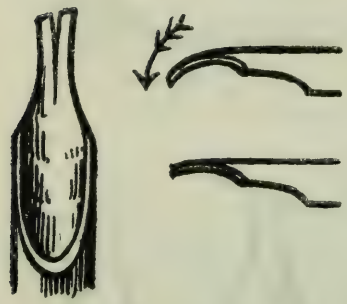
VI. a.

Abb. 31.



VI. b.

Abb. 32.



VI. c.

Abb. 33.



Abb. 34.

Für die Untersuchung einer feinen Feder ist das Vergrößerungsglas unentbehrlich; eine dicke Feder kann gegen das Fensterlicht gehalten werden, wo-

bei der, ein wenig oberhalb der Federspitze gekrümmte Zeigefinger, das Auge leitet (Abb. 32).

Wenn der Federspalt nicht ganz schließt, wird die Spitze etwas umgebogen, um die beiden Hälften zusammen zu bringen (Abb. 33).

Eine ungleiche oder stumpfe Spitze (Abb. 34) muß sorgfältig neu geschnitten werden.

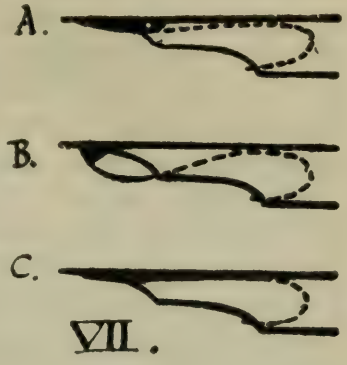


Abb. 35.

VII. Die Einlage (siehe Rohrfeder, VII (etwa 2 mm breit zu 4 cm lang) wird so eingeschoben, daß das Ende etwa $1^1/_2$ mm von der äußersten Spitze der Feder erfernt bleibt. Die lange Wölbung kann ziemlich flach gebogen werden, um reichlich Tusche zu halten (A, Abb. 35)—nicht zu stark (B: diese hält nur einen Tropfen), noch ganz flach (C; diese treibt die Tusche nach oben, von der Spitze fort).



Abb. 36.

Von den Kielfedern im allgemeinen

Zum gewöhnlichen Gebrauch kann die Spitze in ziemlich steilem Winkel abgeschnitten werden, wie es (die Vergrößerung) a, Abb. 36, zeigt.

Das Erlernen einer Buchschrift: (1) Werkzeug.

Aber für sorgfältig ausgeführte Arbeiten und feine, scharf geschnittene Schrift ist es besser, den Winkel sehr spitz zu machen. Die Messerklinge wird bedeutend weiter rückwärts geneigt als Abb. 29 zeigt und der Kiel ganz dünn zugeschnitten, dann wird die Klinge gerade gestellt und die äußerste Spitze scharf und gradlinig abgeknipst (b, Abb. 36).

Für große Schrift wird die gewölbte Innenseite der Feder flach geschabt (c, d, Abb. 36), um volle Striche zu erzielen. Wird die Federspitze unterwärts (c) gewölbt und hohl gelassen, gibt sie leicht Hohlstriche.

Durch Dünnerschaben kann die Feder biegsamer gemacht werden, ebenso durch ein Längerschneiden der „Schulter" (a—b, Abb. 29), spröder wird sie durch Zurückschneiden der Spitze, bis die Schulter kurz ist.

Gänse- und Krähenkiele (siehe S. 181).

Die Hauptvorzüge der Kielfeder im Vergleich zur Metallfeder sind, daß erstere genau so geschnitten werden kann, wie es der Schreiber wünscht und sie sich neu schneiden läßt, sobald sie stumpf wird.

Die Metallfeder kann allerdings auf dem Schleifstein neu geschärft werden, aber dies hält so lange auf, daß keine Zeit damit gespart wird. Sie läßt sich schwer in die gewünschte Form schneiden und entbehrt die angenehme Elastizität des Vogelkiels.

Eine Goldfeder ist vermutlich der beste Ersatz für die Kielfeder und wenn es möglich wäre, eine Goldfeder mit scharfer, meißelförmiger Iridiumspitze herzustellen, dürfte dies die praktischste Federform sein.

Als „Füllfeder" könnte sie mit dünner Tusche benutzt werden.

Federmesser, Schnittunterlage usw.

Das Messer. — Die Federschneider benutzen zu ihrem Gewerbe ein besonderes Messer. Ein chirurgi-

sches Seziermesser gibt ein vorzügliches Federmesser. Die Klinge kann ziemlich dick sein, da bei einer

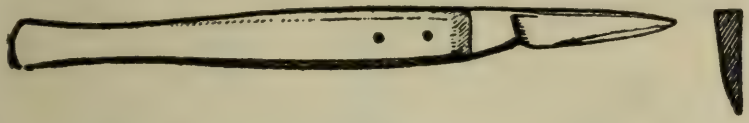


Abb. 37.

dünnen Klinge die Schneide leicht ausbricht. Sie sollte fast ausschließlich von der rechten Seite zugeschliffen (Abb. 37) und sehr scharf gehalten werden.

Die Schnittunterlage. — Eine Glasplatte, am besten aus Milchglas, kann für feine Kielfedern benutzt werden; Hartholz, Bein oder Zelluloid für Rohrfedern.

Schleifstein. — Ein glatter türkischer Ölstein oder ein grobkörniger Washitastein und dünnes Schmieröl.

Vergrößerungsglas. — Ein Vergrößerungsglas von etwa $2^1/_2$ cm Durchmesser ist unentbehrlich, um feine Federspitzen auf ihre Schärfe zu untersuchen. Ein Taschenglas ist wohl am praktischsten zum allgemeinen Gebrauch und zur Beurteilung kleiner Schrift.

Lineal. — Ein Holzmaßstab mit Messingkanten, 50 cm oder besser 1 m lang, oder ein Metallineal.

Leinener Tintenwischer. — Ein altes leinenes Taschentuch kann zum Auswischen der Feder benutzt werden.

3. Kapitel.

Das Erlernen einer Buchschrift: (2) Arbeitsverfahren.

Stellung des Pultes — Schreibhöhe — die Feder im Gebrauch — Federhaltung — Füllen der Feder usw.

Stellung des Pultes.

Man schreibe stets auf einer schrägen Ebene. Dies gestattet, ohne Anstrengung gerade zu sitzen

und die Arbeit so klar zu sehen, als ob sie auf einer Staffelei stände — auch bleibt, durch die dadurch bedingte horizontale Stellung der Feder, die Tusche besser unter Kontrolle. Dies war, wie aus alten Bildern ersichtlich, die Stellung der mittelalterlichen Schreiber (s. Titelbild). Man schreibe niemals auf dem flachen Tisch. Es zwingt den Schreibenden, vornüber geneigt zu sitzen, er sieht die Arbeit verkürzt vor sich und die Tinte fließt zu schnell aus der Feder.

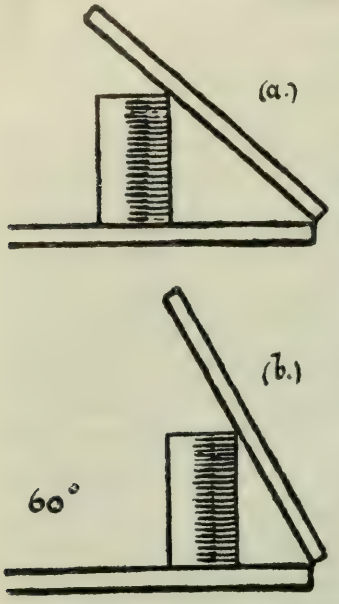


Abb. 38.

Anfangs kann die Neigung des Pultes ungefähr 45^0 oder etwas weniger betragen; sobald die Hand sich eingewöhnt hat, kann sie bis zu 60^0 gesteigert werden (Abb. 38).

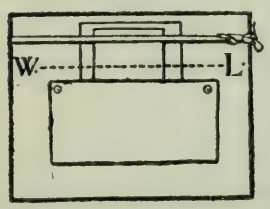


Abb. 39.

Die „Ferse“ der rechten Hand wird zuerst schnell müde, aber sie gewöhnt sich bald an diese Stellung. Wenn nötig, kann auf der linken Seite des Brettes eine Stütze für den linken Arm angebracht werden.

Beleuchtung. Das Pult wird ganz nahe am Fenster aufgestellt, so daß ein starkes Licht von links darauf fällt. Grelle Sonne kann durch ein auf der Fensterscheibe befestigtes Blatt dünnen, weißen Papiers abgeblendet werden. Eine Sorgfalt erfordernde

Arbeit sollte nur bei Tageslicht unternommen werden. Die bei künstlichem Licht geschriebenen Arbeiten erscheinen, bei Tage betrachtet, immer fehlerhaft und unbefriedigend.

Die Schreibhöhe.

Jeder Schreibkünstler findet mit der Zeit selbst die Höhenlinie, auf welcher seine Feder am ungezwungensten und bequemsten über das Papier gleitet (s. Abb. 39 und 16). Der Schutzbogen soll etwa 2—3 cm unter der Schreibhöhe festgeheftet werden: das Band wird, etwa 8 cm höher als der Schutzbogen, quer über das Brett gespannt. Ist die Schrift sehr groß, wächst der Abstand zwischen Band und Schutzbogen, bei sehr kleiner Schrift verringert er sich.

Die Schreibhöhe bleibt beständig die gleiche. Sobald man eine Zeile geschrieben hat, wird der Schreibbogen, der hinter Band und Schutzbogen liegt, für die nächste Zeile in die entsprechende Stellung heraufgerückt.

Die Feder im Gebrauch.

Zum praktischen Studium der Federformen empfiehlt sich der Gebrauch einer Schilf- oder Rohrfeder — allenfalls auch einer sehr breit geschnittenen Kielfeder — die einen breiten, festen, dicken Strich gibt. Denn eben durch die meißelförmige Kante (S. 57) der Federspitze werden die für gute Schrift so charakteristischen „scharf geschnittenen“ dicken und dünnen Striche und die allmählich anschwellenden, gebogenen Striche hervorgebracht (Abb. 40).

Man lasse deshalb die Federspitze unter dem geringst möglichen Drucke über das Papier gleiten, und mache die der Feder natürlichen Striche, deren

Breite nur durch die verschiedene Richtung, in der sie sich bewegt, verändert wird (s. Nachtrag S. 24).

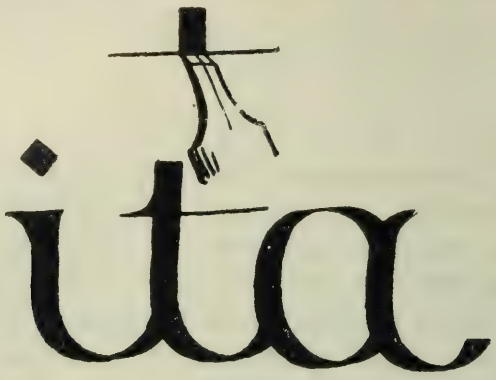


Abb. 40.

Es ist außerordentlich wichtig die Spitze scharf zu halten und sobald sich die Kante abnutzt, muß sie neu abgeschnitten werden. Es ist unmöglich, „scharfgeschnittene" Schrift mit einer stumpfen Feder zu schreiben (s. Nachtrag S. 26).

Sobald die Spitze abgeschnitten wird, muß auch die „Schulter" zurückgeschnitten werden, um der Feder die Elastizität zu erhalten (S. 60).

Federhaltung.

Die Feder soll leicht und bequem in der Hand liegen. Eine zweckmäßige Art ist, den Daumen und Zeigefinger, unter leichtem Festhalten des Schaftes um denselben zu schließen und den Schaft von unten durch den Mittelfinger zu stützen. Den vierten und fünften Finger steckt man unter die Handfläche, wo sie nicht im Wege sind (Abb. 41, 45).

Die Feder sollte so lose gehalten werden, daß die Schreibbewegung genügt, um die ganze Federspitze in lückenlose Berührung mit dem Papier zu bringen und beide Federspitzenhälften auf der Schreibfläche

aufliegen. (Um sicher zu gehen, daß die Berührung vollständig ist, mache man breite Versuchsstriche auf ein — auf der rechten Seite des Pultes festgestecktes — Stück Papier und sehe ob sie „vorschriftsmäßig“, d. h. von gleichmäßiger Breite, mit scharfgeschnittenen Kanten und An- und Absätzen

Das Erlernen einer Buchschrift: (2) Arbeitsverfahren.

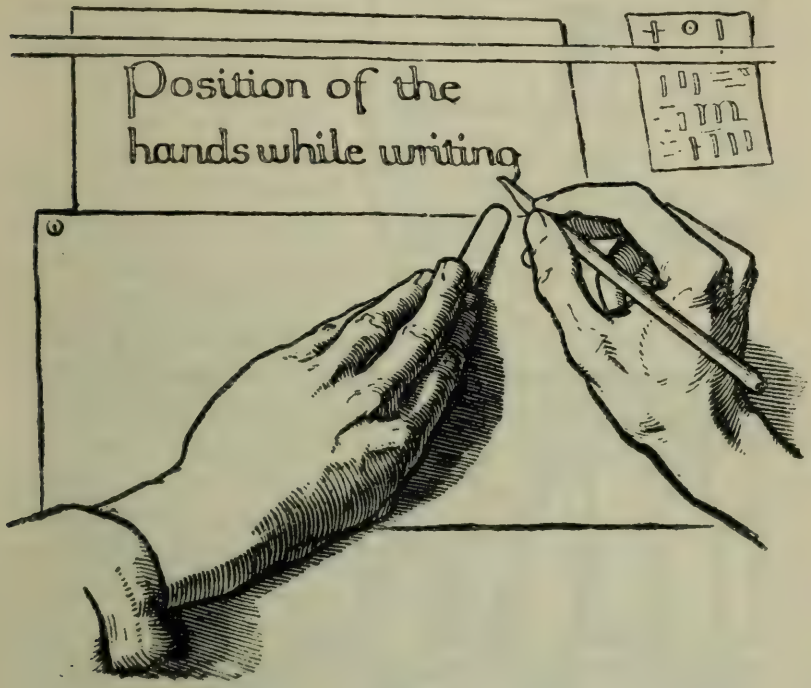


Abb. 41.

sind.) Der Schreiber muß fühlen können, wie die Federspitze arbeitet. Wird die Feder zu fest gehalten, kann man die Spitze nicht auf dem Papier arbeiten fühlen; sie wird unvermeidlich auseinander gedrückt und vorzeitig stumpf. Gewöhnlich wird ein dünnes Falzbein — das Heft des Federmessers genügt auch — in der linken Hand geführt, um das Papier flach und glatt zu halten.

Die übliche Art. — Die alten Schreiber hielten die Feder wahrscheinlich so, wie es ihnen am bequemsten war und auch wir sollten, um ungezwungen schreiben zu können, die Feder so halten, wie wir es durch lange Übung gewohnt sind; vorausgesetzt, daß für eine geradestehende runde Schrift die Feder so gehandhabt und geschnitten wird, daß die Haarstriche fein und wagerecht, die Grundstriche scharfkantig und senkrecht aus der Federfließen(s.Abb.40 u. Anm. unten S. 328).

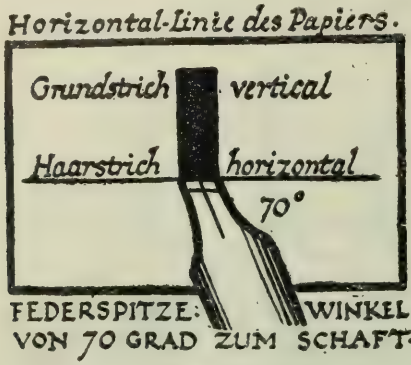


Abb. 42.

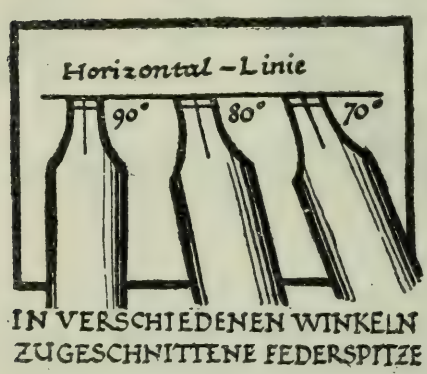
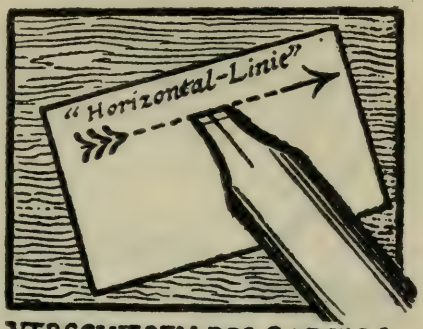


Abb. 43.

Schrägstehender Federschaft usw.— Die meisten Leute sind gewohnt, die Feder von der rechten Schulter abgekehrt zu halten. Deshalb wird die Federspitze schräg[1]) zum Schaft geschnitten, so daß, wenn der Schaft schräg steht, die äußerste Kante der Federspitze den wagerechten Linien des Papiers parallel läuft, und deshalb einen

[1]) Wenn die Federspitze rechtwinklig zum Schaft abgeschnitten würde, ist es klar, daß die wagerechten Striche keine Haarstriche sein könnten und die wirklichen dicken und dünnen Striche schräg liegen müßten (s. „schräge Feder" Schrift — Abb. 9 u. 11).

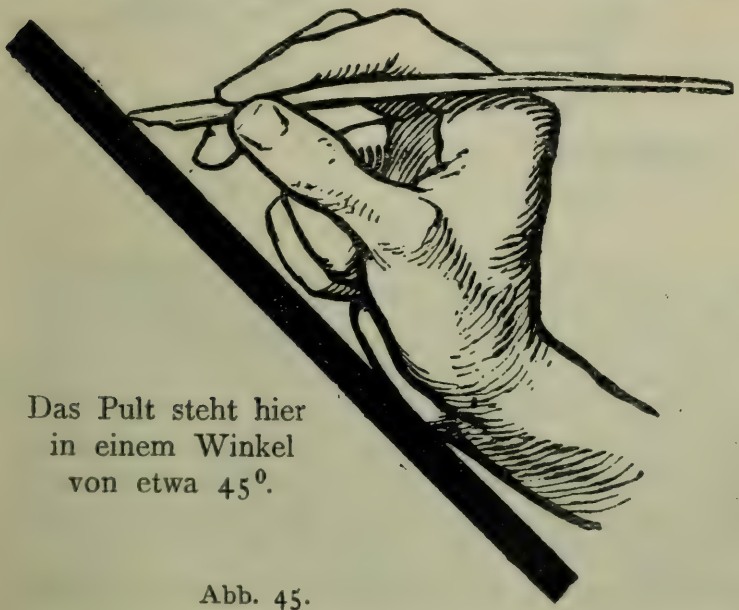
wagerechten Haarstrich und einen senkrechten dicken Strich von sich gibt. Zum Beispiel, wenn der Schaft in einem Winkel von 70° zur wagerechten gehalten wird, schneidet man die Federspitze in einem Winkel von 70° zum Schaft ab (Abb. 42). Der Winkel der Federspitze zum Schaft kann zwischen 90° (rechtwinklig) und etwa 70° schwanken, je nach der Stellung, die der Schaft einnimmt (Abb. 43).



VERSCHIEBEN DES PAPIERS.

Abb. 44.

Sollte der Schreiber eine übermäßig schräge Federhaltung belieben, würde es die Spitze zu sehr schwächen, wenn man sie entsprechend abschrägen wollte, man



Das Pult steht hier in einem Winkel von etwa 45°.

Abb. 45.

gleicht daher den größeren Neigungswinkel besser durch ein leichtes Verrücken des Papiers aus (Abb. 44).

Um den wagerechten Haarstrich herauszubringen, müssen deshalb:

Der Neigungswinkel des Schafts,
Der Schnittwinkel der Federspitze und
Die etwaige Drehung des Papiers:

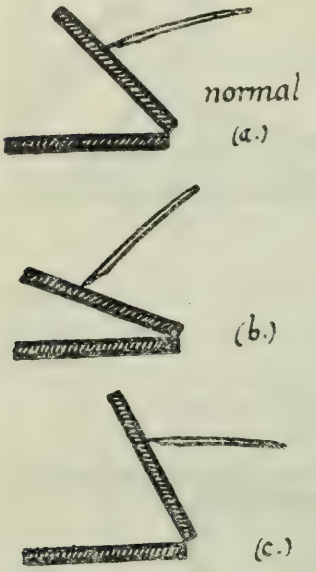


Abb. 46.

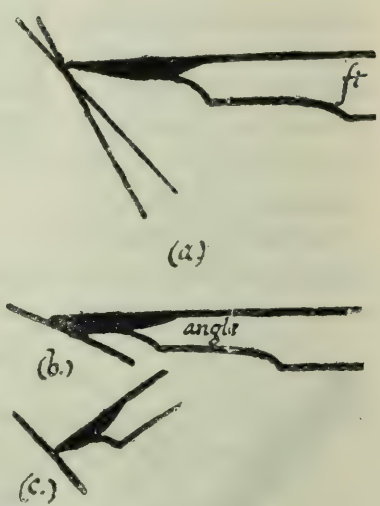


Abb. 47.

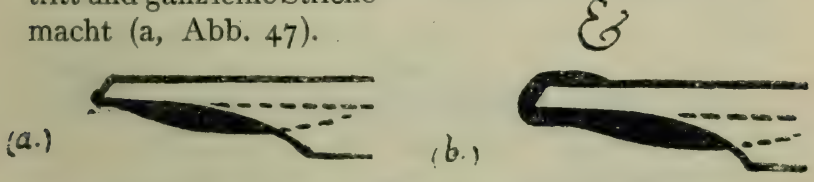
in ein solches Verhältnis zueinander gebracht werden, daß die meißelförmige Kante der Federspitze den wagerechten Linien des Papiers gleichläuft. Vor dem Schreiben überzeuge man sich durch Versuchsstriche auf einem Stückchen Papier, daß dies wirklich der Fall ist. Die senkrechten Grundstriche sollen die ganze Federbreite zeigen und gradlinig absetzen und die wagerechten Striche so fein wie möglich sein.

Wagerechte Haltung des Schafts usw. — Der Federschaft wird annähernd wagerecht gehalten.

Dies ist die natürlichste Stellung, wenn das Pult in einem Neigungswinkel von 50^0 oder 60^0 zur Horizontalen steht. Sie bewirkt die vollkommene Beherrschung der in der Feder enthaltenen Tusche, die leichter oder schwerer ausfließt, je nachdem man den Schaft hebt oder senkt (Abb. 45).

Das Schreibbrett kann ein wenig höher oder niedriger gestellt werden, um ein Heben oder Senken des Federschafts zu veranlassen (Abb. 46 und S. 120).

Die Feder steht in einem beträchtlichen Winkel zur Schreibfläche, so daß die in der Wölbung der Feder ruhende Tusche nur an der alleräußersten Kante der Federspitze mit dem Papier in Berührung tritt und ganz feine Striche macht (a, Abb. 47).



Richtig: a.
Die unterwärts befindliche Tusche kann nur durch die scharfe Federspitze ausfließen und macht saubere Striche.

Verkehrt: b.
Die oben auf dem Federrücken vorhandene Tusche bildet einen Tropfen mit der unteren Tusche. Man schreibt also mit einem Tropfen und kann keine sauberen Striche machen.

Abb. 48.

Die Blecheinlage wird sorgfältig eingeschoben, so daß ihr unteres Ende etwa $1^1/_2$ mm von der äußersten Kante der Federspitze aufliegt. Je näher sich die Einlage an das Ende der Federspitze heranschiebt, desto leichter fließt die Tusche aus. Die Wölbung der Einlage muß ziemlich flach sein, damit die Tusche gut eingehalten wird (s. Abb. 35).

Es ist am bequemsten, die Tusche usw. links neben das Pult zu stellen; man kann dafür ein

Das Erlernen einer Buchschrift: (2) Arbeitsverfahren.

Brettchen mit Einsatz, oder einen Halter, an der Kante des Schreibbretts anbringen. Der Füllpinsel steht in der Tuscheflasche (S. 51) oder dem Farbnäpfchen (S. 186), er wird mit der linken Hand gehandhabt; die Feder bleibt in der rechten Hand und wird zum Füllen auf die linke Seite gebracht.

Der Federrücken muß rein gehalten werden (a, Abb. 48). Eine bequeme, und bei vorsichtiger Ausführung vollkommen saubere Methode, die Tusche vom Federrücken zu entfernen, ist, sie auf dem Rücken des linken Zeigefingers abzustreichen.

Für eine sorgfältig ausgeführte Arbeit sollte die Feder fast nach jeder Neufüllung erst auf einem Stückchen Papier probiert werden (um zu sehen, ob sie nicht zu voll ist und ob die Tusche regelrecht ausfließt).

Die Feder soll rein gehalten werden. Durch allmähliges Verdunsten, besonders bei warmem Wetter setzt sich beim Gebrauch von Tusche (S. 51) die Federspitze leicht zu; deshalb nimmt man von Zeit zu Zeit die Einlage aus der Feder heraus und reinigt beide gründlich. Mit einer unsauberen Feder schön zu schreiben, ist unmöglich.

4. Kapitel.

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

Vorbilder — Bemerkungen über den Aufbau: Schrift I. — Verbinden der Buchstaben — Abstände: Buchstaben, Worte und Zeilen — Unzial-Majuskeln: Schrift II. — Ziffern und Interpunktionszeichen — Allgemeine Bemerkungen über das Nachschreiben alter Handschriften.

Vorbilder.

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

Die beste Schulung wird durch das Üben einer geraden, runden Schrift gewährleistet (S. 348).

Die angelsächsische Halbunzialschrift auf Tafel VII ist ein vortreffliches Vorbild. Jeder, der genügend

Zeit für das sorgfältige Studium dieser oder irgend einer anderen, leserlichen und schönen, runden Schrift hat, sollte sich Zugang zu den Manuskripten einer Bibliothek verschaffen, oder sich gute Reproduktionen besorgen (s. die Tafeln am Schluß des Buches und das Bücherverzeichnis Kap. 16).

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

Diejenigen, die nicht genügend Zeit für ein sorgfältiges und gründliches Studium einer alten Hand-

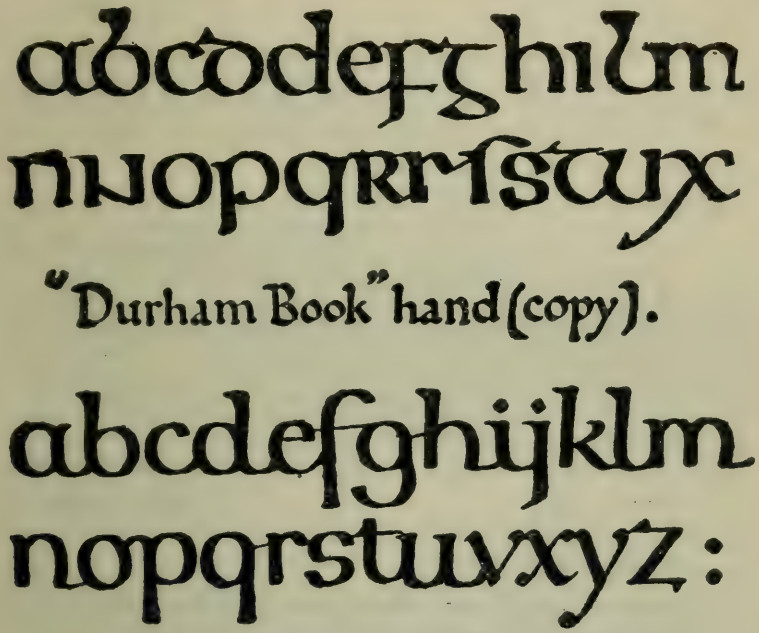


Abb. 49. Modernisierte Halbunziale (I).

schrift haben, werden es leichter finden, mit einer vereinfachten und modernisierten Schrift, wie Schreibschrift I (Abb. 49) anzufangen.

Ehe man eine alte Handschrift nachschreibt, empfiehlt es sich, das Manuskript aus dem sie stammt, sorgfältig durchzuprüfen; man beachte die Art und Weise der Liniierung, die Größenmaße und die Verhältnisse der Seite, des Textes, der Ränder und der

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

Verzierung zueinander. In bezug auf die eigentliche Form der Buchstaben und ihre Anordnung wird nachstehende Zergliederungsmethode von Nutzen sein und ein genaues Nachschreiben, sowie eine sachgemäße Selbstkritik ermöglichen.

Zergliederungsmethode.		Beispiel: Zergliederung von Schrift I (Abb. 50).
1. Die Schrift	allgemeine Beschreibung:	Modernisierte Halbunziale.
(Liniierung)	einfache oder doppelte Linien usw. (siehe S. 326, 329):	doppelte Linien (s. Abb. 59, 65).
Buchstaben	rund oder eckig:	rund.
	gerade oder liegend:	gerade.
	verbunden oder unverbunden:	verbunden.
2. Die Haarstriche:	wagerecht oder schräg (s. Abb. 10, 9)	wagerecht.
3. Die Grundstriche:	dick, mittel oder dünn (s. Abb. 183):	mitteldick.
4. Obere und untere Ansätze („Kopf“ und „Fuß“):	Form (s. Abb. 145):	ausgefüllt, dreikantig usw.
5. Hauptbalken (aufsteigend u. absteigend):	kurz, mittel, lang (s. Abb. 183):	mittellang.
6. Abstände (Buchstaben, Worte, Zeilen):	schmal oder breit (s. Abb. 154).	ziemlich schmal (s. Abb. 54, 55).
7. Anordnung:	als Block (von gleichlangen Zeilen), als Textsäule (von ungleichen Zeilen) (s. Abb. 154):	als Block von gleichlangen Zeilen (siehe Abb. 66).

8. Größenmaße (und Verhältnisse s. S. 349, 351):	Stärke der Grundstriche (s. S. 83):	ungefähr $2^1/_2$ mm stark.
	Höhe von o und d (s. S. 82, 84):	o = $9^1/_4$ mm hoch. d = 17 mm hoch.
	Zeilenabstände (siehe S. 82):	der Abstand beträgt $2^1/_2$ cm
9. Teilstriche:	Anzahl und Form (s. S. 75, 81, 84):	a hat 3 Striche. b „ 3 „ c „ 2 „ usw. (s. Abb. 51).

Die Feder wird gewöhnlich so gehalten, daß sie ungefähr wagerechte Haarstriche hervorbringt (s. S. 66), aber beim Schreiben von **v** (**w**, **y**) und **x**, Teilstrichen von **z** usw. wird sie „schräg" gestellt. In Abb. 51 und 57 sind diese Formen durch ein Diagonalkreuzchen gekennzeichnet (siehe auch S. 27).

Die meisten Striche sind anfänglich Abstriche und am Ende des Abstriches kann der Federzug, wenn die Tusche frei fließt, in aufsteigender Richtung fortgeführt werden (z. B. in Bindungsstrichen usw., den unteren Ansätzen der Buchstaben, dem Haarstrich von **x** und, wenn man will, für die Endstriche von **g**, **s** und **y**).

Während die Tusche im Abstrich noch naß ist, kann man die Feder wieder aufsetzen und sie aufwärts und auswärts führen, um den Rundbogen von **b**, **h**, **m**, **n**, **p** und **r** zu bilden. Derselbe Strich wird in umgekehrter Richtung für das obere Ende von **t** verwandt. (Für das Schreiben dieser Aufstriche s. Abb. 51).

Die feinen Schlußstriche von **j** (Abb. 50) und **F**, **G**, **J**, **N** (Abb. 56) werden mit der linken Ecke der Federspitze gemacht. — Siehe Nachtrag S. 24.

Anmerkung. — Die Formen + **oinx** in Abb. 51 enthalten alle in diesem Alphabet vorkommenden Hauptstriche und sind deshalb zu Anfangsübungen geeignet.

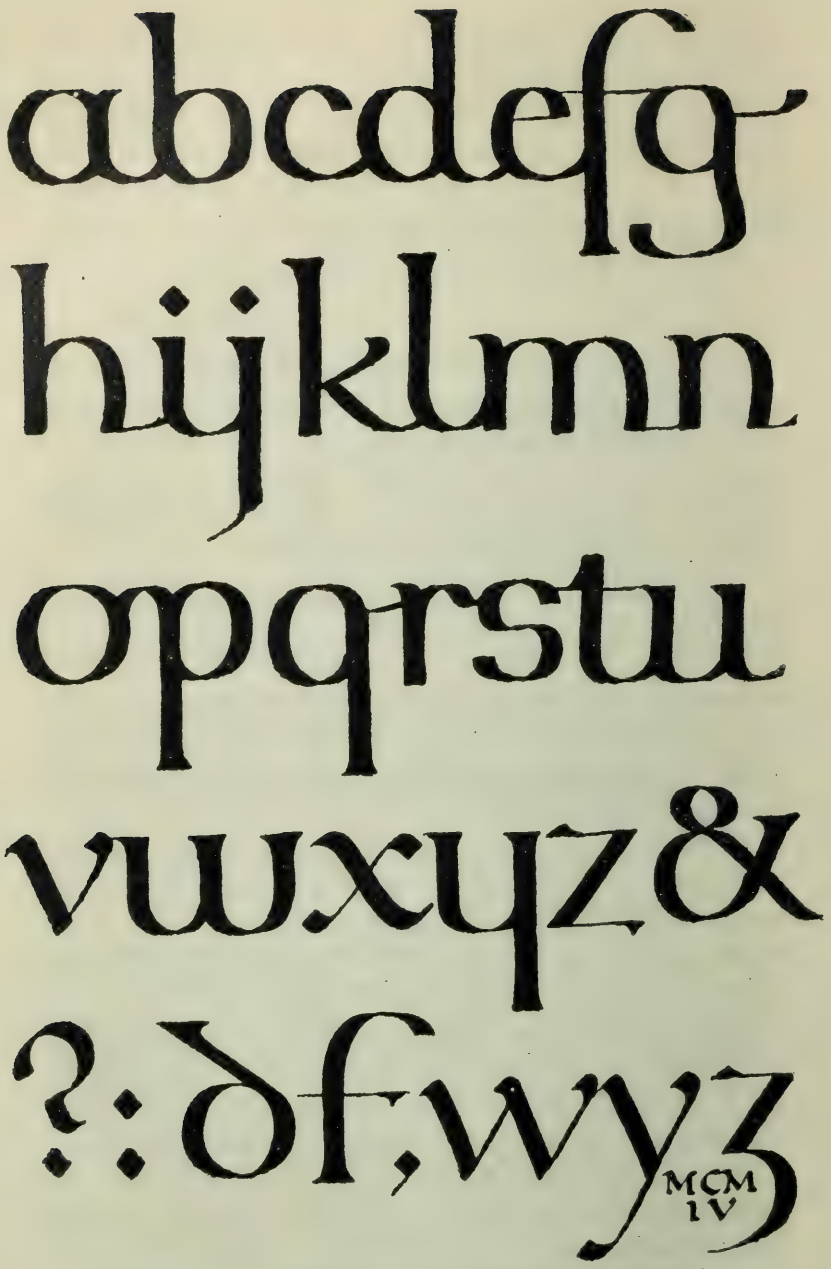


Abb. 50. Modernisierte Halbunziale (Schrift I).



Abb. 51.

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

Verbinden der Buchstaben.

Die Buchstaben sind untereinander durch ihre Bindungsstriche verbunden, die zu diesem Zweck etwas weiter aus den von Natur runden Formen der Buchstaben herausgezogen werden können (siehe **c**, **e** usw., Abb. 52 und 59).

Die Bindungsstriche sind Schlußstriche — und als solche den Serifen verwandt (S. 260) —, sie werden solchen Balken, die einen „Abschluß" brauchen, angefügt oder eingegliedert.

Das Verbinden befähigt den Anfänger schneller und mit größerer Ungezwungenheit zu schreiben, da der Schluß- oder „Bindungs"-Strich nicht langsamer, sondern mit einem kühnen Schwung gemacht wird, der vom ersten Strich des folgenden Buchstaben überdeckt wird. Die einzelnen Worte werden dadurch deutlicher auseinander gehalten und eine geschlossenere Anordnung des Textes ermöglicht. Man beachte indessen, daß mit Ausnahme der irischen Halbunzialformen, bei denen die Bindung zu den charakteristischen Kennzeichen gehört, alle anderen Buchschriften aus organisch unverbundenen Buchstaben bestehen (s. Tafel VIII, X, XXI, und vergl. die entgegengesetzte Neigung in Tafel XII). Je mehr sich die Handschrift der Kursive nähert, um so größer wird die Neigung die Buchstaben zu verbinden und ineinander laufen zu lassen, ähnlich der gewöhnlichen Kurrentschrift.

Wo möglich, verbinde man die Buchstaben unten. Ein Verbinden oben beeinträchtigt unter Umständen die Leserlichkeit; so sollte z. B. der Querstrich von **t** (obgleich er für den Schreiber der naheliegendste Bindungsstrich sein würde — siehe petatis, Taf. VII), doch für gewöhnlich über den folgenden Buchstaben herausragen, oder hinter ihm zurückbleiben (Abb. 52).

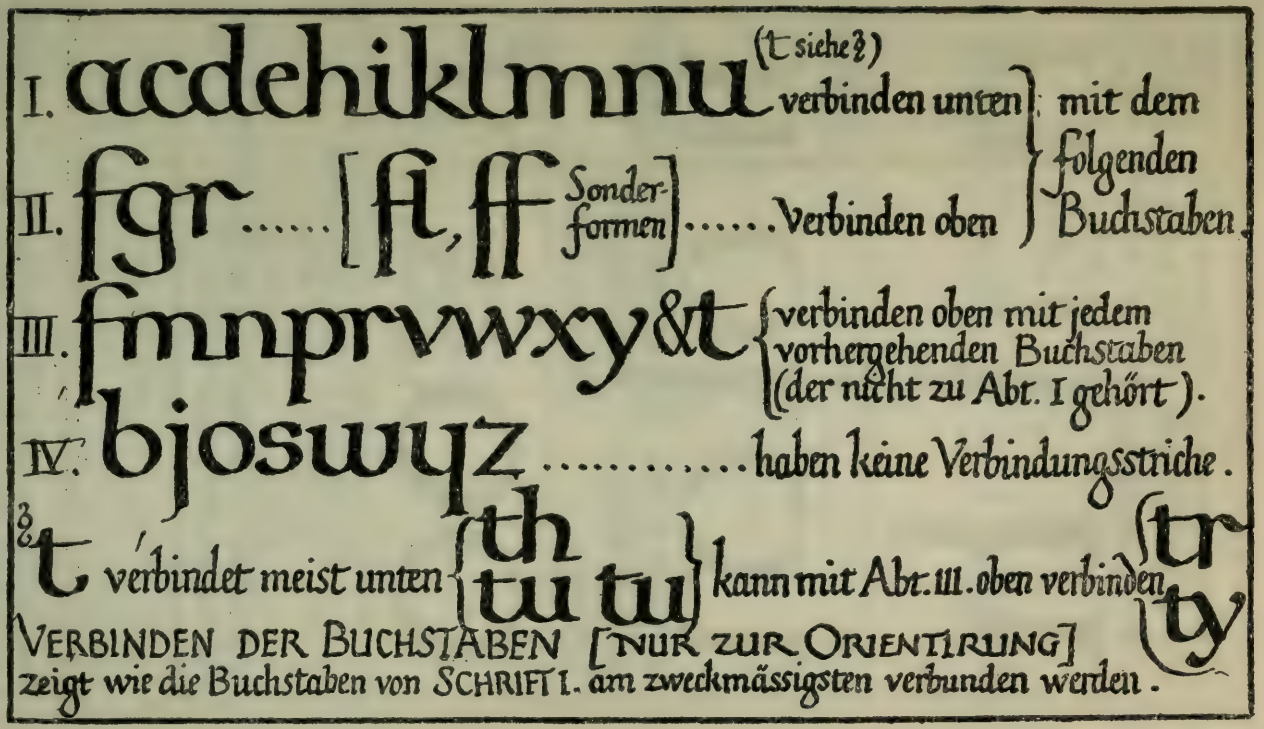

I. acdehiklmnu (t siehe 3) verbinden unten } mit dem
II. fgr ..... [fi, ff Sonderformen] ..... verbinden oben } folgenden Buchstaben.
III. fmnprvwxy&t { verbinden oben mit jedem vorhergehenden Buchstaben (der nicht zu Abt. I gehört).
IV. bjoswyz ..... haben keine Verbindungsstriche.
3 t verbindet meist unten { th tu tu } kann mit Abt. III. oben verbinden { tr ty
VERBINDEN DER BUCHSTABEN [NUR ZUR ORIENTIRUNG]
zeigt wie die Buchstaben von SCHRIFT I. am zweckmässigsten verbunden werden.

Abb. 52.

Das Erlernen einer Buchschrift: Vorbil der.



Abb. 53.

Abstände: Buchstaben, Worte und Zeilen.

Die Buchstaben eines Wortes werden so aneinander gereiht, daß eine durchaus gleichmäßige Wirkung

erzielt wird. Diese Gleichmäßigkeit ist nur durch Übung zu erlangen. Sie ist kennzeichnend für schnelles und geschicktes Schreiben und kann, solange die Hand des Schreibers noch langsam und unsicher arbeitet, durch kein Meßsystem gewähr-

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.



Abb. 54.

leistet werden. Es ist indessen der Mühe wert zu beachten, daß der Flächeninhalt der weißen Zwischenräume kaum, die wirkliche Entfernung von einem Buchstaben zum andern beträchtlich wechselt,

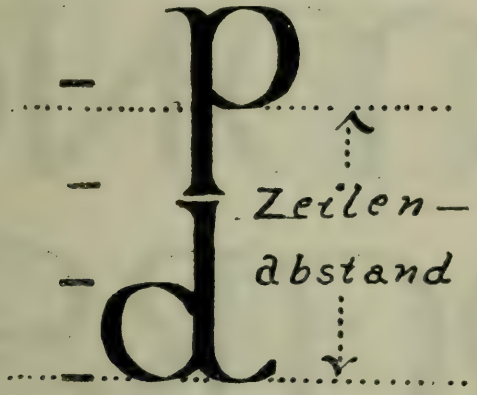
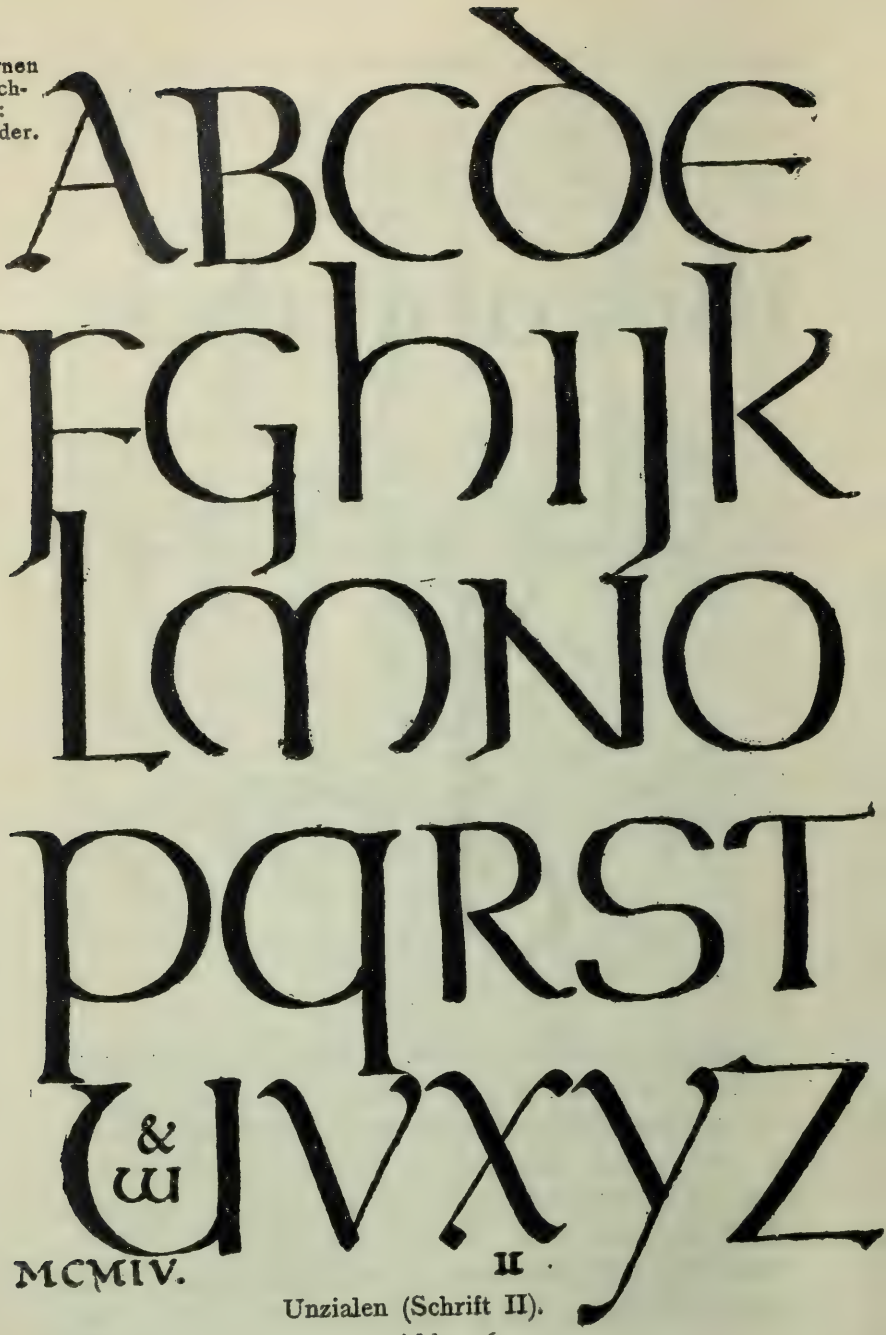


Abb. 55.

je nachdem die benachbarten Striche rund, schräg oder senkrecht laufen (Abb. 53, 152).

Es genügt für den Anfänger, darauf zu achten, daß zwei runde Buchstaben sehr nahe beieinander stehen und zwei senkrechte Striche gut auseinander gerückt werden.

Stehen die Rundungen zu weit auseinander, gibt es weiße Lichter, folgen mehrere dicke Striche zu



Unzialen (Schrift II).
Abb. 56.

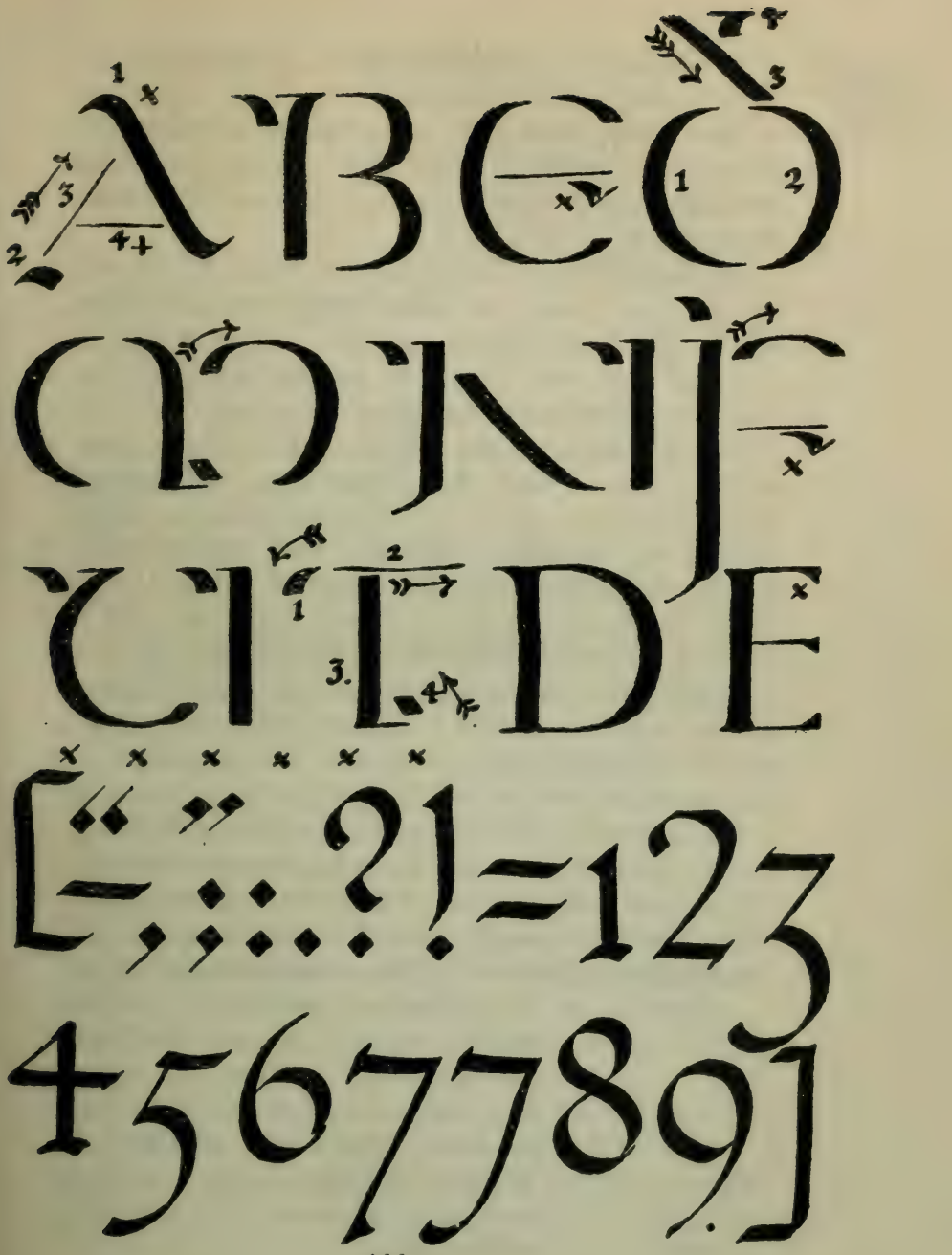


Abb. 57.

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

dicht aufeinander, dunkle Flecken, beides stört die Gleichmäßigkeit der Seite.

Die Worte werden so nahe zusammengerückt, als es die Leserlichkeit gestattet. Die mittlere Entfernung zwischen zwei Worten ist gleich der Weite des Buchstaben o (Abb. 54).

In der als Block angeordneten Schrift (s. S. 280) werden die Zeilen so nahe zusammengeschlossen, als es die Leserlichkeit erlaubt. Der gewöhnliche Abstand von einer Zeile zur anderen ist etwa dreimal die Höhe des Buchstaben o (s. auch S. 352).

Die Unterlängen der oberen Zeile müssen einen kleinen Raum über den Oberlängen der unteren Zeile freilassen. Um ein Ineinandergreifen dieser Striche zu vermeiden, schreibe man versuchsweise **p** und **d** übereinander (Abb. 55).

Unzial-Majuskeln (Schrift II).

Diese modernisierten Unzialen (s. Abb. 56 und S. 323) sind mit Schrift I zusammengehend gedacht, und ihre Gliederung und die Art ihres Aufbaues ist fast dieselbe wie die von Schrift I (s. S. 74 und 73).

Anordnung: Die Unzialen haben keine Bindungsstriche; wenn mehrere von ihnen zusammenstehen, werden sie nicht untereinander verbunden, sondern gleichmäßig im Raum verteilt, unter Berücksichtigung der für Rundungen und gerade Striche geltenden Regel (s. S. 79).

Abstände: a) In Verbindung mit Schrift I werden die Unzialen in dieselbe Zeile geschrieben und müssen sich (trotz ihrer längeren Balken), den vorgesehenen Abständen anpassen.

b) Werden die Unzialen für sich allein verwandt, können die Abstände größer sein.

Anmerkung. — Die Höhe des Unzial **o** ist etwa gleich der Höhe des Halbunzialen **d**.

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

Statt der geschwänzten Form von **DHKLPY** kann eine in der Zeile beschlossene, mehr der Kapitalschrift angenäherte, Form verwandt werden.

Ziffern und Interpunktionszeichen.

(Siehe Abb. 57.)

Diese werden am besten mit der „schrägen" Feder geschrieben (Abb. 9).

Bei Verwendung „arabischer Ziffern" können **1** und **0** in der Zeile stehen, **2468** nach oben und **3579** nach unten herausragen.

Allgemeine Bemerkungen über das Nachschreiben alter Handschriften.

Für das Nachschreiben eines Manuskriptes wählt man am besten eine vollständige Seite (oder einen bestimmten Teil der Seite), um sie mit absoluter Genauigkeit wiederzugeben.

Zuerst schreibe man zwei oder drei Zeilen; dann studiere man eingehend die Bestandteile der einzelnen Buchstaben mit der breiten Feder; und schließlich schreibe man die ganze Seite in Faksimile nach. (Übungen siehe S. 87, 89.)

Man prüfe und analysiere das Manuskript eingehend nach Angabe von S. 72. Genaue Messungen sind empfehlenswert.

Man stelle die Höhe von **o** und **d** und die Zeilenabstände mit dem Stechzirkel fest.

Die Stärke der Grundstriche wird am besten durch Versuchsstriche ermittelt, die — mit voller Federbreite — auf ein Stückchen Papier gezogen werden: man schneidet das Papier quer durch die dicken Striche durch und legt die Schnittkante auf die Grundstriche

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

des Originals; dann ergibt sich, ob die Feder breiter oder schmäler geschnitten werden muß.

Die Richtung der dicksten Striche läuft etwa rechtwinklig zu der Richtung der Haarstriche. Diese liegen gewöhnlich annähernd wagerecht in den frühen runden Schriften und schräg in anders gearteten Schriften (s. Abb. 9 und 10). Die Lage dieser Striche sowohl im Original und wie sie der eigenen Feder entfließen, bestimmen den Schnittwinkel der Federspitze. Man schneide deshalb die Feder in einem solchen Winkel zum Schaft ab, daß bei einer natürlichen Federhaltung die Richtung der dünnsten Striche, die sie auf dem Papier macht, der Richtung der Haarstriche des Originals gleichläuft; jedoch können

a) die Federhaltung,
b) der Schnittwinkel der Federspitze,
c) die Lage des Schreibpapiers,

alle ein wenig modifiziert werden, so daß die Richtung der Haarstriche genau innegehalten wird (s. S. 66).

Das Schreibpapier wird unter getreuer Befolgung des Originals beschnitten und liniiert; die Buchstabenhöhe und die Breite der Grundstriche stimmen möglichst mit der des Vorbildes überein. Es ist deshalb ein ziemlich sicherer Prüfstein für die Genauigkeit der Nachschrift, nach dem Schreiben einiger Zeilen die Zeilenlängen zu messen und zu vergleichen. Stimmen sie mit denen des Originals überein, so ist das ein weitgehender Beweis für die Treue der Wiedergabe.

Ehe man die Nachschrift der Seite fortsetzt, muß der Aufbau der Buchstaben sorgfältig durchstudiert werden. Die Anzahl und Form der Teilstriche jedes Buchstabens wird durch sorgfältige Untersuchung — wenn nötig mit dem Vergrößerungsglas — festgestellt und durch ein versuchsweises

Zusammenfügen solcher Striche ähnliche Formen gebildet. Für diesen Zweck ist eine breite Feder wie die Rohrfeder am geeignetsten und es ist eine sehr gute Übung, die einzelnen Buchstaben genau zwei-, drei- oder viermal so groß wie das Vorbild zu schreiben. Sowohl die Federspitze wie die einzelnen Buchstaben müssen demgemäß natürlich zwei-, drei- oder viermal so breit wie im Original sein.

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

Es ist besonders wichtig, bei der Nachschrift das Verhältnis der dicken Striche zur Höhe und Breite der Buchstaben genau festzuhalten (s. S. 349). Diese werden am bequemsten mit der Federspitze selbst, oder durch die abgeschätzte Breite des dicken Strichs gemessen: so beträgt in der in Abb. 50 dargestellten Schrift, die Breite des o fünf- und die Höhe annähernd viermal die Breite des dicken Strichs.

Der Nachschreiber muß nicht nur feststellen, wie die Formen aussehen, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, sondern er muß auch ausfindig machen, wie sie geschrieben wurden. Dies ist von größter Wichtigkeit, denn die Art wie der Buchstabe, oder selbst ein einzelner Strich hingesetzt wird, gibt seiner Form und seinem Charakter ein bestimmtes Gepräge (s. S. 452 und Abb. 172). Und dies tritt um so stärker hervor, je flüssiger die Schrift wird. Eine anscheinend richtige Form kann doch falsch — weil langsam — gemacht werden; aber beim flotten Schreiben muß eine falsche Art der Federführung unvermeidlich falsche Formen hervorbringen. Da die wahre Schönheit der Schreibkunst erst bei flüssig geschriebenen Arbeiten zutage tritt, ist es der Mühe wert, die Hand von vornherein auf die richtige Art auszubilden.

Das Erlernen einer Buchschrift: (3) Vorbilder.

Die wechselnden Federstriche müssen einem gewissenhaften und sorgfältigen Studium unterworfen werden. Die Art und Weise, wie sie sich zu Buchstaben verbinden, wie sie anfangen und auslaufen in „Kopf“ und „Fuß“. Dies vermittelt, in Verbindung mit praktischen Versuchen im Federschneiden und Handhaben, technische Erfahrungen von höchstem Wert. Ein gewisser Prozentsatz von erlaubten Kunstgriffen, Spielereien mit der Feder und Handfertigkeitskünsten mag dabei zum Vorschein kommen, aber seine Schönheit und Eigenart verdankt das Manuskript vor allen Dingen den gleichmäßigen dicken und dünnen Federzügen und der ordnungsmäßigen Fügung der Schrift.

Und dann kann, wenn die Spitze richtig zugeschnitten ist, die Feder in gewissem Sinne das Schreiben allein besorgen, während man selbst seine ganze Aufmerksamkeit dem Original zuwendet. Und mit der Zeit wird man die Freude haben, dieselbe edle Schrift — die wahre Kunst der alten Meister — unter den eigenen Händen erstehen zu sehen.

5. Kapitel.

Das Erlernen einer Buchschrift: (4) Übungen,

Übungen — Schrift I und II — Einteilung und Liniierung eines Einzelblattes — Aufgabe I (Ein Stück Prosa) — Aufgabe II (Ein Gedicht) — Entwurf — Einteilung eines handgeschriebenen Buches.

Übungen.

Das Erlernen einer Buchschrift: (4) Übungen.

Für das Erlernen einer Buchschrift sollte der Schreibkünstler zwei Papierhefte ständig in Gebrauch haben. Das eine zum Studium der Buchstabenform, das andere für Buchstaben und ihre Anordnung im Raum. Das erste Heft enthält sehr sorgfältig und

recht groß Geschriebenes — vielleicht nur ein Wort auf die Zeile; das zweite ist für kleiner und schneller Geschriebenes — vier oder fünf Worte auf die Zeile — das gefällig in der Seite steht. (Siehe handgeschriebene Bücher Kapitel 6.)

Das Erlernen einer Buchschrift: (4) Übungen.

Man wähle eher eine breite als eine spitze Feder, damit der eigentliche Federcharakter voll zum Ausdruck kommt und Fehler deutlich erkennbar sind. Eine feine, dünne Handschrift wirkt oft sehr hübsch, aber sie führt den Neuling in der Schreibkunst sicher auf Abwege (s. S. 349).

Sobald der Schreibkünstler eine Buchschrift wirklich beherrscht, kann er sie modifizieren und abwandeln, er muß nur darauf achten, daß die Abweichungen im Einklang mit dem Charakter der Schrift stehen und weder ihre Leserlichkeit noch ihre Schönheit beeinträchtigen. Veraltete Buchstaben ersetzt er durch leserliche und dem Wesen nach verwandte Formen und da der Charakter der gewählten Schriftzeichen unwillkürlich durch den fortwährenden persönlichen Gebrauch beeinflußt werden muß, erzielt er schließlich eine moderne und ihm eigene Schreibschrift. Die Ausbildung einer persönlichen Schrift erfordert Zeit und Beharrlichkeit: sie erinnert an den Übergang der „Schülerschrift“ in die „erwachsene“ Handschrift, den jeder aus Erfahrung kennt (s. S. 349).

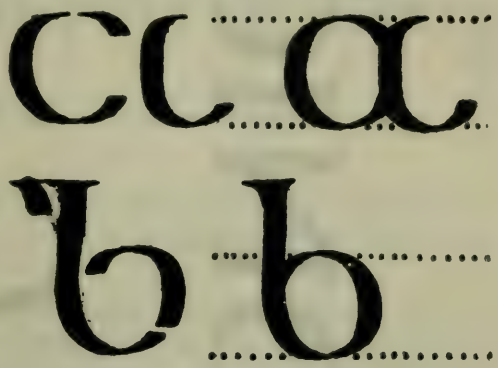


Abb. 58.

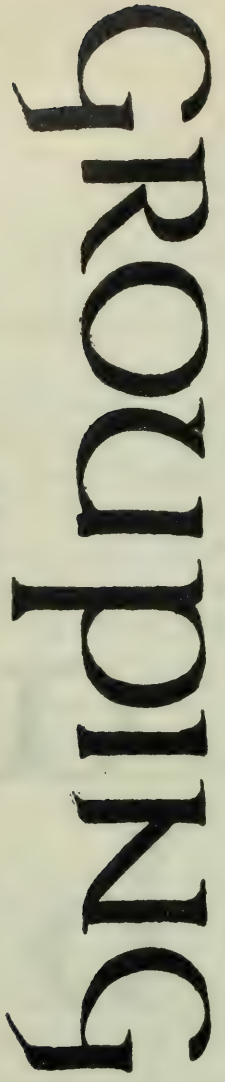


Abb. 60.

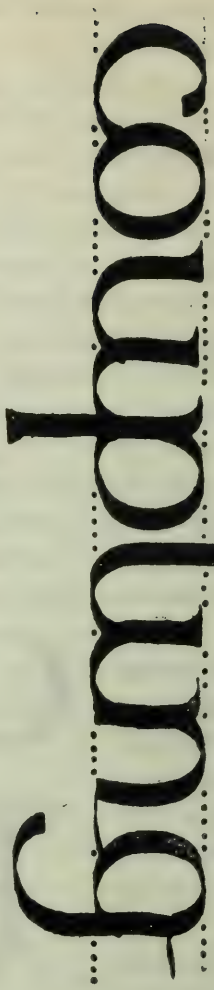


Abb. 59.

Schrift I und II.

Nachdem man die Rohrfeder oder eine kräftige Kielfeder in der genauen, für den Grundstrich erforderlichen Breite zugeschnitten hat, mache man

damit die Teilstriche des Buchstaben *a* (Schrift I), und schreibe dann sofort den vollständigen Buchstaben: man gehe in dieser Weise verschiedentlich das ganze Alphabet durch (Abb. 58). Hierauf verbinde man die Buchstaben untereinander zu Worten (s. S. 74), und schreibe dabei immer zwischen doppelten Linien (Abb. 59 und S. 449).

Das Erlernen einer Buchschrift: (4) Übungen.

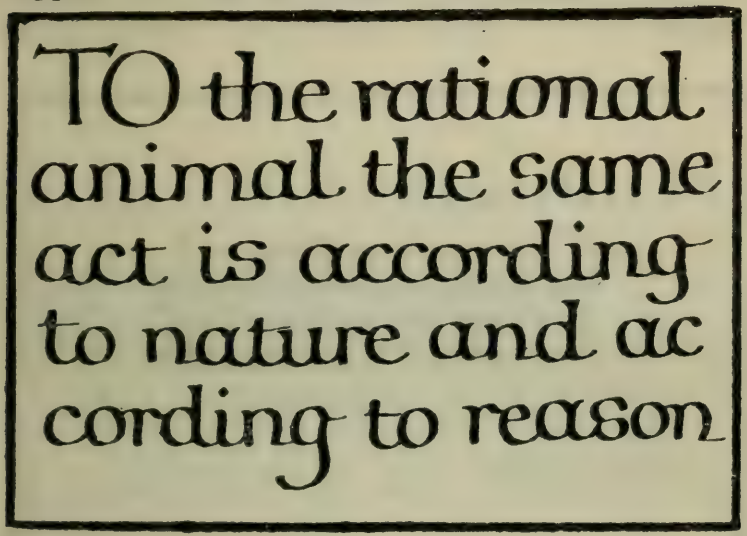


Abb. 61.

Schreibschrift II wird in gleicher Weise geübt: die Buchstaben werden zu Worten zusammengestellt (Abb. 60 und S. 82).

Dann schreibe man sauber eine Seite großer Schrift und tue dies womöglich Tag für Tag. Je bestimmter und zweckdienlicher die Übungen sind, desto besser. Ein planloses „Herumüben" auf abgerissenen Stücken Papier ist eher schädlich als nützlich.

Einteilung und Liniierung eines Einzelblattes.

Gewöhnlich stehen die Größenmaße einer Inschrift bereits fest, ehe an die Einteilung des Textes ge-

Das Erlernen einer Buchschrift: (4) Übungen.

dacht wird, denn sie hängen von dem zukünftigen Zweck und Standort oder von Brauch und Üblichkeit ab (s. S. 102—105 und 378).

Die Größenverhältnisse der Schrift, der Abstände und der Ränder ergeben sich meistens auch von selbst (s. S. 284, 105 und 109), aber in Fällen, wo nur die Blattgröße feststeht, hat man sich im allgemeinen für „große“ Schrift und „kleinen“ Rand

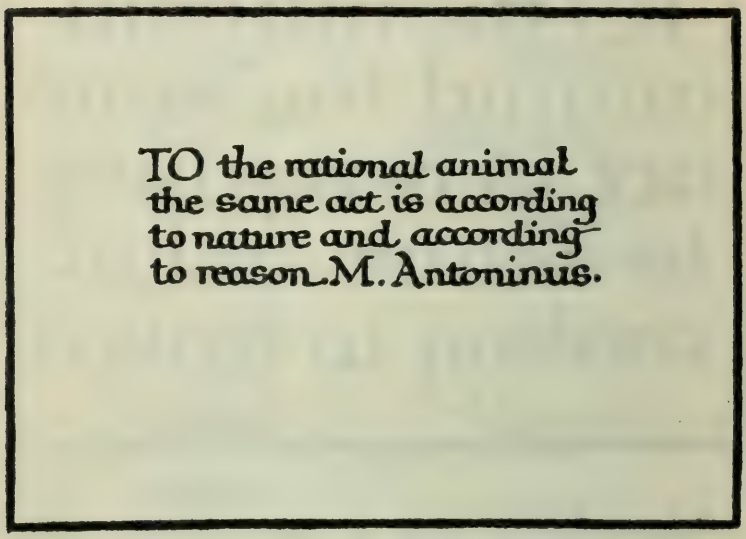


Abb. 62.

(Abb. 61) oder für „kleine“ Schrift mit „großem“ Rand zu entscheiden (Abb. 62),

Gewöhnlich wird ein Ausgleich angestrebt und eine gleichwertigere Raumverteilung vorgesehen (Abb. 63).

Die Liniierung (s. S. 276, 101). — Abb. 65 zeigt, wie die Rand- und Zeilenlinien gezogen werden. Die Linien sollen fein, aber fest und sehr genau sein. Eine spitze Feder, ein harter Bleistift oder

ein stumpfer Anreißer können verwandt werden. Für doppelte Zeilenlinien (bei „runden“ Schriften S. 329) gebraucht man am besten einen doppelten Liniierstift (s. Abb. 77). Zwei fest zusammengebundene, harte Bleistifte geben ein brauchbares Instrument für große Schrift ab. Die richtige Einstellung an den Spitzen läßt sich leicht mittelst eines kleinen Keils bewerkstelligen.

Das Erlernen einer Buchschrift: (4) Übungen.

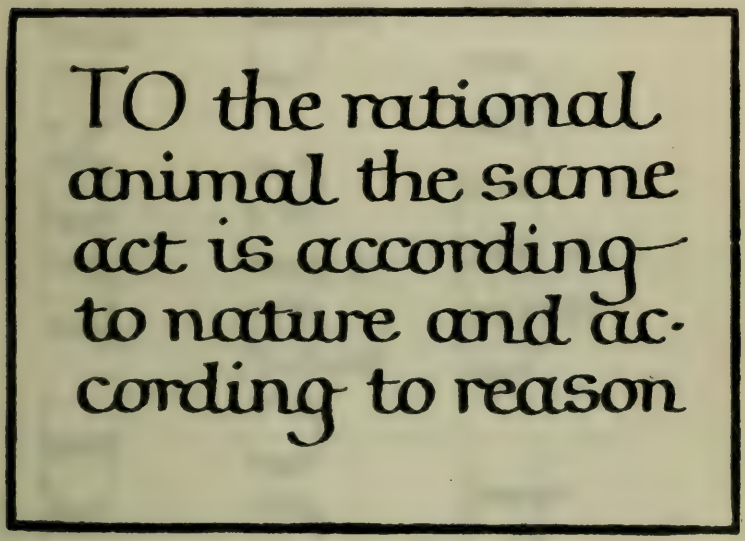
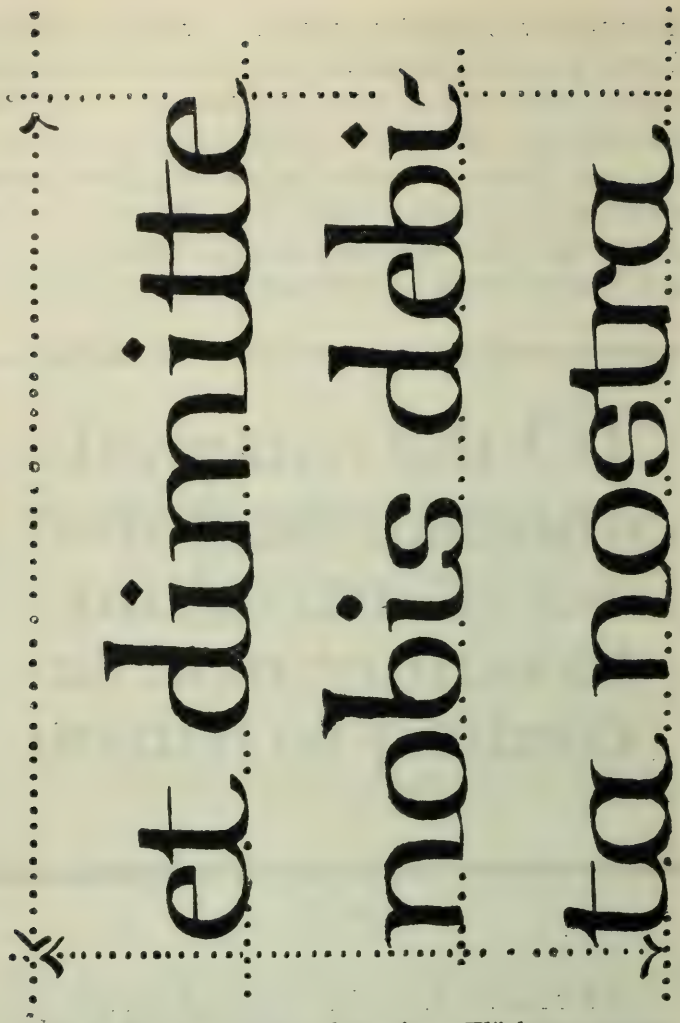


Abb. 63.

Aufgabe I. (Eine Seite Prosa.)

Das Paternoster (50 Worte) in einer runden Buchschrift (als geschlossenen Block mit gleichlangen Zeilen) auf ein Blatt Konzeptpapier (43 cm hoch, 34 cm breit) zu schreiben.

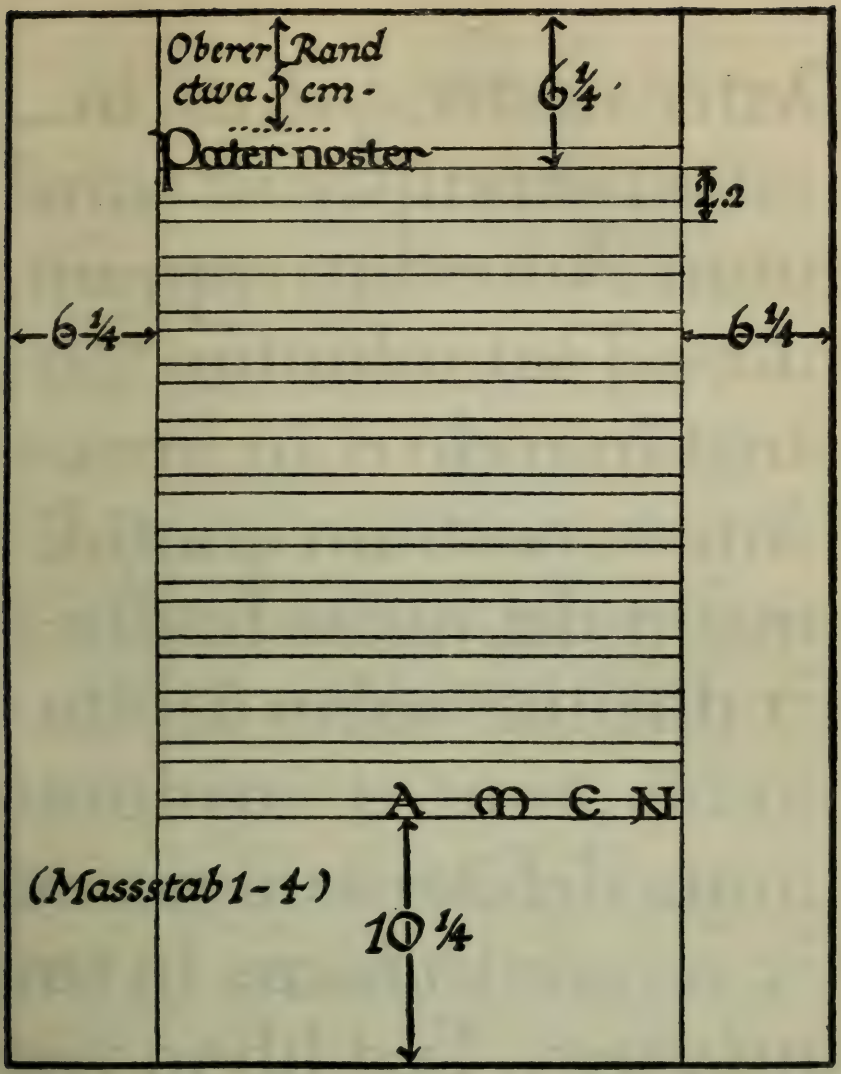
In Fällen, wo die Schrifthöhe in erster Linie von Wichtigkeit ist, werden einige Worte in der mit Rücksicht auf den Text und den Raum usw.



Diese 5 Worte beanspruchen einen Flächenraum von 56,5 □ cm. Der Gesamttext von 50 Worten würde daher 565 □ cm oder einen Raum von 28 cm × 20,2 cm beanspruchen.

Abb. 64.

gewählten Schrift geschrieben, und dann gemessen, um den Flächeninhalt zu berechnen, den ein so



Einzelblatt 43 cm hoch & 34 cm breit (№2) mit dreizehn (Doppel-) Linien - 8 mm hoch - Zeilenabstand - 22 mm -: siehe ↑: Seitenränder je 6¼ cm: Unterer Rand 10¼ cm: Oberer Rand 5 cm. (6¼ - zur 1. Zeilenlinie -)

Abb. 65.

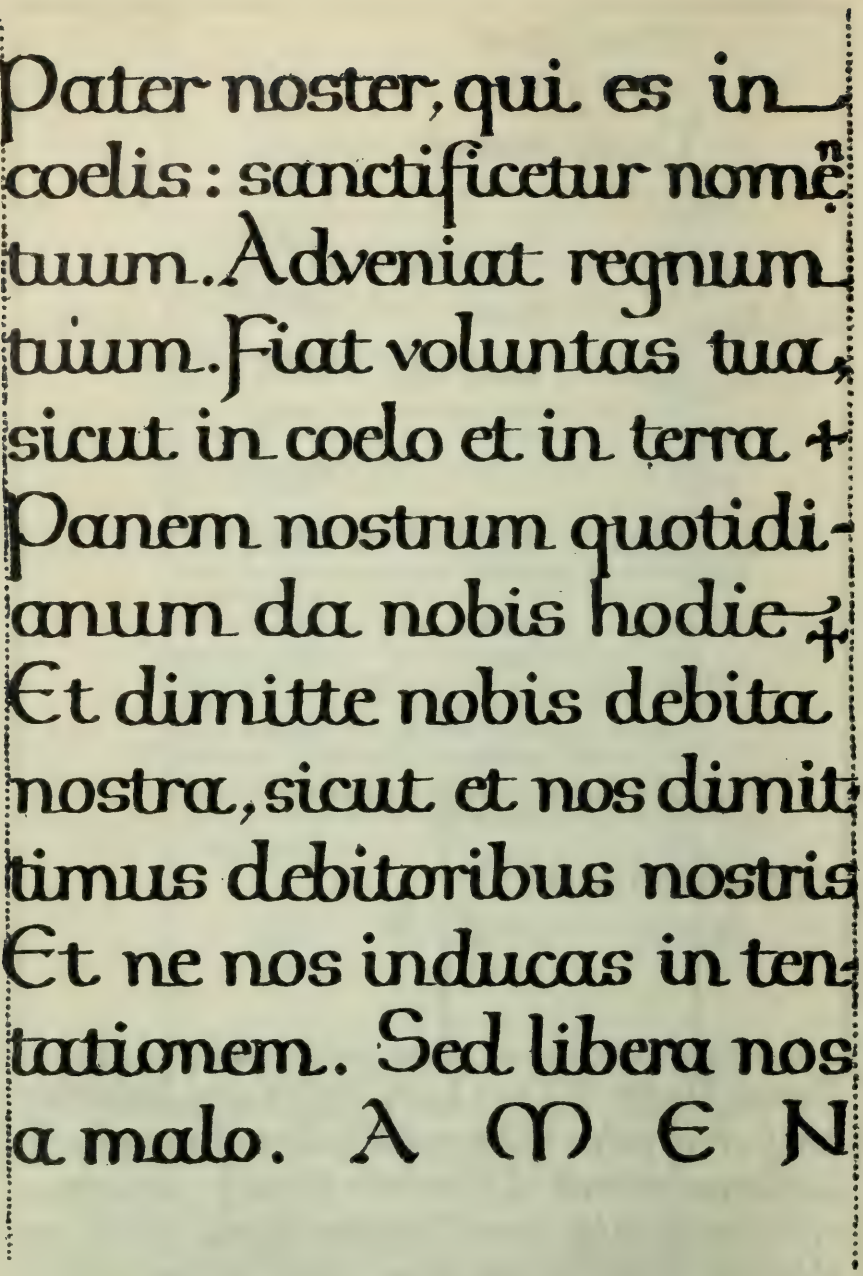

Pater noster, qui es in
coelis: sanctificetur nomẽ
tuum. Adveniat regnum
tuum. Fiat voluntas tua,
sicut in coelo et in terra +
Panem nostrum quotidi-
anum da nobis hodie +
Et dimitte nobis debita
nostra, sicut et nos dimit-
timus debitoribus nostris
Et ne nos inducas in ten-
tationem. Sed libera nos
a malo. A M E N

Abb. 66.

geschriebener Text beanspruchen würde (Abb. 64). Wenn nötig, wird die Schriftgröße etwas modifiziert, um sie dem gegebenen Raum anzupassen.

Häufig empfiehlt es sich, die Randgröße zuerst zu bestimmen. Man berücksichtigt hierbei den späteren Platz und Zweck des Manuskripts, vor allem aber die Seitengröße und ihre weitere Behandlung[1]) (s. S. 378).

Der obere Rand und die Seitenränder können gleich breit sein — allenfalls mag der obere Rand etwas kürzer sein (s. a Abb. 70). Für den unteren Rand lasse man reichlich Platz, gewöhnlich doppelt so viel wie oben, aber dies wechselt von Fall zu Fall, je nachdem der Text zurückbleibt oder in den Rand hereinragt (s. S. 379, 368). Für ein gewöhnliches Blatt Konzeptpapier kann die Größe des Seitenrandes $6^1/_4$ cm, des oberen Randes 5 cm und des unteren 10 cm betragen (Abb. 65).

Die Breite des Blattes (34 cm), abzüglich der beiden Seitenränder (je $6^1/_4$ cm) ergibt die Länge der Schriftzeile ($34 - 12^1/_2 = 21^1/_2$ cm). Zwei oder drei Zeilen werden versuchsweise in einer passenden Schrift (vielleicht 8 mm hoch) geschrieben und die durchschnittliche Anzahl von Worten (vier) per Zeile ermittelt. Die Zahl der Worte des ganzen Textes bestimmt die Anzahl der Zeilen: eine Extrazeile kann der Sicherheit halber zugegeben werden ($\frac{50}{4} = 12^1/_2$, etwa dreizehn). Die Verteilung derselben in dem gegebenen Raum wird, wie folgt, berechnet:

[1]) Ein gerahmtes Blatt verlangt beispielsweise weniger breite Ränder als ein ungerahmtes.

Das Erlernen einer Buchschrift: (4) Übungen.

8 mm Schrifthöhe erfordert etwa 22 mm (enggeführte) Zeilenabstände (S. 79):
13 Zeilen zu 22 mm ergiebt 28,6 cm als Texthöhe:
28,6 von 43 läßt 13,4[1]) für den oberen und unteren Rand frei

und sollte der Raum nicht ausreichen, wird die Schrift etwas kleiner gehalten, Ist andrerseits der übrigbleibende Rand übermäßig groß, kann die Schrift etwas größer werden, um den Platz besser zu füllen.

Aufgabe II. (Ein Gedicht.)

Das Lied „He that is down, needs fear no fall" in einer runden Buchschrift auf ein Blatt Papier von 43 cm Höhe und 34 cm Breite zu schreiben.

Das Lied hat drei Verse zu je vier Zeilen; das macht mit den zwei freigelassenen Zeilen zwischen den Versen 14 Zeilen (Abb. 67).

Ein Gedicht hat eine gegebene Anzahl Zeilen von wechselnder Länge und nur sehr gewichtige Gründe, oder eine zwingende Notwendigkeit kann die Abänderung der ihm eigenen Form entschuldigen (d. i. das Durchbrechen der Zeilen, um einen geschlossenen Block gleichlanger Zeilen zu bilden). Deshalb sind theoretisch festgelegte Ränder, wie sie für Prosaschreiben möglich sind, für das Schreiben eines Gedichtes selten durchführbar; und es sei denn, daß die Höhe und Breite des Formats geändert werden kann, wird sich fast immer ein überschüssiger Rand nach der einen oder anderen Seite ergeben. Wenn ein derartig überschüssiger Rand offenbar unvermeidlich ist, können Einwände gegen

[1]) In Wirklichkeit etwas mehr, da die oberste Zeile nicht die ganzen 22 mm einnimmt. Der Überschuß wird dem oberen Rand zugeteilt (s. Abb. 65).

He that is down, needs fear no fall
He that is low, no pride:
He that is humble, ever shall
Have God to be his guide.

I am content with what I have,
Little be it or much: I crave,
And, Lord, contentment still I
Because thou savest such.

Fulness to such a burden is,
That go on pilgrimage:
Here little, and hereafter bliss,
Is best from age to age.

Abb. 67.

Das Erlernen einer Buchschrift: (4) Übungen.

ihn nicht erhoben werden. Poesie kann füglich als „Edelschrift“ (s. S. 282) behandelt werden.

Wenn die Schrifthöhe in erster Linie von Wichtigkeit ist, schreibt man zuerst einige der längsten Zeilen (d. i. die vierte und die elfte in beifolgendem Lied) in der festgesetzten Schrifthöhe (etwa 3 mm) auf ein Stück Papier. Legt man dieses Stück Papier auf das wirkliche Blatt, zeigt sich, ob diese Zeilen genügend Seitenrand freilassen. (Tun sie das nicht, kann die Schrift etwas kleiner werden.) Die vorgesehene Schrifthöhe von 3 mm muß eine angemessene Verteilung der Zeilenzahl (14) gestatten und einen genügend breiten oberen und unteren Rand freilassen. — Dies berechnet sich wie folgt:

3 mm Schrifthöhe erfordert ungefähr 2 cm breite Zeilenabstände (S. 79),
14 Zeilen zu 2 cm ergibt 28 cm Texthöhe,
28 cm von 43 läßt 15 cm für den oberen und unteren Rand übrig,

und sollte der Raum hierfür nicht ausreichen, können die Zeilen etwas enger geführt, oder die Schrift ein wenig kleiner werden. (Im Notfall bleiben die freien Zeilen zwischen den Strophen fort, S. 126.)

Randgröße. — Hieraus ergibt sich, daß obiges Verfahren hauptsächlich bezweckt, eine Zeilenlänge zu ermitteln, die genügend Seitenrand freiläßt. Dieser Prozeß kann auch umgekehrt werden. Nötigenfalls können die Seitenränder von einer gegebenen Breite sein, wodurch die Länge der Schriftzeile feststeht; die für eine solche Zeile erforderliche Schrifthöhe wird durch Versuche ermittelt.

Anmerkung. — Die außergewöhnlich langen Zeilen können etwas in den rechtsseitigen Rand hereinragen; durch das Zurückstehen anderer Zeilen wird ein Ausgleich bewirkt.

Entwurf und Einteilung eines handgeschriebenen Buches.

Die Schreibkunst gestattet eine sehr sorgfältig abgewogene Raumverteilung und Anordnung. Die Ober- und Unterlängen können verkürzt oder langgezogen werden, die Abstände zwischen Buchstaben und Worten etwas enger oder breiter sein, die Zeilen gedrängt oder weit stehen und die Buchstaben mit einer breiteren oder spitzeren Feder geschrieben werden.

Zuviel Zeit sollte indessen zuerst nicht auf den Entwurf und die Anordnung verwandt werden — ein frisches Darauflosarbeiten ist oft am besten. Der Anfänger verschwendet gerne Zeit auf mühsam ausgearbeitete Versuche, um einen befriedigenden Textaufbau ausfindig zu machen. Das ist verkehrt, denn ist der Entwurf wirklich gut geschrieben, ist es schade um die Verschwendung guter Arbeit; wenn schlecht, ist es eine verfehlte Übung. Je kürzer die Versuche sind, desto besser, aber immer erfordert die einfachste Aufgabe zu ihrer befriedigenden Lösung einen auf Raten und Probieren basierten Überschlag (wie er auf den vorstehenden Seiten angeregt wird). Übung macht gute Rater und das allerbeste Resultat ergibt sich dann, wenn der Künstler richtig rät, und seine Voraussetzung durch die Ausführung erhärtet, die in sich selbst eine Probe und ein Beweis für ihre Richtigkeit ist.

6. Kapitel.

Das geschriebene Buch.[1])

Das geschriebene Buch: Werkzeuge und Materialien. — Arbeitsverfahren und Größenverhältnisse — Größe und Format des Buches — Randgröße — Schrifthöhe usw. — Liniierung — Das geschriebene Buch: Allgemeine Bemerkungen.

Das geschriebene Buch: Werkzeuge und Materialien.

Das geschriebene Buch.

Die Anfertigung eines geschriebenen Buches, unter Zugrundelegung der aus dem Studium alter Manuskripte gewonnenen Handweise, bietet dem Schreibkünstler und Buchmaler die beste Ausbildung im Schreiben, Schriftfügen, Rubrizieren, Vergolden, im Auszieren von Initialen und Randleisten und in der Buchmalerei und sie ist das geeignetste Mittel, ihn mit den Grundlagen der Buchdruckerkunst und des Buchschmucks vertraut zu machen.

Material usw. für geschriebene Bücher; Papier (s. S. 51, 105, 113, 341); Kalb- und Schafpergament und Bimssteinpulver (s. S. 113, 175, 182—184). Man schneide einen kleinen Bogen in der Größe der Buchseite zu und klemme die lange Kante zwischen zwei flache Holzblöcke (die ihn so halten, wie er nach dem Einbinden stehen würde). Neigt sich die Seite herüber und bleibt durch ihr Eigengewicht unten, ist sie dünn genug (R, Abb. 68); bleibt sie gerade stehen (V), ist sie zu steif.

Zuschneiden der Bogen. — Die Pergamentgerber benutzen hierfür Rahmen oder Tympans (in der Größe des gewünschten Bogens). Dies ist bequem, um Bogen in einer gangbaren Größe für ein

[1]) Handgeschriebene Bücher werden weiter in Kapitel 16 besprochen.

Institute of Mediaeval Studies

Pergamentbuch herzurichten. Sie werden auf Holz (gegen die Faser), oder auf Pappe oder Glas zugeschnitten.

Das Falzen. — Ein Falzbein wie es die Buchbinder brauchen (oder ein gewöhnliches aus Knochen) ist hierfür erwünscht, ebenso Reißschiene und Winkelmaß, um die Rechtwinkligkeit zu prüfen. Der Bruch und die obere Kante des Buches werden im rechten Winkel zueinander gehalten.

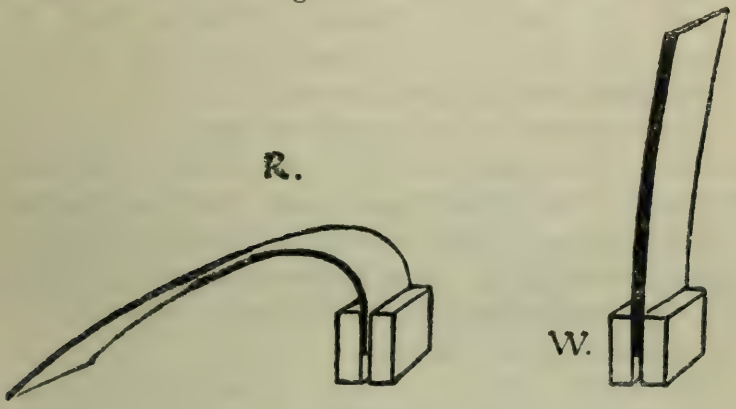


Abb. 67.

Die Liniierung usw. (s. S. 370). — Für das Absetzen der Zeilenabstände wird ein sorgfältig zugerichteter Papiermaßstab[1]) (S. 26) oder eine Musterseite und eine Ahle (S. 112) oder ein „Punktierrädchen" — mit gleichmäßigen Abständen zwischen den Spitzen — verwandt. Aber das Ziehen der Schriftlinien kann vereinfacht werden. Durch Anwendung eines Rahmens aus dünnem Karton, dessen lichte Weite der Textsäule entspricht, mit darüber geklebten Zeilenstreifen: für eine gangbare Buchgröße könnte er aus Blech oder anderem Metall

[1]) Das unmittelbare Übertragen von einem dicken Holz oder Metallmaß führt zu Ungenauigkeiten.

hergestellt werden. Die Linien werden gewöhnlich mit einem Liniierstift gezogen (s. Abb. 72, 77) oder man macht eine Art „Harke“, um sechs Linien auf einmal zu ziehen.

Schrift, Farbe, Vergoldung, Einband (Kapitel 2, 10, 9, 16).

Arbeitsverfahren und Größenverhältnisse.

Hat der Künstler ein Buch für einen bestimmten Zweck zu schreiben, überschlägt er im Geist die geeignetste Art der Ausführung und setzt ungefähr Seitengröße und Schrifthöhe fest.

Er bestrebt sich, das Buch zweckdienlich zu machen und gibt daher dem (best geeigneten) Material, dem Inhalt und dem Amt des Buches, der Art wie es gelesen und gehandhabt werden soll, soweit als möglich, einen bestimmenden Einfluß auf die Größenverhältnisse der einzelnen Teile und der Ausgestaltung des Ganzen.

Das Material kann Kalb-, Schafpergament oder Papier sein und die verschiedenartigsten Farben, Pinsel und andere Werkzeuge, Tusche, Farbe und Blattgold und andere Metalle können verwandt werden. Es kann für den „täglichen Gebrauch“ oder als „Prunkstück“ gedacht sein. Der Inhalt mag lang oder kurz, gewichtig oder leicht, von bedeutendem oder geringerem Wert sein. Es kann für den amtlichen oder Privatgebrauch bestimmt sein; auf einem Lesepult liegen, in der Hand gehalten, oder in der Tasche getragen werden. Für die Berücksichtigung dieser, sich von selbst ergebenden Wegweiser, stützt sich der erfahrene Künstler größtenteils auf die von ihm erprobten Ausführungsmethoden und zieht eine schlichte Behandlung der allzu ausgetüftelten und spitzfindigen vor. In zweifelhaften

Fällen trifft ein gesundes Raumgefühl meistens die richtige Entscheidung und man kann im allgemeinen annehmen, daß große Bücher am besten „groß“ geschrieben werden und daß große Schrift am besten auf einer geräumigen Seite aussieht und umgekehrt.

Die hauptsächlich zu berücksichtigenden Größenverhältnisse sind voneinander abhängig und folgen sich in natürlicher Weise (s. S. 275), nämlich

1. Größe und Format des Buches,
2. Größe der Ränder,
3. Schrifthöhe.

Jeder planmäßig arbeitende Künstler wird seine Bücher in bestimmten gangbaren Größen herstellen und für jedes Format die entsprechende Randgröße und Schrifthöhe festlegen. Und obgleich die letzteren zumeist von dem persönlichen Geschmack und praktischer Erfahrung abhängen, ist es am besten, wenn sie sich, wie alle glücklichen Lösungen — so weit als möglich von selbst ergeben und einpassen.

Größe und Format des Buches.

Das Buch wird vom Schreibkünstler in erster Linie als aufgeschlagen angesehen und die Höhe und Breite der Seiten werden mit Rücksicht auf ein bequemes Format und ein gefälliges Aussehen des offenen Buches gewählt. Die Form, in die sich ein Bogen am zweckmäßigsten falten (oder eine Pergamenthaut schneiden) läßt, können im allgemeinen die Seitenproportionen bestimmen.

Wenn der Drucker ein Buch drucken will, so wählt er eine Bogengröße, die sich auf eine passende Form und Größe zusammenfalten läßt. Wird der Bogen einmal gefalzt, so daß er zwei Blätter hergibt, heißt das Buchformat Folio (4 Seiten (Abb. 69), noch einmal gefalzt, so daß eine Lage von 4 Blättern

entsteht, Quart (8 Seiten); zum drittenmal zu einer Lage von 8 Blätter gefalzt, Oktav (16 Seiten).[1]) Das Buch besteht aus einer Anzahl Lagen, die an Bänder oder Schnüren angenäht werden (s. S. 374).

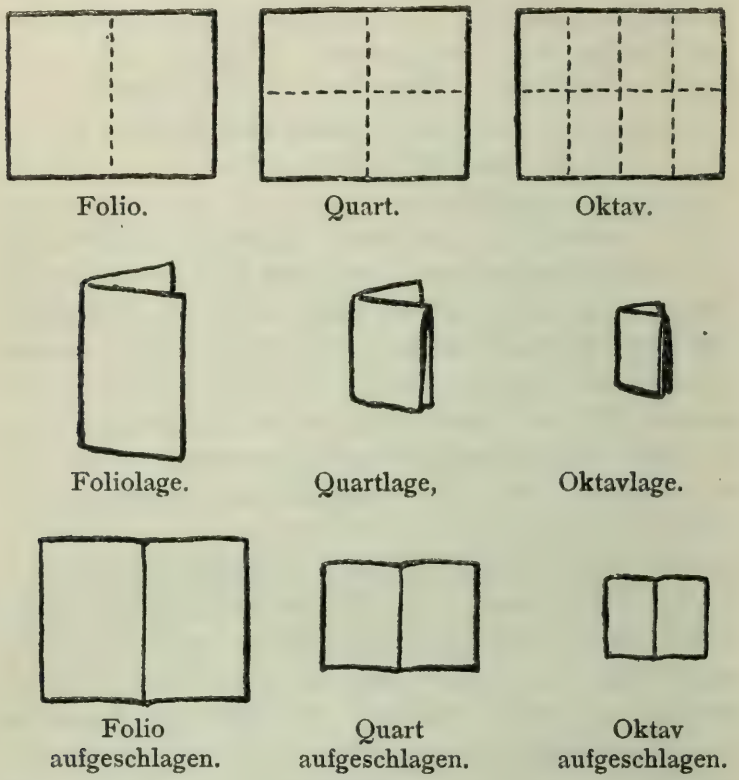


Abb. 69.

Der Künstler wird bald merken, daß es das Gelingen der Ausführung erleichtert, ganz abgesehen von der Zeit- und Arbeitsersparnis, wenn er an bestimmten Größen für seine großen, mittel und

[1]) Die 2, 4, 8 (oder mehr) Seiten werden auf beiden Seiten des Bogens gedruckt, ehe er gefalten wird. Zwei oder mehr Bogen werden für eine Folio-„Lage" zusammengelegt.

kleinen Bücher festhält; und wenn die von ihm gewöhnlich verwandten Papierbogen sich in gefällige Folio-, Quart- und Oktavformate falten lassen, tut er gut, diese zur Norm seiner Papierbücher zu machen.

Da die Bogen in verschiedenen Größen hergestellt werden, kann er durch Falzen eines großen oder kleinen Bogens ein großes oder kleines Folio-, Quart- oder Oktavformat erlangen.

Es ist erwähnenswert, daß die Höhe und Breite eines Papierbogens[1]) sich gewöhnlich wie 9—7 verhalten. Daraus ergibt sich beim Falzen von Folio oder Quart ungefähr ein Verhältnis von $7—4^1/_2$; dies ist ein sehr angenehmes Maß für eine Buchseite. Es liegt auf der Hand, daß ein schmales Buch in Hochformat, aufgeschlagen handlicher und von gefälligerem Aussehen ist, als ein albumförmiges Buch in Querformat (b und c, Abb. 70).

Die Randgröße.

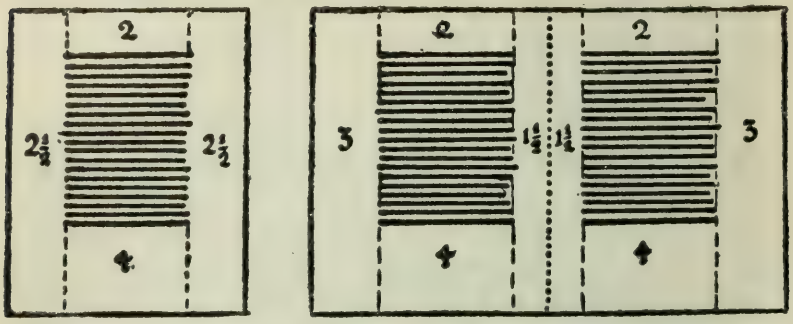
Die Ränder oder „Stege“ sind erforderlich, um das Schriftfeld abzutrennen und einzurahmen: sie tragen zu seiner Schönheit und Leserlichkeit bei. Sie können eher breit, als zu schmal sein (s. S. 108 und Anm. S. 286); aber übermäßig breite Ränder sind weder zweckmäßig noch gefällig (s. S. 238).

Das „Schriftfeld“ oder die Textsäule sollte in einem solchen Verhältnis zur Seite stehen und so in dieselbe hineingestellt werden, daß überall hinreichend Rand bleibt. Eine schmale Textsäule ist gewöhnlich am besten: denn kurze Zeilen sind am leichtesten zu lesen und zu schreiben, sie ermüden weder die Hand noch das Auge, während es von einer Zeile zur nächsten gleitet. Aus diesem Anlaß

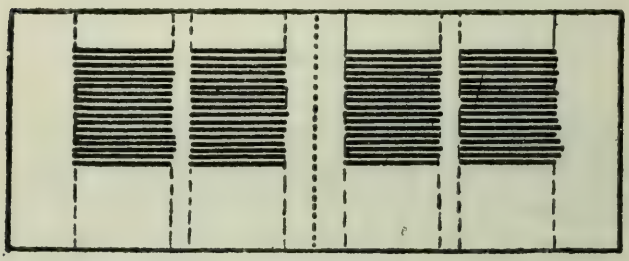
[1]) Wie Normalformat Nr. 2 34×43 cm, Nr. 4 38×48 cm, Nr. 7 44×56 cm, Nr. 10 50×65 cm.

wird der Text, wenn die Seite breit, oder die Schrift verhältnismäßig klein ist, in zwei oder mehr Spalten geteilt.

Das genaue Verhältnis der Ränder zum Schriftfeld auf einer gegebenen Seite hängt von den je-



a) Einzelblatt. b) Buch in Hochformat.
Verhältnis der einzelnen Ränder zueinander.



a) Längsformat. Doppelspalten (s. auch Abb. 202).

Abb. 70.

weiligen Umständen ab und ist größtenteils Sache des Geschmacks (beachte Abb. 71 und Anm. 2 b, S. 275). Aber da es vorteilhaft ist, im allgemeinen sich an bestimmte Seitengrößen zu halten, ist es am besten auch an bestimmten — entsprechenden — Randgrößen für den regulären Gebrauch festzuhalten.

Das Verhältnis der Ränder zueinander beruht auf einer Art Überlieferung (s. Abb. 70), der untere

Oberer Rand ungefähr $2^1/_4$ cm (bis auf die Buchstabenhöhe der kleinen Schrift in der obersten Zeile gemessen — s. Abb. 65).
Länge der Schriftzeile $7^1/_4$ cm.

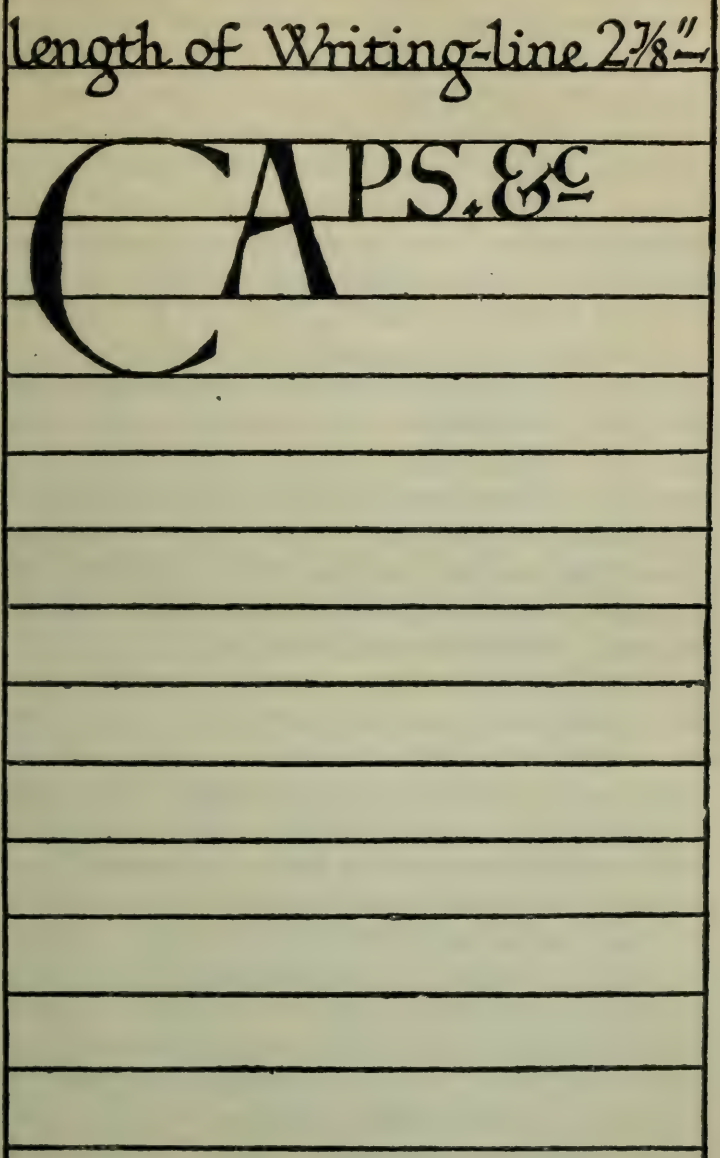


Abb. 71. — Zeigt die Liniierung einer (Recto-)Seite $12 \times 18^1/_4$ für ein handgeschriebenes Buch (mit 5 oder 6 Worten in der Zeile). Es sind 15 Zeilen in Abständen von knapp 8 mm.
Die Größen der oben eingesetzten Versalien sind nach den Zeilenabständen bestimmt (s. Anm. unten S. 236).
Der untere Rand ist $4^3/_4$ cm breit.

Rand (4) ist gewöhnlich doppelt so breit wie der obere Rand (2), die Außenränder sind meist breiter als der obere und schmäler als der untere Rand. Die beiden Seiten des offenen Buches können als ein Bogen mit zwei Textkolumnen angesehen werden und die beiden Innenränder (Bundstege), die zusammen den Mittelabstand bilden, sind deshalb schmal (etwa je $1^1/_2$), so daß sie verbunden einem der Außenränder gleichkommen (Abb. 70). Vorstehende Proportionsmaße $1^1/_2 ; 2 : 3 : 4$ entsprechen etwa den in alten Handschriften üblichen.

Ausreichende und wohlabgewogene Ränder tragen sehr zur Handlichkeit und Schönheit des Buches bei. Daß Schreibkünster und Buchmaler sie zu einer Zeit verwandten, in der Bücher in einer Weise geschätzt und gelesen wurden, die wir uns heute schwer klar machen, beweist, daß diese Dinge nicht wie man annehmen könnte, auf reiner Künstelei beruhen. Außerdem empfehlen sie sich durch die Zweckmäßigkeit der ihnen gemeinsamen Maßverhältnisse; ein breiter unterer Rand gibt dem Ganzen einen kräftigen Unterbau und dem Leser eine freie Stelle zum Anfassen;[1]) breite Außenränder ruhen das Auge aus und verhindern, daß der Text am Ende jeder Zeile von der Seite „herunterfällt"; die (beiden) schmalen Innenränder genügen zusammen, um die Seiten voneinander zu trennen, ohne sie zu weit auseinander zu rücken, so daß sie wie zwei Textsäulen erscheinen, die von den breiten Außenrändern des offenen Buches eingerahmt werden.

Soll das Buch gebunden werden, gibt man zum Beschneiden und Einbinden ringsherum $^1/_4$—$^1/_2$ cm zu, Das Einbinden verschmälert unter Umständen den

[1]) Bei orientalischen Schriften, die manchmal oben anzufassen sind, ist der Kopfrand am breitesten.

Innenrand (Bundsteg), besonders in Pergamentbüchern, die sich nicht flach aufschlagen lassen; um daher dem Bundsteg eine angemessene Breite zu erhalten, gibt man auch hier $^1/_4$—$^1/_2$ cm (je nach Sprödigkeit des Materials) zu.

Die Schrifthöhe usw.

Das Seitenformat und die Randgröße bestimmen (beide schon festgesetzt) zusammen die Zeilenlänge (s. Abb. 71); und die Schrifthöhe sollte so angenommen werden, daß sie die Aufnahme einer verständigen Anzahl Worte in die Zeile zuläßt. Bei den gewöhnlichen gedruckten Büchern ist das übliche Verhältnis 8 oder 9 Worte auf die Zeile und der Schreibkünstler mag dies als sein Maximum betrachten. Zeilen die zu viel Worte enthalten sind schwer zu lesen.

Andrerseits sind Zeilen mit nur zwei oder drei Worten im allgemeinen lästig und nur für besondere Fälle, wie Monumental (oder Edelschrift) zulässig (s. S. 281), wo es weniger auf Zeit und Raumersparnis ankommt und eine gleichmäßige Flächenwirkung nicht angestrebt wird. Aber in allen Fällen, wo die rechte Seite des Schriftfeldes in etwa geradkantig gehalten werden soll, sind wenigstens vier oder fünf Worte per Zeile notwendig; der Schreibkünstler nehme deshalb vier Worte als sein gewöhnliches Zeilenminimum an.

Hieraus ergibt sich, daß das übliche geschriebene Buch 4—8 Worte (oder 25—50 Buchstaben) per Zeile enthalten soll.

Die genaue Schrifthöhe, die in einem gegebenen

[1]) Wenn die durchschnittliche Anzahl Worte per Zeile von vornherein gegeben ist — wie in einem Gedicht — (s. S. 96), wird die Schrifthöhe in gewissem Maße hierdurch bestimmt.

Falle möglich ist, kann durch praktische Versuche ermittelt werden. Aber dies dürfte für den erfahrenen Schreibkünstler, der sich in der Regel an feste Größen für gangbare Arbeiten hält, selten nötig werden.

Zeilenabstände. — Die Schrifthöhe bestimmt annähernd die Entfernung von einer Zeile zur andern (s. S. 79, 351). Einen wesentlichen Einfluß auf den Abstand hat die Größe der Ober- und Unterlängen (s. Abb. 154).

Die Anzahl der Schriftzeilen per Seite ist gleich dem Resultat, das sich aus der Division des Schriftfeldes (Seitenhöhe abzüglich des oberen und unteren Randes) durch den Zeilenabstand ergibt, unter Berücksichtigung der Tatsache, daß die oberste Zeile nicht den vollen Zeilenraum beansprucht (s. Abb. 71). Jeder restierende Bruchteil kann dem unteren Rand zugeteilt werden, oder wenn er nahezu einen Zeilenabstand ausmacht, durch Zuhilfenahme der Ränder vervollständigt werden.

Initialen sind gewöhnlich ein, zwei oder mehr Zeilenabstände hoch (Abb. 71 und S. 132).

Die Liniierung.

Nachdem man den großen Bogen in kleine Buchbogen von der vorgesehenen Größe gefalten oder geschnitten hat, mache man einen von ihnen zum Musterbogen und liniiere ihn so, als ob er im Buch verwandt werden sollte.



Abb. 72.

Der Liniierstift hat eine stumpfe Spitze, die sich in das Papier eindrückt, ohne es zu ritzen. Eine dicke Stecknadel, klauenförmig gebogen und in einen Holz-

griff gesteckt, gibt ein geeignetes Instrument (Abb. 72) ab.

Das Schreibpapier sollte auf einer Unterlage von gewöhnlichem Papier (oder Löschpapier) liegen.

Die Seitenrandlinien werden auf jedem Blatt von

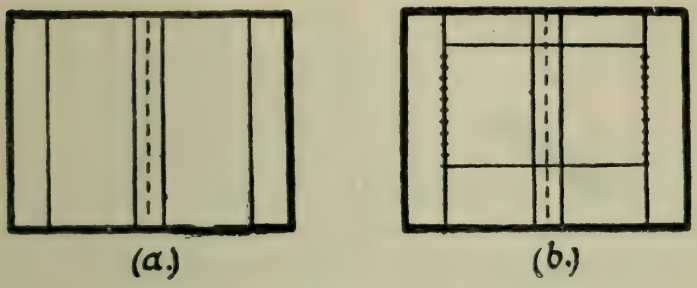


Abb. 73.

oben bis unten durchgezogen (a, Abb. 73). Sie dienen nicht nur als Richtschnur für die Schrift, sondern geben außerdem der geschriebenen Seite ein gefestigtes und gerades Ansehen.[1])

Die Zeilenlinien werden von einer Randlinie zur anderen gezogen, in gleichmäßigen, durch Punkte bezeichneten Abständen (b, Abb. 73).

Ein Dutzend oder mehr der kleinen Buchseiten werden auf ein Brett so geschichtet, daß die Kanten genau aufeinander passen und das Musterblatt sorgfältig oben darauf

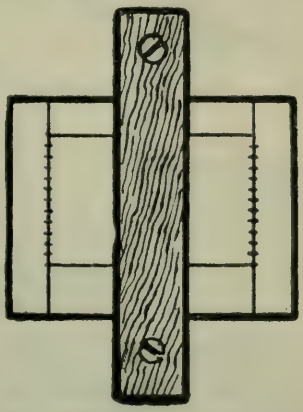


Abb. 74.

[1]) Sie werden häufig doppelt gezogen und manchmal wird auch die oberste und unterste Zeilenlinie bis zur Blattkante durchgezogen.

gelegt. Die ganze Schicht kann mittelst einer Holzlatte festgeschraubt werden (Abb. 74). (Siehe Nachtrag S. 26.)

Die Schriftzeilenpunkte werden mit einer feinen Ahle, oder einer in einem Holzgriff befestigten Nadel durchgestochen.



Abb. 75.

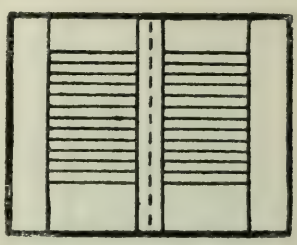


Abb. 76.

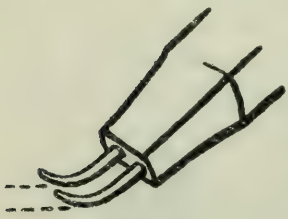


Abb. 77.

Siehe auch Liniierung ohne durchstechen, S. 100—101.

Die Zeilenlinien werden wie in Abb. 76 gezogen (manchmal auch quer über den Innenrand.

Für doppelte Linien kann ein Doppelliniierstift konstruiert werden. Man setzt zwei gebogene Nadeln in der genauen Zeilenbreite in den Holzgriff ein.

Das geschriebene Buch. Allgemeine Bemerkungen.

Lagen (S. 104). — Eine „Lage“ oder „Schicht“ besteht gewöhnlich aus 4 Buchbogen, die zusammengefalzt 8 Blätter (d. i. 16 Seiten) geben. Aber auch drei oder selbst zwei Bogen genügen, wenn sie sehr stark und fünf oder sechs, wenn sie extra dünn sind. Bei Pergamentbogen sollten die glatten Seiten so gelegt werden, daß jeder Buchaufschlag

auf beiden Seiten entweder glatt oder rauh ist. Die Seiten werden nach dem Liniieren mit Bimssteinpulver abgerieben (s. S. 183).

Ehe man anfängt zu schreiben, numeriert man die Seiten jeder Lage auf dem Bundsteg, etwa 12 mm unter der untersten Zeile. Dadurch vermeidet man Versehen.

Deckblätter. — Eins oder mehrere Blätter der ersten und letzten Lage des Buches werden freigelassen (unter Ausschluß des Extrablattes oder der Lage [S. 373] die beim Binden in den Innendeckel festgeheftet wird). Ein einigermaßen großes oder bedeutendes Werk soll wenigstens drei Deckblätter zu Anfang und drei oder vier zum Schluß haben. Diese Extrablätter schützen das Manuskript und bilden gewissermaßen einen freien Rand zu dem gesamten Textkörper. Sie können auch dazu dienen, dünne Bücher dicker zu machen und das Einbinden zu erleichtern. Zum Schluß eines liturgischen oder anderen Buches von bleibendem Interesse, können eine größere Anzahl freier Blätter mit eingebunden werden für Eintragungen und Anmerkungen (s. S. 371, 373).

Glatte oder rauhe Kanten. — Die rauhen Büttenkanten sind bei einigermaßen dicken Büchern lästig und sollten nach dem Falzen abgeschnitten werden, nur bei ganz dünnen Büchern mag man sie stehen lassen. Unter keinen Umständen sollten sie am Kopfsteg vorkommen, da sie dort nur als Staubfänger dienen würden und es höchst wichtig ist, daß die Kopfkante glattflächig ist. Um den Staub abzuwehren, wird häufig die obere Kante des Buches mit Goldschnitt versehen — der sogenannte „Bibliotheksschnitt“. Es ist aber wohl richtiger, die gesamten Kanten zu vergolden,

Das geschriebene Buch.

Die Kopfstege müssen durch das ganze Buch hindurch gleichlinig laufen. Jede Abweichung am Seitenkopf fällt sofort auf, während unten oder an den Seiten kleine Unregelmäßigkeiten vorkommen können, ohne das Aussehen der Ränder zu beeinträchtigen. Deshalb werden alle Maße für Ränder und Zeilen vom Bruch des Buchblattes und der oberen Kante, die rechtwinklig zueinander liegen, abgesetzt.

Gleichmäßigkeit der Schrift. — Beim Schreiben einer Seite empfiehlt es sich, die Begleitseite oder eine ähnliche, neben das Pult als Richtschnur zu stecken, dies verhindert den Anfänger kleiner oder größer zu schreiben — ein sehr häufig vorkommendes Versehen, das natürlich das Aussehen der Seiten verdirbt.

Die Anfangsseite. — Der Text des Buches beginnt gewöhnlich auf der rechtsseitigen (recto) Seite (s. S. 394).

7. Kapitel.

Versalien und farbige Initialen.

Entwicklung der Versalien — Kurze kritische Zergliederung der Versalien — Bemerkungen über den Aufbau der Versalien — Abstand und Anordnung der Versalien.

Entwicklung der Versalien.

Versalien und farbige Initialen.

Die ältesten Bücher bestanden aus Zeilen in fortlaufend geschriebenen Kapitalbuchstaben. Selten fand eine Texteinteilung — in Absätze, Kapitel oder dergl. — oder selbst eine Trennung in einzelne Worte statt; ebenso wenig wurden wichtige Worte durch größere Anfangsbuchstaben hervorgehoben. Die erste Einteilung in Paragraphen wurde durch eine kleine Lücke im Text und ein Merkzeichen eingeleitet; später setzte man den ersten Buchstaben

der ersten vollständigen Zeile des neuen Absatzes in den Rand und schrieb ihn größer. Nach der Entwicklung der Minuskel wurde die Kapitalschrift nicht mehr für den Textkörper verwandt, sondern als Auszeichnungsschrift für Überschriften und bedeutsame Worte gebraucht.

Der Kapitalbuchstabe am Anfang eines Buches, Kapitels oder Paragraphen wurde mit der Zeit größer und ornamental gestaltet, schließlich schrieb man ihn in Farbe und zierte ihn mit der Feder aus. Derartige Buchstaben, die den Anfang der Verse und Absätze usw. kennzeichneten, wurden „Versalien“ genannt.

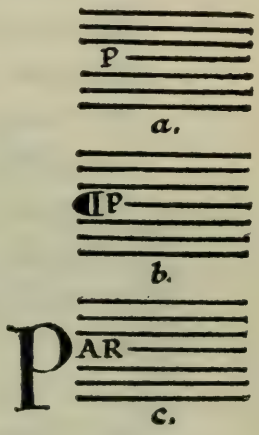


Abb. 78.

Im modernen Buchdruck und bei der gewöhnlichen Kurrentschrift wird die erste Zeile eines Absatzes meist eingerückt (a, Abb. 78), aber der alte Brauch, ein besonderes Zeichen oder einen Buchstaben (b oder c) zu benutzen, ist wirksamer und könnte sehr wohl selbst im modernen Buchdruck für besondere Ausgaben angewandt werden.

Es gibt eine begründete Gelegenheit zur Anbringung von farbigem und ornamentalem Schmuck und es war (und ist) der natürliche Weg, auf dem die Schreibkünstler, die diese nützlichen Formen mit der Feder, sei es in der gleichen, oder einer abstechenden Farbe, durch Punktieren, Umranken oder sonstiges Ornament auszierten (s. Abb. 79 aus einem alten Manuskript), zu den reichen gemalten und vergoldeten Initialen gelangten.

Versalien und farbige Initialen.

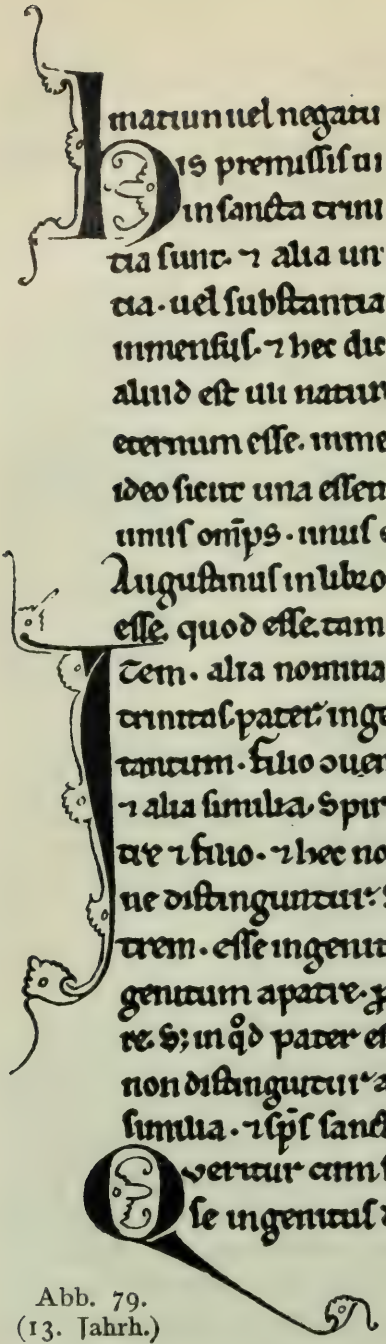


Abb. 79. (13. Jahrh.)

Charakteristische Beispiele von Versalien (Tafel IX, X, XI, XII und Abb. 78 bis 94, 150, 161, 165, 166, 189). — Die Frühversalien zeigen sehr schlichte und schöne, charakteristische Federformen und sind die besten Vorbilder für den modernen Schreibkünstler. Nach dem 14. Jahrh. werden die Buchstaben oft schwer und gewöhnlich und mit Ornament überladen. Auf diese Art büßten sie nicht nur ihr charakteristisches Aussehen ein, auch ihr innerstes Wesen, als eine vom römischen Alphabet abgeleitete Form wurde entstellt und vernichtet (siehe Abb. 128).

Kurze kritische Zergliederung der Versalien.

1. Buchstabenform:	(Mit der Feder geschrieben) aus Einzelstrichen aufgebaut, ornamental (farbig) „Gotische" Hauptbuchstaben (runde und eckige Formen),
2. Die wagerechten Balken, gerade:	mittelstark — gewöhnlich in der Breite der Feder,
bogenförmig:	dünn — dünnster Strich der Feder.
3. Die senkrechten Balken.	aufgebaut, auf beiden Seiten leicht eingebogen,
4. Serifen oder Schlußstriche:	lang, fein, leicht gebogen.
5. Herausgezogene Balken:	verschiedenartig (s. S. 122 und Abb. 84, 90).
6. Abstände:	
Buchstaben u. Worte:	verschieden (s, Abb, 89, 92, 166).
Zeilen:	gewöhnlich eine oder mehrere Zeilenhöhen voneinander entfernt (s. Abb. 126, 128).
7. Anordnung:	Alleinstehend: in den Text oder Rand gerückt, oder zur Hälfte in beiden (Abb, 86).
	Zu mehreren: nach großen Initialen (Abb. 92).
	In Zeilen: weit oder eng, oft ein Wort auf die Zeile (Abb. 89).
8. Größenverhältnisse:	Breite des Hauptbalken: gewöhnlich zwei- oder dreimal die Federbreite, an der engsten Stellen (Abb. 165).
	Höhe von O meist ein, zwei oder mehrere Zeilenhöhen.
9. Anzahl der Teilstriche:	A besteht aus etwa 10 Strichen und Füllung
	B „ „ „ 8 „ usw.
	C „ „ „ 7 „ „ usw. (s. Abb. 81).

Versalien und farbige Initialen.

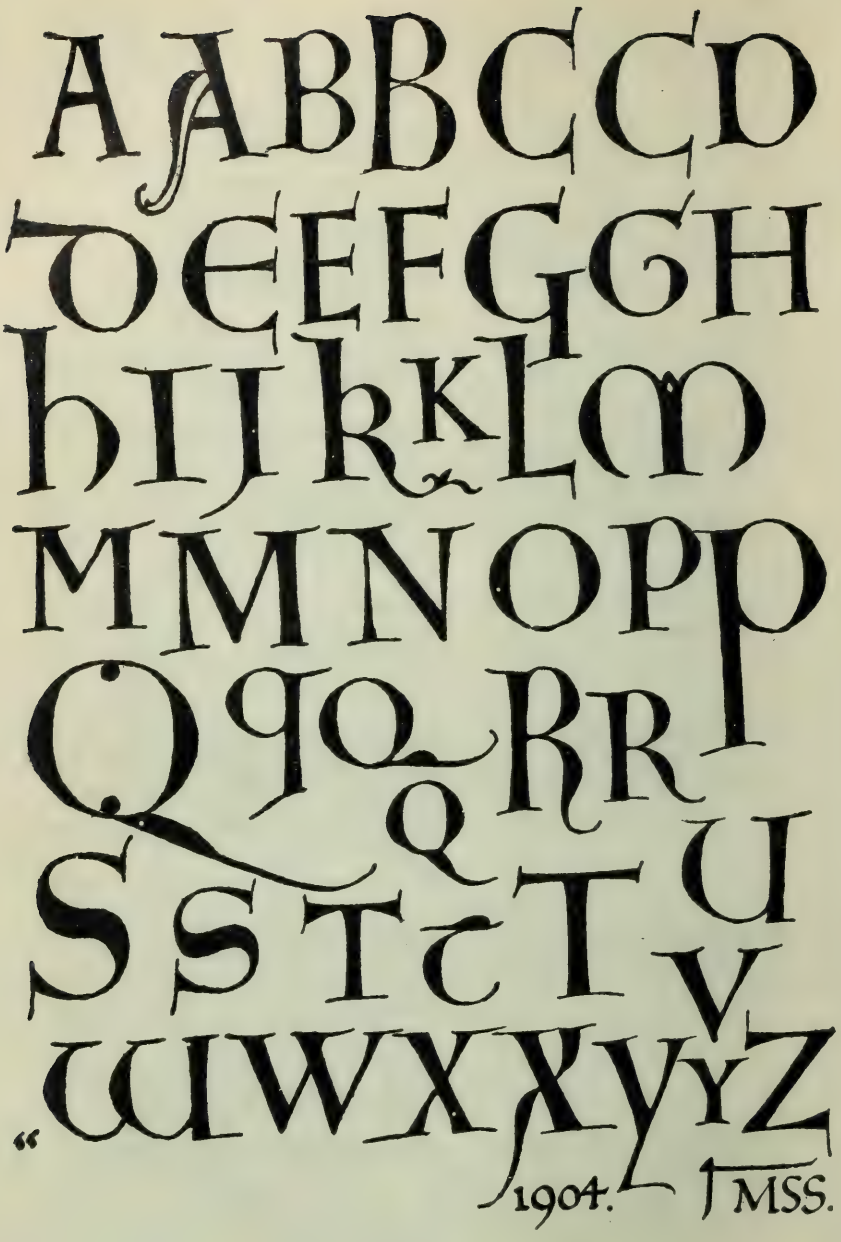


Abb. 81.

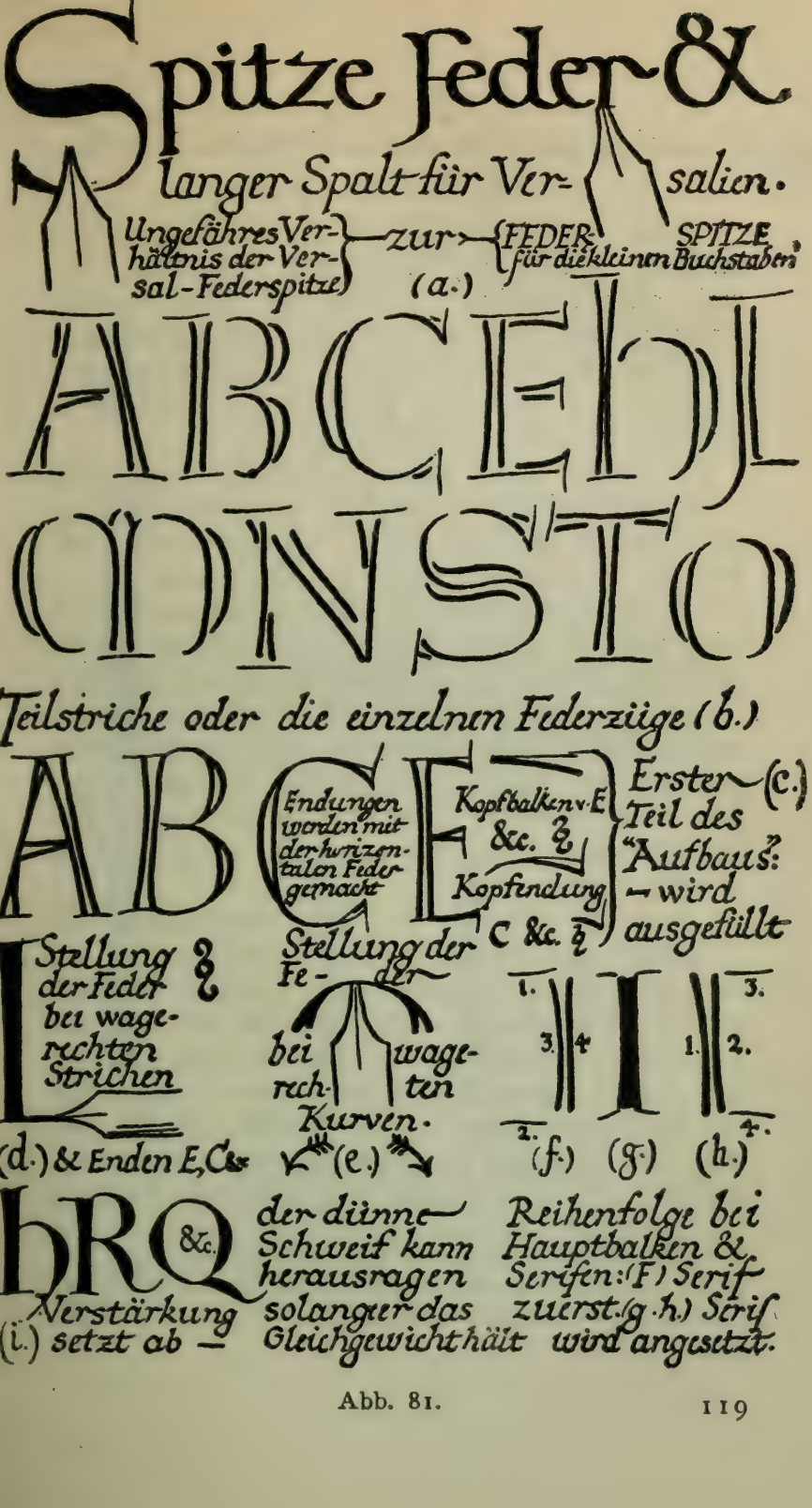

Spitze Feder &
langer Spalt für Ver-
salien.
Versalien und farbige Initialen.
Ungefähres Verhältnis der Versal-Federspitze
zur
FEDER für die kleinen Buchstaben
SPITZE
(a.)
Teilstriche oder die einzelnen Federzüge (b.)
Endungen werden mit der horizontalen Feder gemacht
Kopfbalken v. E &c.
Kopfrundung C &c.
Erster (c.) Teil des "Aufbaus": – wird ausgefüllt
Stellung der Feder bei wagerechten Strichen
Stellung der Fe- der bei wage- rech- ten Kurven.
(d.) & Enden E, C &c.
(e.)
(f.)
(g.)
(h.)
&c.
der dünne Schweif kann solanger das Gleichgewicht hält
herausragen
Reihenfolge bei Hauptbalken & Serifen: (F) Serif zuerst (g.h.) Serif wird angesetzt.
Verstärkung (i.) setzt ab –

Abb. 81.

Bemerkungen über den Aufbau der Versalien (s. Abb. 80, 81, 85, 165).

Die Versalien wurden aus geschriebenen Federstrichen (b, Abb. 81) ureigentlich aufgebaut. Gemalt oder gezeichnet nehmen sie einen anderen Charakter an. Da ihnen die Kennzeichnung wichtiger Textabschnitte obliegt, zeichnen sie sich meist durch Farbe und Freiheit der Form — mit Neigung zu Rundungen und Zierstrichen — aus.

Die Feder erhält einen extralangen Spalt ($1^1/_2$ bis 2 cm) und das Schreibbrett kann niedriger gestellt werden (s. Abb, 46, b), um den freien Ausfluß der dickflüssigen Farbe zu erleichtern.

Die Federspitze wird wie gewöhnlich zugeschnitten (aber nicht zu schräg), und ist meist spitzer, als die für den begleitenden Text verwandte Feder (a, Abb. 81).

Die Umrißstriche werden flott hingesetzt und sofort ansgefüllt, jeder Buchstabe wird gut voll Farbe geladen, die nachher gleichmäßig antrocknet und eine leicht erhabene „glatte" Oberfläche zeigt. Die Farbflüssigkeit kann ziemlich dick sein (s. Farben, S. 186).

„Gotische Schrift" ist eine Bezeichnung für „Fraktur" und verwandte Typen im Gegensatz zu Antiquabuchstaben. „Gotische" Versalien sind gerundet, die Minuskeln eckig, aber für beide ist der unvermittelte Übergang von dick zu dünn und der sich daraus ergebende Strichgegensatz — eine Folge der Federhandhabung — charakteristisch.[1]) Bei den gotischen Versalien ist dieser Gegensatz scharf ausgeprägt; die Endungen der dünnen Striche

[1]) Bei den Antiquaformen tritt der Gegensatz zwischen dicken und dünnen Strichen nicht so scharf hervor, obgleich der Federcharakter ihnen häufig eine „Gotische" Tendenz verleiht.

verbreitern sich plötzlich (s. Nachtrag S. 26 und der Querbalken von A, Abb. 71), und die dicken Stellen werden von dünnen Schlußstrichen gekreuzt. Die gotischen Versalien können ihren Federcharakter beibehalten und sich doch den Antiquaformen nähern oder in das prunkvolle „Lombardische“ übergehen (S. 34). Sie sind großer Mannigfaltigkeit fähig und „das runde“ oder geradlinige **D, E, H, M** und **W** können nach Belieben verwandt werden.



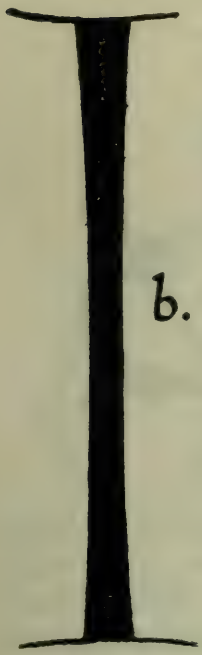


Abb. 82.

Die Hauptbalken sind auf beiden Seiten leicht nach innen gebogen. Sind sie sehr lang, kann der mittlere Teil ganz gerade sein und nur an den Endungen sich unmerklich auseinander biegen (b, Abb. 82). Dies gibt dem ganzen ein geschwungenes Ansehen und läßt doch den Buchstaben zierlich und gerade bleiben. Das

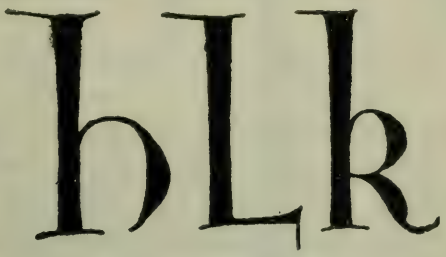


Abb. 83.

obere Ende eines dicken Balken (besonders eines aufsteigenden) sollte etwas breiter als das untere Ende sein (Abb. 83). Diese Regel gilt für alle „aufgebauten“ Hauptbuchstaben.

Die Balkenbreite kann bei Versalien verschie-

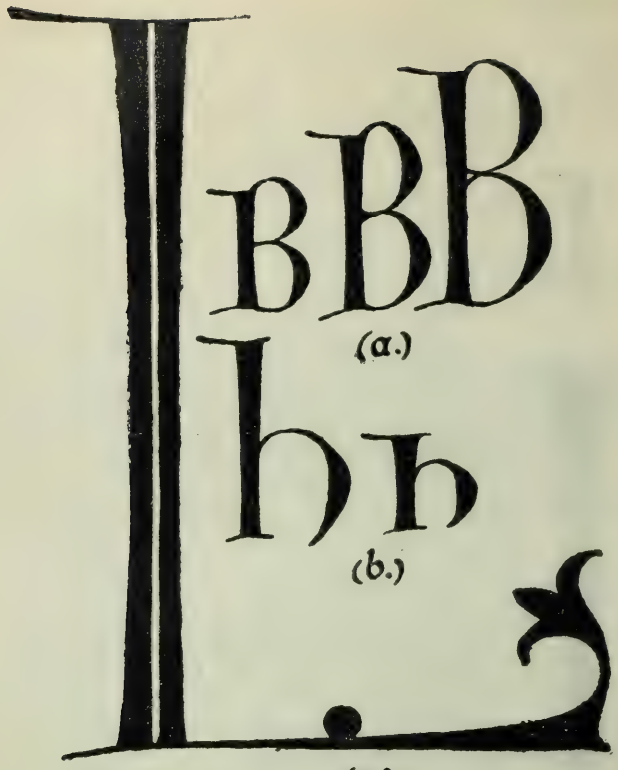


Abb. 84.

dener Höhe ziemlich die gleiche bleiben (a, Abb. 84). Im allgemeinen werden die Buchstaben verhältnismäßig schlanker, je mehr sie an Größe zunehmen (b). Sehr große Versalien (oder Initialen) haben häufig einen hohlen Hauptbalken, um ein ungeschlachtes Aussehen zu vermeiden (L, Abb. 84).

Die Schlußstriche (Serifen) sind bei ornamentalen Formen lang und leicht gewölbt (Abb. 79). Bei strengeren Formen werden sie kürzer und fast gerade gemacht (Abb. 166). Häufig sieht es aus, als ob die Schlußstriche zuerst geschrieben und der Stamm

nachträglich eingefügt sei (s. Abb. 81). — In alten Handschriften zeigt der Stamm oft ausgezackte Enden,

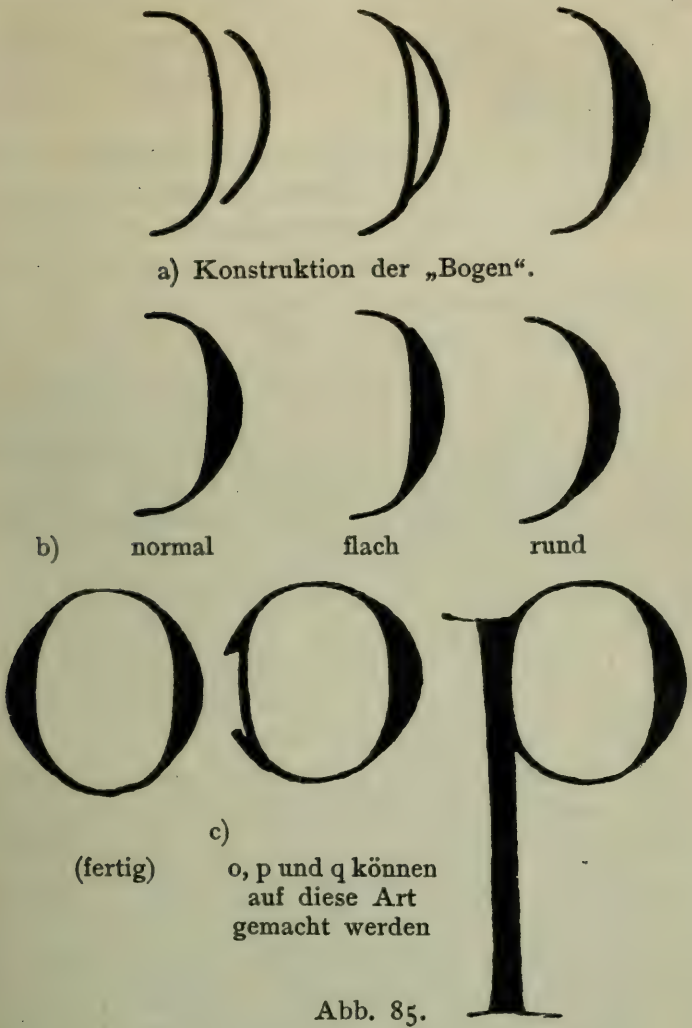


Abb. 85.

die über die Schlußstriche herausragen. Manchmal scheint der Serif dem Stamm in zwei Teilen angefügt zu sein, seine beiden Hälften gehen je rechts und links von den Stammecken aus. Die befriedigendste

Form dürfte der in sich fertige Schlußstrich sein, der dem Stamm rechtwinklig aufgesetzt wird (h).

Neben- oder Querbalken. — Anfänglich Breite der Federspitze, das freie Ende aufgebaut. (Feder horizontal, Abb. 81, 165.)

Die Bogen der Rundungen der Versalien (a der aufgebauten Buchstaben überhaupt) werden mit dem inneren Strich — ein ziemlich flacher Bogen — begonnen, und dann durch den äußeren Strich — in ziemlich ausgesprochener Biegung — (a, Abb. 85) fertig gestellt. Hierdurch wird die Stetigkeit der inneren Rundung und gleichzeitig der scharfe Kontrast des dicken und dünnen Striches gewährleistet (s. Innenform S. 270). Die Grundform kann ein wenig abgeflachter oder gewölbter werden, aber jede Übertreibung nach der einen oder anderen Seite führt zu minderwertigen Formen. Teilweise runde Buchstaben wie **D**, **P**, **q** können durch ein vollständiges Innenoval oder durch ein fast fertiges **O** (an das der Längsbalken angesetzt wird) begonnen werden. Auf diese Weise wird die Ebenmäßigkeit der Innenform gewahrt (c).

Die charakteristische Schönheit dieser Versalien beruht zum größten Teil auf der flotten Sicherheit mit der sie hingesetzt werden. Ein nachträgliches Überarbeiten und Ausflicken wird ihnen leicht verderblich und wenn gute Formen mit sicherer Hand geschrieben sind, können winzige Ungleicheiten, die bei der flotten Ausführung mit unterlaufen, eher als ein gutes, denn als ein schlechtes Anzeichen „sorgloser“ Arbeit betrachtet werden (s. c, Abb. 164).

Abstand und Anordnung der Versalien.

(Unter Rücksichtnahme auf die besondere Behandlung der Versalien, welche durch die ungemeine Freiheit und Elastizität ihrer Federform bedingt wird, treffen folgende Bemerkungen über Abstand und Anordnung auf alle in geschriebenen Seiten stehenden Hauptbuchstaben zu.)

Versalien und farbige Initialen.

Versalien in Verbindung mit kleinem Text werden gewöhnlich unter die Zeile herausgerückt, so daß sie mit den kleinen Buchstaben oben in gleicher Höhe stehen (s. Abb. 86).

Größe der Versalien. — Buchstaben von gleicher Bedeutung — d. i. dem gleichen Zweck dienend — sind gewöhnlich durchgehend von derselben Größe und Form. Je größer die Bedeutung eines Buchstaben, umso mehr besteht das Bestreben, ihn zu verzieren und ornamental auszugestalten (siehe Abb. 90, 92).

Auszeichnung besonderer Worte im Text durch Anfangsversalien. — In Fällen, wo farbige Versalien durch den ganzen Text laufen, wendet man meist verschiedene Farben an (S. 138, 196).

Zeilenanfänge durch Versalien ausgezeichnet. — Wenn jede Zeile einer Seite mit einem farbigen Anfangsbuchstaben beginnt, soll die Mehrzahl von ziemlich schlichter Form sein (s. 5. S. 140). Man kann sie mit guter Wirkung als eine ein- oder verschiedenfarbige Leiste behandeln (S. 140). Dies Verfahren kommt oft bei einer Reihe Namen oder einem Gedicht zur Anwendung. Unter Umständen, besonders wenn viele Zeilen auf der Seite stehen, können einfach geschriebene Majuskeln (S. 320) statt der Versalien verwandt werden.

Versanfänge oder Absätze können a) durch in den Text eingesetzte, b) durch je zur Hälfte im Rand

Versalien und farbige Initialen.

und Text stehende und c) durch ganz in den Rand gerückte Versalien ausgezeichnet werden (Abb. 86). Die vollständige Randversalie ist am einfachsten, sie hat den Vorzug, den Textspiegel ganz zu lassen. Es kann aber erwünscht sein, diese Geschlossenheit durch eingefügte Initialen zu unterbrechen, besonders bei gedrängt geschriebenem Text oder nicht räumlich getrennten Strophen (s. S. 142).

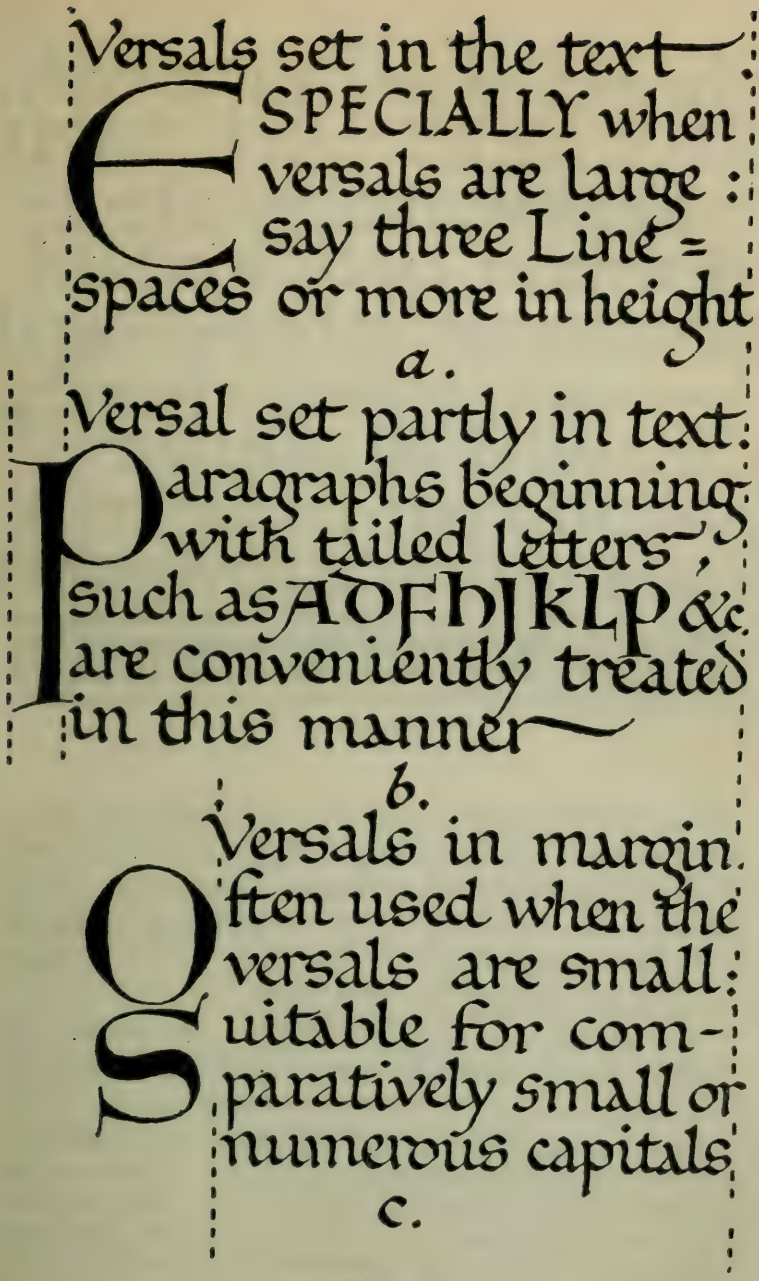
Das erste Wort, eines mit einem Versalbuchstaben beginnenden Abschnittes, wird häufig mit Majuskeln in der Textfarbe zu Ende geschrieben (a, Abb. 86).

Verschiedene Absatzauszeichnungen. — Die Paragraphenzeichen ¶, ¶, vorzugsweise farbig, können statt oder selbst in Verbindung mit Versalien verwandt werden (vergl. Abb. 95); b) ein Wort oder eine Zeile oder mehrere Worte oder Zeilen werden in Majuskeln oder Versalschrift, schwarz oder farbig geschrieben (s. Abb. 93); c) eine geeignete Ornamentleiste (s. Abb. 87); d) in vielen Fällen ist es angezeigt, einen leeren Raum zwischen den Abschnitten und Strophen freizulassen (s. S. 142).

Zeilenfüllungen am Schluß der Verszeilen usw. (S. 218, 464) können mit der Versalfeder und Farbe angebracht werden.

Um Kapitel (oder selbst Buchanfänge) zu kennzeichnen, können extra große Versalien (Abb. 88) statt ornamentalerer Initialen verwandt werden. Kleinere Versalien können um, neben, oder in die Initialen eingeordnet werden (S. 221 und Abb. 92).

Seitenkopf und ganze Seiten in Versalien (s. auch S. 131, 136). — die einzelnen Zeilen



In den Text eingelassene Versalie, besonders für große Versalien von drei oder mehr Zeilenhöhen.

a.

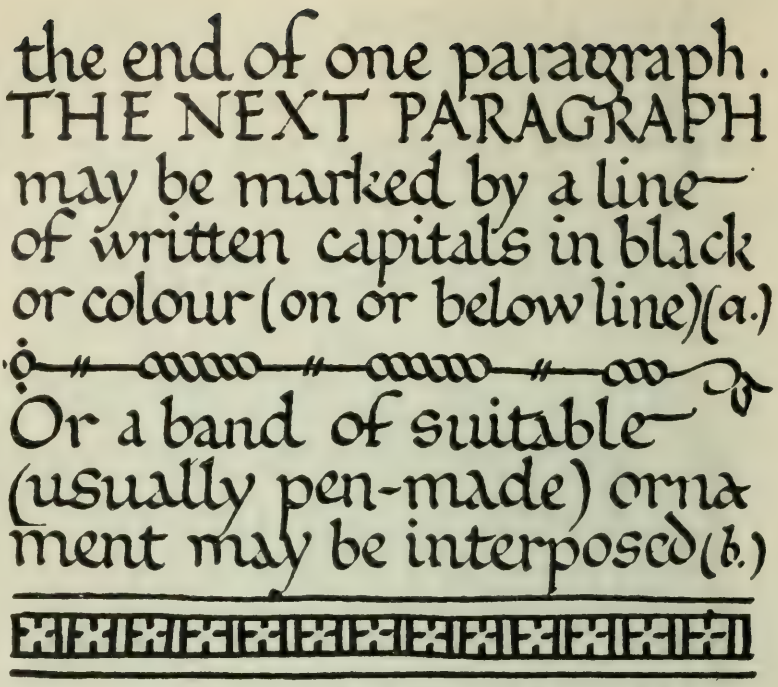
Halb im Text stehende Versalie. Absätze, die mit geschwänzten Buchstaben wie ADFHJKLP usw. anfangen, werden am besten in dieser Weise behandelt.

b.

In den Rand gerückte Versalien; meist angewandt, wenn sie verhältnismäßig klein und zahlreich sind.

c.

Abb. 86.



Nach Abschluß eines Paragraphen kann der nächste durch eine Zeile schwarz oder farbig geschriebener Majuskeln (in oder unter der Zeile stehend) ausgezeichnet werden.

a.

Oder eine passende Ornamentleiste (am besten aus Federstrichen aufgebaut) kann eingeschoben werden.

b.

Abb. 87.

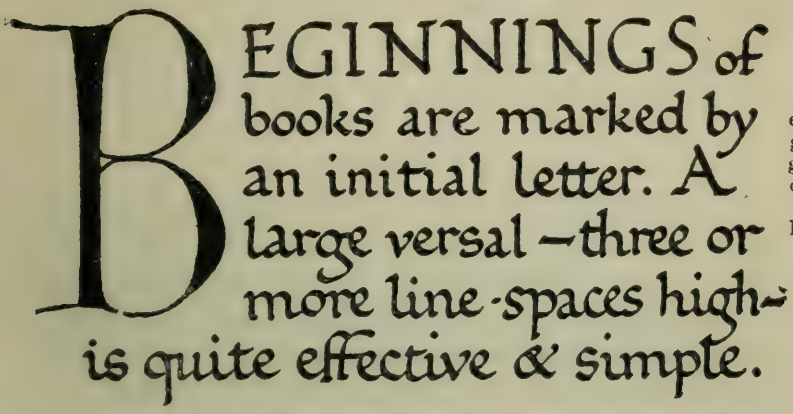
werden meist in sich gleichförmig[1]) gehalten. doch können die verschiedenen Zeilen in Größe und Farbe voneinander abweichen. Womöglich ist es ratsam, die einzelnen Worte ungetrennt zu lassen und den vollständigen Anfangssatz oder Ausspruch zu bringen (s. Abb. 91).

Im allgemeinen gilt die Regel: je größer die Anzahl der Versalien, desto schlichter wird die

[1]) Die mittelalterlichen Schreiber fingen das Buch oder Kapitel gewöhnlich mit einer Zeile, mit Ausnahme der Anfangsinitiale, gleichgroßer Versalien an. Die folgende Zeile war meist etwas kleiner und von anderer Farbe und Form, selbst wenn ein getrenntes Wort teilweise mit hineinkam.

Form und desto gedrängter die Anordnung. Am besten bleibt man bei der bewährten Methode, die Versalzeilen einen (oder mehrere) Textzeilenabstände voneinander abzurücken — obgleich in besonderen Fällen die Versalien auch unabhängig von den Textzeilen sein können

Versalien und farbige Initialen.



Buchanfänge werden durch eine Initiale ausgezeichnet. Eine große Versalie, drei oder mehr Zeilenabstände hoch, ist angemessen und wirkungsvoll.

Abb. 88.

Ausmitteln. — Farbige Buchstaben und Ornamente werden gewöhnlich nach Vollendung des Textkörpers eingefügt. Ein klein wenig Übung befähigt den Künstler, ziemlich genau zu schätzen, wieviel Platz er für die Versalien frei lassen muß, sei es, daß mehrere Zeilen, oder nur ein einzelner Buchstabe auf der Seite steht. Ein paar flüchtige Bleistiftstriche sind in zweifelhaften Fällen statthaft, aber ein umständliches Ausmessen und Vorzeichnen vernichtet die Frische der Arbeit.

8. Kapitel.

Schwarz und Rot.

Rotschrift — Anfangsseiten oder Innentitel — Farbige Anmerkungen und Einleitung — Seiten mit farbigem Kopf — Initiale und Seiten oder Kolumnenkopf — Versalien als Kolumne oder Randleiste — Verse und Strophen mit Anfangsversalien — Noten mit roten Linien — Schlußvignetten, Schlußschriften usw. — Rotschrift: Allgemeine Bemerkungen.

Rotschrift.

Schwarz und Rot.

„Die Verwendung von Rot als Farbe oder flüssige Tinte ist von altersher weit verbreitet. Es findet sich in den altägyptischen Papyri; und es kommt in den ältesten existierenden Pergamenthandschriften entweder als Titel oder in den Spalten und Kapitelüberschriften vor. Die griechische Bezeichnung war *μελάνιον κόκκινον*; lateinisch minium,[1]) rubrica." (Thompson's „G. und L. Palaeography", S. 51.)

Das Rubrizieren oder Einfügen von roten oder andersfarbigen Buchstaben, Zeilenfüllungen oder Merkzeichen in ein Manuskript oder Buch, dessen Textkörper bereits fertig in Schwarz geschrieben ist, bildet schon an sich eine sehr zweckmäßige und wirkungsvolle Auszierung. Es ist überdies das verbindende Glied zwischen einfacher Schrift und der eigentlichen Buchmalerei und wir können mit Sicherheit annehmen, daß die Künstler, die die herrlichen Buchmalereien des Mittelalters schufen, als Schreiber und Rotmaler vorgebildet waren.

---

[1]) Minium = Bleioxyd, zur Rubrizierung und Textzeichnungen verwandt, daher der Ausdruck „Miniatur".

Anfangsseite oder Innentitel.

Schwarz und Rot.

Abb. 89 zeigt eine Anfangsseite in roten Versalien. (Dieselbe Anordnung könnte natürlich in den verschiedensten Farben und Gold zur Ausführung kommen; siehe Anm. 4 unten.) Eine derartige Seite ist gleichsam ein Schmuck für alle folgenden mit schwarzem Text.

Innentitel kamen nach Einführung des Buchdrucks in Aufnahme. Die alten Handschriften begannen gewöhnlich mit dem in großen, verzierten Versalien geschriebenen Anfangswort, während der Titel häufig ganz klein oben auf dem Kopfrand der Seite stand; weitere Angaben fanden sich meist in den Schlußschriften der alten Bücher (s. S. 146).

Wenn vom literarischen Standpunkt der Titel von größerer Bedeutung als der Eingangssatz ist, tut man gut, dem heutigen Brauch zu folgen. Aber wenn ein in edlen Worten ausgedrückter Gedanke, vielleicht der Grundton für das ganze Buch, den Anfangssatz bildet, während der Titel nur zur Identifikation dient, scheint es gegeben, den wirklichen Buchanfang zu schmücken und hervorzuheben und nicht die zufällige Bezeichnung (s. Innentitel, Kap. 16).

Anmerkungen. 1. Bei Abb. 89 ist der Titel — (Jesu Christi) Evangelium Secundum Joannem — als dekorativer Schmuck in das Eingangswort hereingesetzt. Die für „Jesu Christi" traditionelle Form **IHV XPI** ist verwandt. (Man beachte, daß diese Buchstaben hier dazu dienen, die schweren Versalbalken aufzulichten (s. S. 222).

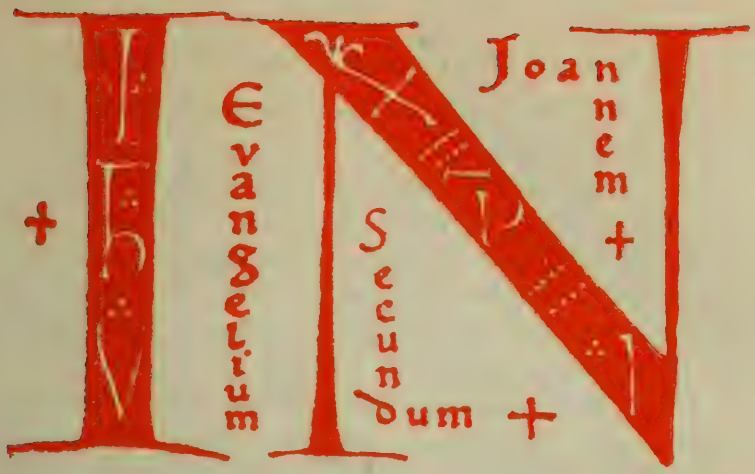
2. Wenn **IN** das erste Textwort bildet, können

Schwarz und Rot.

beide Buchstaben als Initialen behandelt werden, um das schmale I zu verstärken.

3. Die Größenmaße der Initialen entsprechen den vorgezogenen Textlinien, die in der Abbildung nicht sichtbar sind. Die Buchstaben und Abstände sind je einen Zeilenraum hoch, die Initialen vier Linienabstände hoch. Eine derartige Raumeinteilung ist sehr einfach und von guter Wirkung und erspart dem Künstler viel unnötige Mühe und fruchtloses Überlegen (s. Anm. unten S. 236).

4. In anderen Farben. — Ganz in poliertem Gold (oder mit rotgeschriebenem Titel); oder IN in Gold, die kleineren Versalien rot (oder abwechselnd blaue oder rote Zeilen) — oder Blau, Rot, Grün, Rot (s. S. 191).



Schwarz und Rot.

PRIN-
CIPIO
ERAT
VERBUM

Abb. 89.

Farbige Anmerkungen und Einleitung.

Schwarz und Rot.

Abb. 90 stellt eine in Rot geschriebene Vorrede oder Einleitung dar.

In den alten Manuskripten werden häufig Vorwort, Einleitung und Vorrede, die nicht eigentlich zum Text gehören, durch Rotschrift ausgezeichnet. Ein ähnliches Verfahren ist noch heute im Buchdruck üblich, wo derartige Abschnitte unter Umständen in Kursivschrift gedruckt werden (s. Kap. 15).

Diese Auszeichnung eines Vorwortes, Zwischensatzes oder Anmerkung vor dem Haupttext macht das Buch leserlicher und da eine rot (oder blau) geschriebene Seite angenehm und erfreulich aussieht, dürfen wir uns gewiß einen so durchschlagenden Grund für ihre Anwendung zu Nutzen machen. Man hat ganze Bücher in Rot geschrieben, aber das ist ein etwas fragwürdiges Unternehmen, da zu viel rot das Auge ermüdet.

Anmerkungen. 1. Die Schrift basiert auf der englischen Minuskel des 10. Jahrh., wie sie Tafel VIII zeigt.

2. Der herausgezogene Zierstrich am s und c füllt die Lücke am Schluß der Zeile und das auseinandergezogene Amen in der letzten Zeile dient dem gleichen Zweck.

3. Die Kopflinie besteht aus geschriebenen Majuskeln.

4. Durch die aufgebauten P wird ein Farbenkontrast zu der kleineren Schrift erzielt. Die kräftigen Ps erscheinen, obwohl von gleicher Farbe, dunkelrot gegen die übrige Schrift, die durch das Zwischendurchleuchten des weißen Papiers aufgehellt wird.

5. In anderen Farben. — Die Versalien (PP) in poliertem Gold; der übrige Text rot oder blau.

Schwarz und Rot.

PATER NOSTER
qui es in coelis:
sanctificetur nomen
tuum. Adveniat reg-
num tuum. Fiat vo-
luntas tua, sicut in
coelo et in terra + + +
Panem nostrum quo
tidianum da nobis
hodie. Et dimitte
nobis debita nostra,
sicut et nos dimit-
timus debitoribus
nostris. Et ne nos in
ducas in tentation-
em. Sed libera nos a
malo. A M E N

Abb. 90.

Seiten mit farbigem Kopf.

Schwarz und Rot.

Abb. 91 stellt die erste Seite eines Kapitels (oder eines Buches) vor, mit einem Kopf aus roten Versalien.

In der Praxis empfiehlt es sich, zwei Anfangsmöglichkeiten deutlich auseinander zu halten,

a) die ausgezierte Initialseite,

b) den ausgezierten Seitenkopf.

Die erstere kann als Schmuck für das ganze Buch gedacht werden, letzterer soll vor allen Dingen die zugehörige Seite schmücken.

Der Seitenkopf steht deshalb in einem bestimmten Größenverhältnis zu der nachfolgenden Textmasse, $^1/_3$ Kopf und $^2/_3$ Textmasse gibt ein angenehmes Verhältnis. Nimmt der Kopf die Hälfte oder mehr als die Hälfte der Seite in Anspruch, so wirkt er leicht unförmig, und es ist dann besser, ihn durch eine vollständige[1]) Seite farbiger Versalien zu ersetzen,

Anmerkungen. 1. Die volle Wirkung von Schwarz und Rot wird durch Anordnung beider Farben in ausgeprägtem Gegensatz zueinander gewährleistet.

2. Die Einteilung des Kopfes basiert auf den Linien des schwarzen Textes. Die roten Versalien und die weißen Zwischenräume sind je einen Linienabstand hoch. Sollte ein derartig angeordneter Kopf dem Auge zu nahe an die erste schwarze Zeile gerückt erscheinen, kann noch ein Linienabstand freibleiben.

3. Zum besseren Füllen der zweiten Zeile ist die runde, breite Form des E verwandt, das schmale, eckige E entlastet die gedrängte dritte Zeile.

4. In anderen Farben. — Der gesamte Kopf oder die Buchstaben W, H, B, O, R in poliertem Gold; oder das ganze in mehreren Farben (s. S. 191).

[1]) Eine ganz ausgezierte Seite verträgt ein paar schwarze Textzeilen unten, eine Anordnung, die sich häufig auf den reich verzierten Initialseiten des 15. Jahrh. findet, aber sie müssen dem Schmuck gänzlich untergeordnet sein.

Schwarz und Rot.

WHO HATH BELIEVED OUR REPORT

and to whom hath the arm of the Lord been revealed? For he grew up before him as a tender plant, & as a root out of a dry ground: he hath no form nor comeliness; & when we see him, there is no beauty that we should desire him. He was despised, & rejected of men; a man of sorrows, & acquainted with grief: & as one from whom men hide their face, he was despised, & we esteemed him not.

Abb. 91.

Schwarz und Rot.

Abb. 92 stellt die erste Seite eines Buches oder Kapitels, in zwei Spalten angeordnet, vor. Sie beginnt mit einem ziemlich reichen Kopf, dessen Hauptbestandteil die Initiale bildet und zeigt durchgehend farbige Versalien und Schlußleisten.

Es ist weit schwieriger auf diese Weise eine befriedigende Wirkung zu erzielen, als durch einen ausgeprägten Farbenkontrast oder durch Verwendung mehrerer Farben und Gold (s. Anm. 7).

Anmerkungen. 1. Die den Text einschließenden Linien würden in Wirklichkeit natürlich nur eingedrückt, oder ganz hell sein (nicht schwarz wie im Klischee) und vom oberen bis unteren Seitenrande durchgezogen werden (s. Anm. 2 zur nächsten Abbildung).

2. Die roten Zeilenzierfüllungen würden andersfarbig von größerer Wirkung sein.

3. Die im Text stehenden Versalien sind etwa einen Linienabstand hoch und ragen unter die Schriftzeilen heraus.

4. Die Versalien des Spaltenkopfes sind ebenfalls einen Linienabstand hoch, mit gleichem Zwischenraum, der zwischen O und D auf zwei Linienabstände anwächst (teilweise durch den von D ausgehenden Zierstrich ausgefüllt, um U, O und D gleichmäßig neben die Initiale einzuordnen.

5. Die Initiale Q soll oben und außen leicht über die Grenzlinien herausragen, um die obere, linke Ecke besonders zu betonen (s. Anm. unten S. 225).

6. Die gesamte Rotschrift dieser Seite ist mit derselben Feder ausgeführt (s. S. 218, 232).

7. In anderen Farben: „Quod fuit ab initio“, einschließlich des Filigranornamentes und VV in poliertem Gold (oder Q und VV in Gold), die übrigen Versalien und die Zeilenfüllungen in Rot und Blau, oder Rot und Grün, oder Rot, Blau und Grün (s. S. 191, 196).

QUOD FUIT AB INITIO,
+ + + + + +
QUOD AUDIVIMUS
QUOD VIDIMUS
OCULIS NOSTRIS
QUOD PERSPEXI
MUS, ET MANUS
NOSTRAE CON-
TRECTAVERUNT
DE
VERBO VITAE

ET Vita manifestata est, et vidimus, et testamur et annunciamus vobis vitam aeternam, quae erat apud Patrem et apparuit nobis.

QUOD vidimus et audivimus, annuncia mus vobis, ut et vos societatem habeatis no biscum, et societas nos tra sit cum Patre, et cum filio ejus JESU CHRISTO.

ET haec scribimus vobis ut gaudeatis, et gaudeum vestrum sit plenum.

ET HAEC EST ANNUNCIATIO quam audivimus ab eo, et annunciamus vobis: Quoniam Deus Lux Est, et tenebrae in eo non sunt ullae.

SI dixerimus quoniam societatem habemus cum eo, et in tenebris ambulamus, mentimur, et veritatem non facimus.

Abb. 92.

Schwarz und Rot.

Abb. 93 zeigt die beiden Spalten eines aus kurzen Strophen bestehenden schwarzen Textes; die roten Versalien im Rand bezeichnen die Versanfänge und bilden zusammen eine farbige Leiste.

Anmerkungen. 1. In der Abbildung sind die farbigen Versalien etwas größer als sonst üblich geschrieben, um die Wirkung der beiden roten Leisten zu verstärken und den Kontrast zu den schwarzen Textsäulen besonders zum Ausdruck zu bringen. In der Praxis würden sie indes etwas kleiner, besser und deutlicher wirken.

2. Die den Text einschließenden Linien würden natürlich ganz hell oder nur eingedrückt sein (Kap. 16), aber, von der oberen bis zur unteren Seitenkante durchgezogen, wären sie sichtbar genug, um wesentlich zu dem Allgemeineindruck eines wohlgeordneten Aufbaues beizutragen. (In der Abbildung sind die Linien gedruckt, um die Konstruktion der Kolumnen zu zeigen und die oben besprochene Wirkung anzudeuten, indessen muß das Klischee notwendigerweise eine etwas falsche Vorstellung geben, da die Linien zu dunkel und nicht lang genug sind.)

3. Zwischen den Spalten (und auch im Rand) kann für die farbigen Versalien ein extra breiter Raum freigelassen werden.

4. Die schwarz geschriebenen Majuskeln leiten einen neuen Absatz oder einen anderen Gedankengang ein.

5. Der größeren Anzahl wegen sind Versalien von strengerer, an die Antiqua anklingende, Form verwandt (s. S. 129).

6. In anderen Farben. — Die großen Versalien in poliertem Gold, die übrigen in rot (oder rot, blau und grün); oder alle in rot, blau und grün.

SURELY THERE
IS A MINE FOR
SILVER
And a place for gold
which they refine.
Iron is taken out
of the earth,
And brass is mol-
ten out of the stone
Man setteth an end
to darkness,
And searcheth out
to the furthest
bound
The stones of thick
darkness and of
the shadow of death
HE BREAKETH
open a shaft away
from where men
sojourn;
They are forgotten
of the foot that
passeth by;
They hang afar from
men, they swing
to and fro.

AS FOR the EARTH,
out of it cometh
bread:
And underneath it
is turned up as it
were by fire.
The stones thereof
are the place of
sapphires,
And it hath dust
of gold.
THAT PATH NO
BIRD OF PREY
KNOWETH,
neither hath the
falcon's eye seen it:
The proud beasts
have not trodden it.
nor hath the fierce
lion passed thereby.
HE PUTTETH FORTH
his hand upon
the flinty rock;
HE OVERTURNETH
the mountains
by the roots.
HE CUTTETH out

Schwarz und Rot.

Abb. 93.

Verse und Strophen mit Anfangsversalien.

Schwarz und Rot.

Abb. 94 stellt ein Gedicht von zwei Strophen dar, die durch einen Abstand und farbige Anfangsbuchstaben voneinander getrennt sind. Die kurze Einführungszeile ist ebenfalls farbig. (Es wird angenommen, daß das Gedicht in einem in Antiqua-Minuskeln geschriebenen Prosatext steht.).

Meist empfiehlt es sich, Gedichtstrophen durch einen Zwischenraum in Zeilenhöhe voneinander zu trennen. Wo dies geschieht, sind farbige Buchstaben nicht so unbedingt notwendig, ihr Wert ist dann ein lediglich dekorativer (s. S. 125).

Anmerkungen. 1. Die Schrift basiert auf der humanistischen Kursive (s. Tafel XXI) und (nach Annahme) wird sie überall verwandt, wo ein Lied den Text unterbricht; erstlich zur Unterscheidung und zweitens um die Verszeilen ganz in den Raum zu bringen, da die Kursive nicht so viel Platz wie die gewöhnliche runde Minuskel beansprucht (s. Kursivschrift, Kap. 15).

2. Die Erzählung fängt mit der ersten Zeile an und sie kann in diesem Fall entweder als Überschrift oder als eine vorgeschickte Bemerkung (in rot) betrachtet werden.

3. Die beiden roten Anfangsbuchstaben zeigen die Antiquaform, um mit der Kursive und dem Minuskeltext des Buches zu harmonieren. Die verschiedene Höhe von W und S hat den Zweck, die Breitendifferenz auszugleichen und ein gleichwertiges Aussehen beider Buchstaben herbeizuführen. Dies ist zulässig, wenn nur wenige Versalien vorkommen; bei einer größeren Anzahl wird die Buchstabenhöhe meist gleichmäßig gehalten.

4. In anderen Farben.—W und S in poliertem Gold würde sich besser machen.

'Tis of Aucassin and Nicolete.

Schwarz und Rot.

WHO would list to the good lay
Gladness of the captive grey?
'Tis how two young lovers met,
Aucassin and Nicolete,
Of the pains the Lover bore
And the sorrows he outwore,
For the goodness and the grace,
Of his Love, so fair of face.

SWEET the song, the story sweet,
There is no man hearkens it,
No man living 'neath the sun,
So outwearied, so foredone,
Sick and woful, worn and sad,
But is healed, but is glad
'Tis so sweet.

So say they, speak they, tell they the Tale:

Abb. 94.

Schwarz und Rot.

Abb. 95 zeigt die getreue Wiedergabe des 4. Teils einer Chorbuchseite (Folio; wahrscheinlich französischen Ursprungs, Anfang des 16. Jahrh.). Die ganze Seite besteht aus zwei Kolumnen zu je 10 Notenzeilen und ist ℣ In vigi(lia), natiuitatis dnī überschrieben. Das Buch ist ein Pergamentdruck in Rot und Schwarz. Die Notenzeilen werden durch feine handgezogene rote Schlußlinien begrenzt, die auf der Abbildung nicht sichtbar sind.

Sehr wirkungsvoll sind die roten Notenzeilen, sie wurden in alten Handschriften und Inkunabeln allgemein verwandt. Ihre unbedingte Zweckmäßigkeit scheint indessen angezweifelt zu werden, man sagt, daß sie nicht so leserlich wie die schwarzen Linien seien und auch, daß in liturgischen Büchern (s. Kap. 16) der absoluten Deutlichkeit zuliebe, rot ausschließlich der rubrica vorbehalten werden sollte.

Der liturgische Kirchengesang mit seinen 4 Notenzeilen wirkt schlichter und monumentaler als die modernen und reicheren fünflinigen Zeilen mit den geschwänzten Noten. Nichtsdestoweniger sind auch letztere einer sehr wirkungsvollen Ausgestaltung fähig.

Anmerkungen. 1. Das Zeichen ℣ und die Hauptbuchstaben S, B, D sind im Original mit Gelb ausgeklekst — man kann es kaum gemalt nennen. In den Inkunabeln (und in Handschriften, besonders in den kleinen Bibeln des 13. Jahrh. — s. Bem. z. d. Ktfl. Tafel XVII) wurde Gelb oder Rot häufig in dieser Weise verwandt, um die kleinen schwarzen Versalien auszuzeichnen. Es ist ein etwas fragwürdiges Verfahren. In der Abbildung sind diese Klekse nicht wiedergegeben — nur versehentlich bei S.)

2. In anderen Farben. a) die Überschrift oder b) der Text und die Noten könnten in poliertem Gold sein (alles übrige bliebe in beiden Fällen schwarz und rot).

ℂ In vigi. natiu

Schwarz und Rot.



Abb. 95.

Schwarz und Rot.

Abb. 96. zeigt ein farbiges Schlußstück oder Endvignette am Ausgang eines Buches (oder Kapitels).

Die Schlußschrift (Kolophon, s. S. 131 und Abb. 13, 191) wird vom übrigen Text gewöhnlich durch eine kleinere oder andersgeartete Schrift unterschieden und (besonders in den Inkunabeln) durch Farbe oder dekorativen Schmuck ausgezeichnet; sie steht am Ende des Buches. Hier hat der Schreiber oder Drucker von alters her das Recht, eine persönliche Bemerkung oder ein allegorisches Abzeichen anzufügen. Gewöhnlich wird der Name (des Werkkünstlers und seiner Gehilfen), Zeit und Ort der Entstehung — am besten so schlicht wie möglich — angegeben, z. B. „dieses Buch wurde von mir, **N. N.**, in **London**, geschrieben und am 31. **Dezember** 1900 beendet." Irgendwelche Daten von allgemeinem Interesse, die den Text, das Material, Arbeitsweise, Schrift oder Auszierung betreffen, die Seitenzahl und Formatgröße, können angefügt werden. Wenn der Werkkünstler schicklich und bescheiden seinen Namen dem Titelblatt fernhält, steht es ihm frei, sein Recht am Schluß des Buches auszuüben und sein Werk in einer ihm zusagenden Weise zu unterzeichnen — selbst durch eine Rede oder einen Spruch — vorausgesetzt, daß die gewählte Form unaufdringlich und die Sprache natürlich ist. Druckermarken oder Bücherzeichen in Gestalt eines Sinnbildes oder Monogramms können auch hierzu verwandt werden.

Der zumeist auf der Schlußseite freibleibende Raum und der natürliche Wunsch, das Buch mit einem passenden Zierat zu schließen, führte zu einer Auszeichnung der Schlußzeilen durch Farbe oder Versal-

Schwarz und Rot.

But I have not finished the five acts, but only three of them" — Thou sayest well, but in life the three acts are the whole drama; for what shall be a complete drama is determined by him who was once the cause of its composition, and now of its dissolution: but thou art the cause of neither —

Depart then satisfied, for he also who releases thee is satisfied.



Abb. 96.

schrift; und manchmal wurde dem Endsatz eine spitz zulaufende Form gegeben, die Zeilen verkürzten sich immer mehr, und endeten mit einem einzelnen Worte, oder selbst einem einzigen Buchstaben.

Rotschrift: Allgemeine Bemerkungen.

Gegenüberstellung von Rot und Schwarz.— Die beste Wirkung bei Verbindung von roter Schrift und schwarzem Text wird durch einen scharf ausgeprägten Kontrast erzielt und erfordert in der Regel das Zusammenschließen der Rotschrift in eine Leiste oder einen Block (s. Abb. 91, 93 und 96, wo die rote Schrift am Kopf, seitlich und unterhalb des schwarzen Feldes zusammengeschlossen ist). Zu viele über die Seite verstreute rote Versalien büßen ihre Wirkung ein und erscheinen eher bräunlich als rot zu sein (s. S. 138 und 196). Man sieht gedruckte Innentitel mit einem Durcheinander schwarzer und roter Zeilen, in denen die, durch die leuchtende Farbe zu erzielende monumentale Wirkung, verzettelt und verloren gegangen ist, während eine gleiche, oder selbst geringere Verwendung von rot, auf ein oder zwei Stellen der Seite konzentriert, höchst eindrucksvoll wirken könnte.

Randbemerkungen in Rotschrift. Rotschrift, besonders wenn sie fein und zierlich ist, kann nach Belieben im Rand angebracht werden; bedeutend heller als schwarz, wirkt sie dort als Zierat, ohne die Form des Textbildes zu beeinträchtigen. Tatsächlich kann Rot zur Rubrizierung reichlicher und mit größerer ornamentaler Wirkung verwandt werden, als in jeder anderen einfachen Zierform (siehe Rotschrift in liturgischen Büchern, S. 144, und Rotschrift statt gesperrter Schrift, s. Kursivschrift, Kap. 16).

Paragraphen und andere Zeichen. Die verschiedenen Merk- und andere Zeichen und Zahlen (wie ☞ ¶ ℂ * † ‡ § ✠ ℣ ℟ — Nachtrag S. 25) können rot geschrieben werden. Schwarz und Rot.

Rote Linien. — Trennungs- oder Umrandungslinien („Messinglinien") sollten nur sparsam verwandt werden und lieber schwarz als rot sein (s. Innentitel, Kap. 16). Jedenfalls sollten sie, besonders zwischen geschriebenen Zeilen „hell", mit verdünnter Farbe, gezogen werden.

Rot als ornamentaler Schmuck. — In Verbindung mit anderen Farben, Blau, Grün und Gold kann Rot in ziemlich reichlichem Maße verwandt werden, weniger reichlich, wenn es allein steht.

Andere Farben. — Vorstehende Bemerkungen beziehen sich hauptsächlich auf die Kontrastierung von Schwarz und Rot, sie treffen aber in gewissem Sinne auf Schwarz und jede andere leuchtende Farbe (oder Gold) zu (s. „In anderen Farben" weiter oben und S. 191).

9. Kapitel.

Die Vergoldung.

Werkzeug und Materialien — Das Anlegen mit Paste — Das Auflegen des Blattgolds — Polieren — Ausbessern fehlerhafter Stellen — Goldschrift — Andere Vergoldungsverfahren und Rezepte — Anhang: Über die Vergoldung (von Graily Hewitt).

Werkzeug und Materialien.

Diese sollten alle zusammen in einem geeigneten Kasten aufbewahrt werden, da es wichtig ist, daß die Arbeit nicht durch Suchen nach einem fehlenden Werkzeug unterbrochen wird. Die Vergoldung.

Werkzeug und Materialien.	Anwendung.
Harter Bleistift	zum Nachziehen der Form, falls dies erforderlich.
Bimssteinpulver	zum Abreiben der Oberfläche, (entfetten) des Papiers oder Pergaments.
„Paste“ oder Grundiermasse	zum Anlegen und Aufhöhen des Goldgrundes.
Tuschnäpfchen	zum Anrühren der Paste.
Nadel mit Holzgriff	zum Aufstechen von Luftblasen.
Kielfeder	zum Auftragen der Paste.
Messer	zum Beschneiden und Glätten der trockenen Paste.
Blattgold	zum Vergolden.
Schere	zum Schneiden des Blattgoldes.
Polierunterlage	zum Unterlegen des Pergaments oder Papiers beim Polieren.
Blasröhrchen	zum Anfeuchten der Paste.
Anreibepapier	zum Andrücken des Goldes auf die Paste.
Kreide oder weicher Bleistift	zum Umranden der Form auf dem Anreibepapier.
Polierstein (zahnförmig)	zum 1., Andrücken und 2., Polieren des Blattgoldes.
Feder (Pinsel usw.)	zum Abstäuben des Bimssteinpulvers.
Pinsel	zum Wegnehmen des überschüssigen Goldes.
(Harter Gummi)	(zum Entfernen versprengter Goldstückchen vom Pergament.)
(Goldpulver und feiner Pinsel)	(zum „Ausflicken“ in gewissen Fällen.)

Das Anlegen mit Paste.

Aufzeichnen der Form. — Reiche Initialen und Ornamente können mit einem harten Bleistift aufgezeichnet werden, der, nach dem Überreiben mit weichem Gummi, die Linien leicht eingedrückt

auf der Seite zurückläßt. Wo es sich indessen um flott geschriebene Buchstaben und Goldschrift handelt, sollten die Formen unmittelbar mit der Feder gemacht werden (s. S. 153, 171).

Zurichten der Oberfläche: Das Abreiben mit Pulver. — Die Oberfläche des Papiers oder Pergaments wird gründlich mit geschlemmten Bimsstein, oder einem anderen geeigneten Abreibepulver (s. S. 175, 183) zugerichtet und gereinigt. Hierdurch wird der Teil der Fläche, der die Paste aufnehmen soll, entfettet und leicht aufgerauht. Die umgebende Fläche wird ebenfalls abgerieben, um das Klebenbleiben überschüssigen Blattgoldes zu verhüten.

Zusammensetzung der Paste oder Grundierung. — Der Hauptbestandteil der Paste oder Grundiermasse ist gewöhnlich ein erdiger Körper, der sie deckfähig macht. Zähe und klebstoffhaltige Substanzen werden zugesetzt, um diese erdigen Bestandteile zu binden und ein Brüchigwerden beim Biegen und Umblättern der Seite zu verhindern; sie bewirken ebenfalls das Haften der Paste an der Seite und des Blattgoldes an der Paste. Meist wird ein gelber oder roter Farbstoff zugemischt. Ein Konservierungsmittel, z. B. Nelkenöl kann — in minimaler Quantität — vorhanden sein: Es gestattet, die Paste in einem verschlossenen Gefäß in halbflüssigem Zustand aufzubewahren.

Folgendes Rezept wurde mir von Mr. G. Loumyer gegeben:

„Schlemmkreide	
Eisenoxyd	30 mg
Tischlerleim	240 „
Gummi arabicum	120 „
Wasser	3000 „

Man löse Gummi und Leim zusammen in Wasser auf, setze das Eisenoxyd und so viel Kreide zu, bis das Ganze einen ziemlich flüssigen Teig bildet. Diese Mischung wird auf das vorher gut mit Kreide abgeriebene Pergament aufgetragen. Nach dem Antrocknen lege man das Blattgold durch Befeuchtung mit Alkohol auf."

Das Anrühren der Paste mit Wasser. — Ein wenig Paste wird aus der Flasche genommen (s. oben) und mit etwas Wasser in ein Näpfchen getan, um ein oder zwei Stunden zu ziehen. Nach Ablauf dieser Zeit verreibe man sie sehr sorgfältig und gründlich und vermeide Luftblasen. Der richtige Flüssigkeitsgrad ist Erfahrungssache,[1]) doch sollte sie lieber etwas zu dick als zu dünn sein.

Es ist für den Erfolg unerläßlich, daß alle Bestandteile durchgehend in dem richtigen Verhältnis vorhanden sind, die Mischung muß daher von Zeit zu Zeit umgerührt werden. Sonst sinken die festen Bestandteile nach unten und der oben schwimmende Klebstoff wird aufgebraucht. Was nach dem Gebrauch im Schälchen zurückbleibt ist leicht nicht mehr genügend klebstoffhaltig und wird am besten weggeschüttet. Man nehme immer nur die wirklich nötige Quantität aus der Flasche und setze das nächste Mal frisch an.

Luftblasen, die sich in der Mischung bilden, können mit einer Nadel aufgestochen, oder durch Zusatz eines winzigen Tröpfchens Nelkenöl aufgelöst werden.

Verschiedene Verfahren beim Auftragen der Paste. Das Pergament oder Papier muß flach auf dem Tisch liegen; auf einer abschüssigen Fläche

---

[1]) Etwa die Konsistenz von Rahm. Anm. des Übers.

würde die Paste nach unten fließen und ungleichmäßig aufliegen. Eine spitz zugeschnittene Kielfeder mit etxra langem Spalt (ungefähr $1\,^1/_2$ cm lang) wird zum Auftragen der Paste benutzt. Sie wird mit Hilfe eines Federkiels oder eines Pinsels ziemlich vollgefüllt; bei Verwendung des letzteren achte man besonders sorgfältig auf die Vermeidung von Luftblasen.

Man mache Versuche in den verschiedenen Methoden.

I. Vielleicht die beste Art kleine Formen zu unterlegen, so daß die Paste gleichmäßig sitzt und die polierte Oberfläche ihren Glanz behält, ist, die erste Lage mit der Feder und dünnflüssiger Paste etwa auf dieselbe Weise wie die farbigen Versalien aufzutragen (q. v.) — später übergehe man sie nach jedesmaligem gründlichen Antrocknen noch zwei- oder dreimal mit Paste. Dies setzt eine beträchtliche Ausdauer und Geschicklichkeit voraus, da es langwierig ist und Gefahr vorliegt, bei den verschiedenen Auflagen die Form durch Überstreichen der Ränder zu verlieren. (Für große Formen kann der Pinsel benutzt werden, S. 168).

II. Für gewöhnliche Goldbuchstaben ist es am einfachsten, sie auf einmal, durch Auftragen einer extra dicken Schicht Paste[1]) zu grundieren, die hier genau so gehandhabt wird, wie die Farbe für die Versalien, erst die Umrißlinien mit der Feder hingesetzt, und dann ausfüllen (s. Abb. 81). Hierzu ist einige Übung nötig, da die zähere Paste schwieriger zu beherrschen ist, als die

[1]) Da sie gewöhnlich 24 Stunden trocknen kann, richte man sich so ein, daß man am nächsten Tage etwa um die gleiche Zeit das Blattgold auftragen kann.

Farbe.[1]) Sehr schmale Stellen — wie Haarstriche — werden leicht nicht genügend hoch gedeckt, man schleift deshalb, während sie noch naß sind, die gefüllte Feder fast senkrecht vorsichtig über ihre Oberfläche, bis der Strich genügend Paste angenommen und gut angefüllt ist.

II. Bei diesem Verfahren, daß sich mehr für große Formen eignet, wird die Feder ziemlich flach, quer über die zu vergoldende Form (die vorher auf das Pergament aufgezeichnet ist) geschleift, so daß die Federspitze auf der entfernteren Umrißlinie läuft (a, Abb. 97). Die Feder wird diese Linie entlang

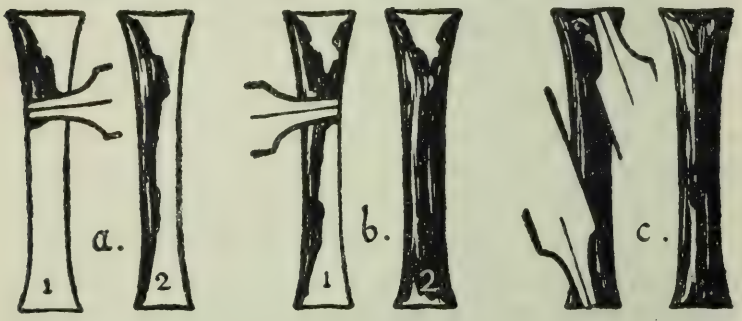


Abb. 97.

geführt, und verhindert durch ihr Aufliegen auf dem Pergament ein Hinaustreten der Paste über die Linie, während sie rückwärts und unterhalb frei ausfließt (a 2). Bei der gegenüberliegenden Seite wird genau so verfahren und bei schmalen Formen fließt die Paste in der Mitte mit der bereits aufgetragenen zusammen (b). Das obere und untere Ende wird in gleicher Art fertiggestellt (c).

[1]) Sollte ein Tropfen Paste auf das Pergament fallen, kann er schnell mit dem Messer abgehoben werden, aber sicherer ist es wohl, ihn erst trocknen zu lassen und dann vorsichtig zu entfernen. Über die Ränder getretene Paste kann nach dem Trocknen weggeschnitten werden.

Der Winkel zwischen Feder und Pergament ist kleiner bei breiten Formen.

Im allgemeinen gilt die Regel, daß die Paste, solange sie naß ist, ziemlich hoch aufliegen soll. Sie schrumpft beim Trocknen zusammen und wenn sie eine zu dünne Schicht bildet, haftet das Blattgold nicht fest und poliert sich schlecht. Solange die Paste noch naß ist, kann sie beliebig angehöht werden, durch das oben heschriebene Einfließenlassen

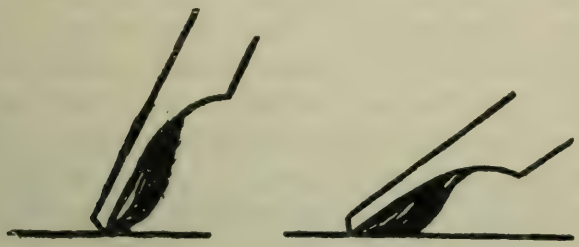


Abb. 98.

frischer Paste. Dagegen ist es nicht ratsam, die Paste übertrieben hoch aufzutragen, da zu dick aufliegendes Gold nicht auf eine Buchseite paßt und plump und protzig wirkt. Auch trocknet eine sehr dicke Schicht nicht gut und wird nach dem Trocknen gern brüchig.

Beim Auftragen der Paste soll so flott wie möglich vorgegangen werden. Wird eine Stelle auch nur kurze Zeit sich selbst überlassen, ehe das Ganze grundiert ist, trocknet sie an, die verschiedenen Partien können nicht mehr frei ineinander fließen und die Oberfläche wird ungleichmäßig. Obgleich die dickflüssige Paste zuerst etwas schwierig zu handhaben ist, kann ein wenig Geschicklichkeit sie doch dazu bringen, leicht und gleichmäßig aus der Feder zu fließen und glatt und eben anzutrocknen.

Ist alles grundiert, lege man die Arbeit zum Trocknen in eine Schublade oder an einen sonstigen sicheren Platz, wo sie weder verwischt noch staubig werden kann.

Antrocknen der Paste. — Die durchschnittlich hierfür angesetzte Zeit ist 24 Stunden, aber sie wechselt mit der Temperatur und dem Wetter; feuchtere Witterung kann eine längere Zeit nötig machen, trocknes Wetter oder Hitze kürzt sie ab. Die Höhe der aufgetragenen Schicht spricht sehr bei dem Zeitmaß mit. Eine sehr dünne Auflage trocknet in ein bis zwei Stunden, während eine ausnahmsweise dicke, mehrere Tage in Anspruch nehmen kann. Nicht genügend angetrocknete Paste ist zu klebrig zum Polieren. Ist sie zu trocken, absorbiert sie alle darauf geblasene Feuchtigkeit.[1]) Um durchaus sicher zu gehen, daß das Gold ordentlich haftet, ist es besser mit dem Auflegen zu beginnen, während die Paste noch ein ganz wenig feucht ist und mit dem Polieren zu warten, bis sie trocken genug ist.

Die für die Vergoldung erforderliche Zeit und die richtige Beschaffenheit der Paste kann nur aus der Erfahrung heraus beurteilt werden.

Das Auflegen des Blattgoldes.

Anmerkung. — In gemalten und illuminierten Manuskripten wird die Vergoldung zuletzt ausgeführt, um eine nachträgliche Beschädigung zu verhüten. Dem noch wenig erfahrenen Künstler wird es leichter fallen, das bequemere Verfahren einzuschlagen und

[1]) Dies passiert sehr häufig in überheizten und mit Zentral- oder Luftheizung versehenen Räumen. In den letzteren ist eine befriedigende Vergoldung kaum ausführbar. Anm. des Übersetzers.

die Vergoldung vor dem Ausmalen mit Farbe fertig zu stellen.

Das Auflegen des Goldes muß sicher und flott ausgeführt werden; die benötigten Werkzeuge sollen fertig zur Hand liegen.

Das Blattgold. — Es wird in Büchelchen zu 25 Blatt verkauft. Die gangbare Größe ist etwa 8 qcm und besteht aus Gold und Legierung, das einzelne Blatt ist nach einer Behauptung auf $^1/_{15000}$ mm Dicke ausgeschlagen. Da Gold, besonders wenn es sehr dünn ist, leicht an Gold haftet, sich gern zusammenzieht und übereinander schlägt und am Papier hängen bleibt, wird roter Bolus oder Ocker zwischen die Blätter des gewöhnlichen Büchelchens eingestreut. Dies Pulver färbt, wenn es nicht sehr sorgfältig abgestäubt wird, auf die Arbeit ab und gibt ihr ein häßliches Aussehen.

Es ist besser, ein Blattgold von doppelter oder vierfacher Stärke zu verwenden, das besonders für kostbare Arbeiten hergestellt wird, ganz lauter und in weiße Papierbüchelchen (ohne Bolus) eingelegt ist.

Das Schneiden des Blattgoldes. — Mit einer sehr scharfen und ganz reinen Schere (sonst bleibt

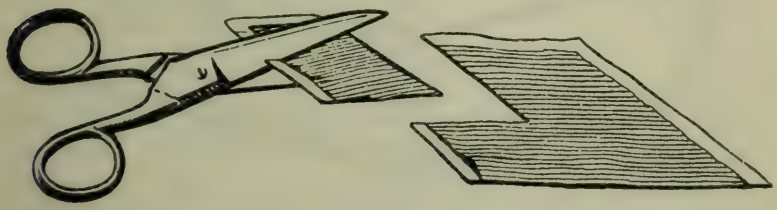


Abb. 99.

das Gold an der Klinge hängen und reißt) schneide man ein ganzes oder halbes Blatt, mitsamt dem Papier auf dem es liegt, aus dem Büchelchen.

Das Gold darf nur mit einem Papierblatt (Abb. 99)

zusammen geschnitten werden (nicht zwischen zwei Papierseiten, da es dann festkleben und reißen würde). Die Schnittflächen des Goldes und des Papiers haften leicht zusammen. Sollte sich das Gold an den Ecken irgendwie loslösen und herumflattern, kann es durch ein Einknipsen mit der Schere wieder an das Papier geheftet werden (Abb. 100). Das auf diese Weise leicht am Papier haftende Blattgold läßt sich bequem handhaben.

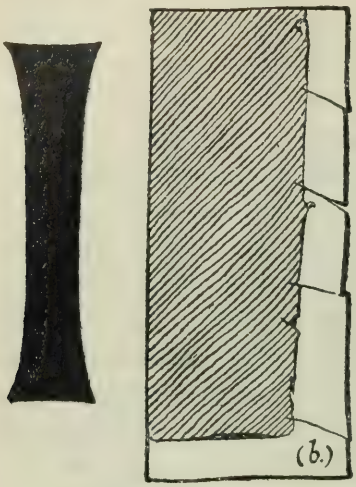


Abb. 100.

Ein Stückchen Blattgold, ringsherum etwa 2 mm breiter als die zu vergoldende Form, wird in der oben beschriebenen Weise vom Seitenblatt

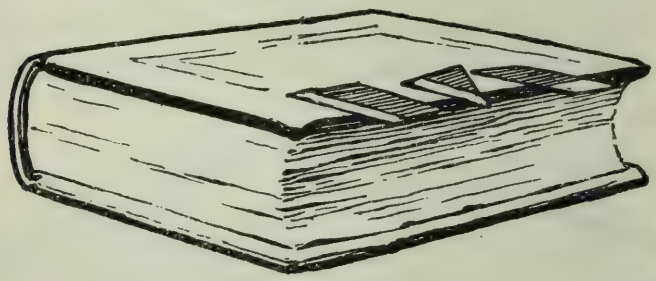
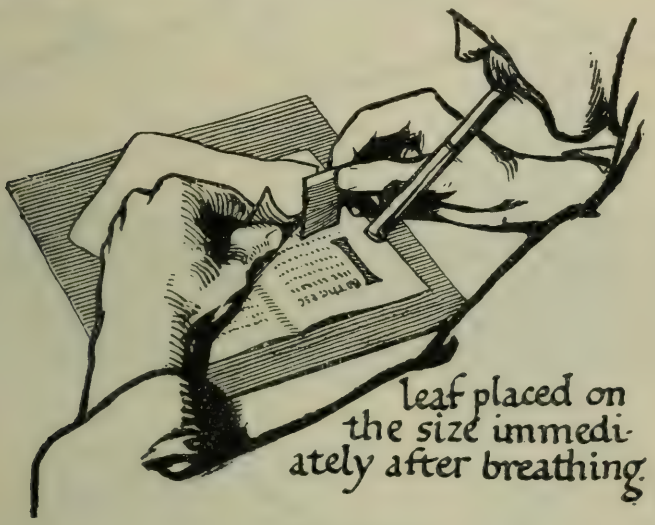


Abb. 101.

abgeschnitten (a, b, Abb. 100). Mit Ausnahme sehr großer Flächen lohnt es nicht, durch ein Ausschneiden der besonderen Form Gold zu sparen. Viereckige, längliche und dreieckige Stücke dürften

gewöhnlich passen; sie werden an einem geeigneten Platz zurechtgelegt — z. B. auf eine Buchkante (Abb. 101) — um im richtigen Moment schnell aufgegriffen werden zu können.

Die Polierunterlage (eine glatte Vulkanit-, Zelluloid- oder Metallplatte) wird unter die Seite gelegt und gibt ihr einen harten und festen Rückhalt, der das Aufdrücken und Reiben des Poliersteines zu vollster Geltung kommen läßt.



Das Gold wird sofort nach dem Anblasen aufgelegt.

Abb. 102.

Das Fertigstellen der Grundierung. — Wenn die Paste höckerig getrocknet ist, kann sie leicht mit dem Messer glatt geschabt werden; man nehme dabei so wenig wie möglich von der Oberfläche weg, da der nötige Klebstoff sich häufig hier anzusammeln scheint.

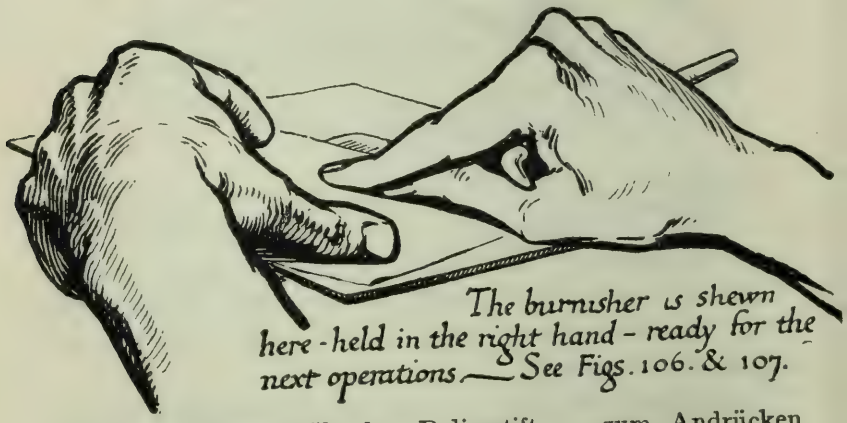
Die angelegte Form sollte im allgemeinen keine Verbesserungen nötig haben, zeigen sich indes kleine Unschärfen an den Rändern, können sie mit dem Messer ein wenig zurechtgestutzt werden.

Das Anfeuchten der Paste. — Das Anblasröhrchen hat etwa 1 cm (oder weniger) Durchmesser und ist etwa 10 cm, oder mehr, lang. Es kann



Abb. 103.

aus Papier oder Federrohr sein. Ein Ende wird leicht zwischen den Lippen gehalten und das andere dicht über die Paste bewegt, wobei man sie leicht anbläßt (Abb. 102). Der Atem verdichtet sich auf der Oberfläche der Paste und macht sie feucht und



Die rechte Hand hält den Polierstift — zum Andrücken der Ränder — siehe Abb. 106 und 107.

Abb. 104.

klebrig. Es hängt von der Trockenheit der Paste ab, ein wie langes Anblasen hierzu erforderlich ist.

Man nehme sich sehr in acht, daß die Feuchtigkeit sich nicht schon im Röhrchen kondensiert und als Tropfen auf die Arbeit fällt.

Das Auflegen des Blattgoldes. — Sobald die Paste genügend angeblasen ist, wird sofort das betreffende Stück Papier mit anhängendem Blattgold (welches man in der rechten Hand bereit hält), das Gold nach unten, aufgelegt. Man bemühe sich direkt die richtige Stelle zu treffen, und ein Wegziehen über die Paste zu vermeiden (Abb. 103).

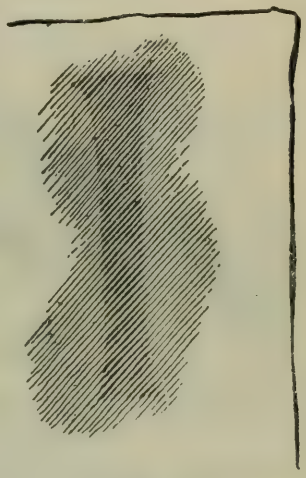


Abb. 105.

Das Anreibepapier — irgend ein geeignetes Blatt dünnen aber zähen Papiers (welches man in der linken Hand bereit hält) — wird, unmittelbar darauf, über das Blattgoldpapier gelegt und fest mit dem Finger überrieben, um sofort das Gold an die Paste zu heften (Abb. 104). Nun überfährt man dieses Papier sehr schnell mit dem weichen Bleistift oder Kreide, bis die unterliegende erhöhte Form sich auf der Oberfläche abzeichnet (Abb. 105).

Man kann diese beiden Vorgänge verbinden, indem man etwas blaue Kreide auf die Fingerspitze oder die Oberseite des Anreibepapiers bringt.

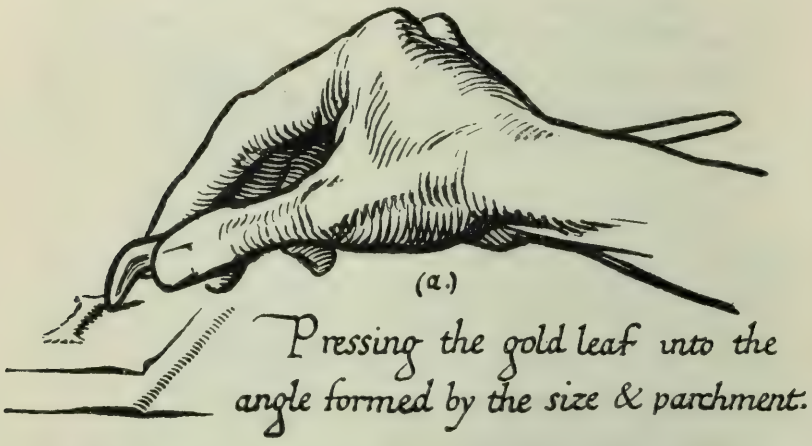
Die Spitze des Poliersteins[1]) wird rings um die Kanten der abgezeichneten Form geführt und drückt

[1]) Ein stumpfspitziger Metall- oder Elfenbeinstift kann auch benutzt werden.

— durch beide Papiere hindurch — das Gold fest in den Winkel, den Paste und Pergamentoberfläche miteinander bilden (Abb. 106).

Darauf wird das vordere Ende des Poliersteins unter festem Druck rasch über das ganze Anreibepapier geführt (Abb. 107).

Nun hebt man Anreibe- und Blattgoldpapier ab und der erfahrene Blick erkennt gewöhnlich gleich



Andrücken des Blattgoldes in den durch Paste und Pergament gebildeten Winkel.

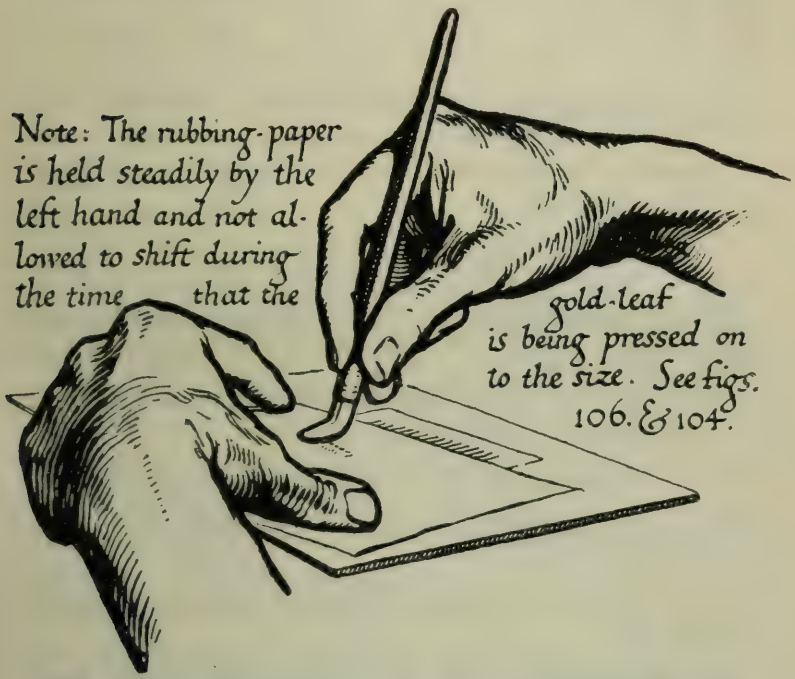


Vergrößerte Darstellung obiger Zeichnung (Querschnitt). 1. Polierstein. 2. Anreibepapier. 3. Blattgoldpapier. 4. Blattgold. 5. Pergament mit aufliegender Paste. 6. Polierunterlage.

Abb. 106.

durch ein eigentümliches, glattes Aussehen, ob das Gold ordentlich fest sitzt.

Mehrere Buchstaben und Formen, welche dicht beieinander stehen, können — mit einem Stück Gold — zusammen vergoldet werden, gerade als ob sie eine gemeinsame Form bildeten. Dies spart



Anm. Das Anreibepapier wird mit der linken Hand festgehalten und darf sich nicht verschieben, während das Gold auf die Paste gedrückt wird (s. Abb. 106 und 104).

Abb. 107.

Zeit, aber wenn zu große Partien auf einmal vorgenommen werden, passiert es leicht, daß einzelne Stellen unvollkommen und flüchtig behandelt werden.

Kleinere verstreute Partien (Punkte usw.) — Hierfür kann das Blattgold in eine ausreichende

Anzahl kleiner Stückchen geschnitten werden, die man mit der Goldseite nach unten auf ein bereitgehaltenes Blatt fallen läßt. Man nimmt sie einzeln, mittelst einer in das anhaftende Papier gespießten Nadel auf.

Weitere Goldauflagen. — Eine zweite Lage Gold kann sofort auf die erste aufgelegt werden. Dies gewährleistet höheren Glanz und erleichtert das Polieren. Weitere Lagen können selbst nach dem Polieren noch zugefügt werden, aber wenn die Oberfläche der ersten Lage nicht mehr absolut rein ist, besteht die Gefahr, daß die zweite beim Neupolieren abblättert.

Das Polieren.

Der Polierstein. — Dies ist gewöhnlich ein zahnförmiger Agat.

Die Spitze dient zum Andrücken und Polieren der Kanten (a).

Das vordere Ende für Polieren im ganzen (b).

Die Beuge für Querpolieren und Ausbuchtungen (c).

Die Seiten für ganz leichtes und vorsichtiges Polieren (d).

Der Polierstein muß durchaus reingehalten werden und wird zur Sicherheit häufig auf einem Tuch abgerieben.

Abstäuben des Bimssteinpulvers. — Die Kante des Pergaments kann aufgestellt und gegen das Pult geklopft werden, um das Pulver abzuschütteln und ein Federbart oder ein weiches Taschentuch kann zum Abstäuben dienen, wobei man sorgsam vermeidet, das Pulver über das Gold zu reiben.

Entfernen des überschüssigen Goldes. — Das überschüssige Gold rings an den Kanten der vergoldeten Teile kann mit der Pinselspitze leicht weggestrichen werden. Dies geschieht vor oder nach dem Polieren — besser wohl nachher (s. S. 178).

Gold, welches trotz des Einreibens mit Pulver an dem umgebenden Pergament haftet, muß mit dem Messer oder einem harten spitzen Gummi entfernt werden. Man vermeide hierbei sorgfältig die vergoldeten Stellen zu berühren.

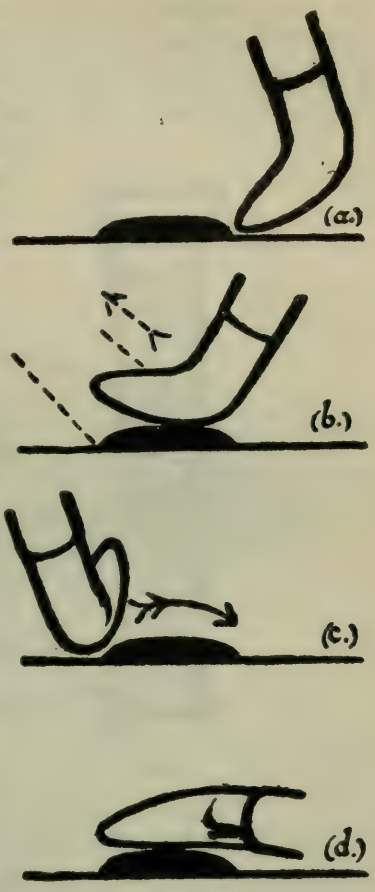


Abb. 108.

Das Polieren. — Das Gold kann gleich nach dem Auflegen poliert werden, wenn die Paste trocken ist; sollte sie indes noch etwas feucht sein, ist es sicherer, eine Viertelstunde — oder auch länger — zu warten (s. „Antrocknen“ S. 156).

Die Polierunterlage wird wieder unter die Arbeit geschoben und das Polieren leicht und vorsichtig begonnen. Sobald der Polierstein im geringsten klebt, hört man sofort auf (sonst wird das Gold verkratzt) und untersucht und reinigt den Polierer.

Die ersten Striche mit dem Polierstein werden gewöhnlich über die ganze Fläche geführt, sie müssen ganz leicht von rotierender Bewegung sein, bis der Stein an zu gleiten fängt und die matte Goldfläche einen stumpfen Glanz zeigt.

Sobald das Gold glatt wird, kann der angewandte Druck verstärkt und der Polierstein in geraden

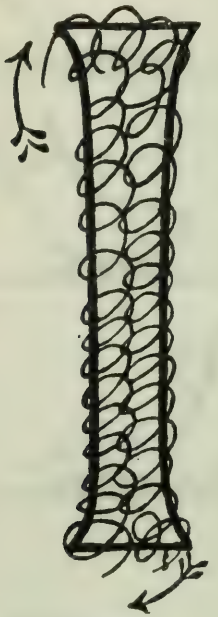


Abb. 109.



Abb. 110.

Strichen nach allen Richtungen über die Goldfläche bewegt werden (Abb. 110). In diesem Stadium muß das Gold sich eigentümlich und angenehm glatt unter dem Polierer anfühlen, ein unfehlbares Zeichen, daß alles nach Wunsch geht.

Ein schnell ausgeführtes Überstreichen mit der Beuge des Poliersteins, quer über einen goldenen Balken, gibt ihm den letzten Schliff (c, Abb. 108.)

Im richtigen Licht sieht gut poliertes Gold spiegelklar aus und kann in gewisser Beleuchtung fast dunkel durch seine Glätte erscheinen. Um die Güte der Politur zu beurteilen und gleichzeitig etwa stehengebliebene braune Flecken zu erkennen, die das Gold nicht bedeckt hat, wird ein Stück weißes Papier so gehalten, daß sein helles Licht sich im Gold widerspiegelt. Auch während des Polierens ist es eine große Hilfe, ein weißes ge-

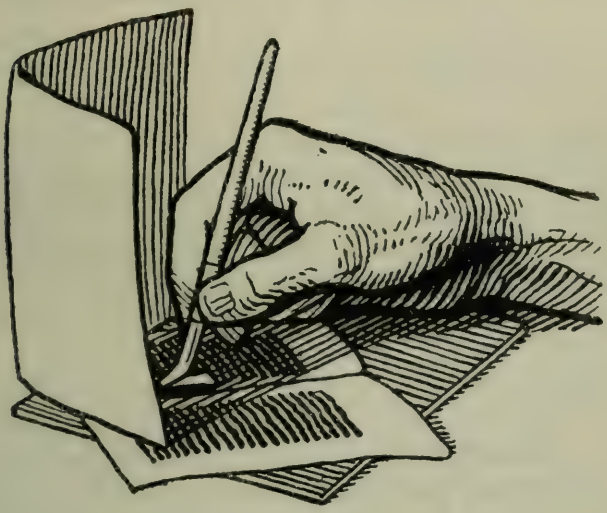


Abb. 111.

faltetes Blatt als Reflektor neben die Arbeit zu stellen (Abb. 111).

Zuerst ist die Paste unter dem polierten Gold noch nicht vollkommen hart und muß mit der größten Vorsicht behandelt werden (daß kein Atem darauf fällt, kein Finger das Gold berührt, es darf nicht herumliegen und staubig werden). Am sichersten verschließt man es ein oder zwei Wochen in einer Schublade.

Nach 8 oder 14 Tagen, wenn die Paste gut durchgetrocknet ist, kann das Gold ganz leicht und sorgfältig aufpoliert werden und dies kann nach weiteren 14 Tagen noch einmal wiederholt werden. Diese Schlußpolitur, wenn die Paste fast durch und durch hart ist, verleiht ihr einen sehr dauerhaften Glanz. Aber auch dann ist es ratsam, die Vergoldung sehr in acht zu nehmen und sie sobald wie möglich gegen jede Beschädigung zu sichern. Die goldschimmernden Buchmalereien früherer Zeiten wurden häufig durch ein zwischen die Seiten gelegtes Stück Seide geschützt — und dies sollte auch heute bei kostbaren Arbeiten geschehen. Daß ein gebundenes Buch das glänzende Gold ausreichend schützt, wird durch eine große Anzahl alter Handschriften erwiesen, in denen das vor 500 Jahren aufgelegte und polierte Gold noch immer seinen ursprünglichen strahlenden Glanz bewahrt.

Das Ausbessern fehlerhafter Stellen.

Eine beträchtliche Erfahrung ist erforderlich, um die Vergoldung gut und sicher durchzuführen. Sorgfältige Arbeit und eine gute „Paste“ werden die Hauptschwierigkeiten überwinden: letztere und ihre wahrscheinlichen Ursachen sind nachstehend zusammengestellt:

Um die Paste fest mit der Oberfläche zu verbinden.	*Wahrscheinliche Ursache, warum die Paste nicht fest am Pergament oder Papier haftet,*	
Man reinige die Oberfläche gründlich durch Abreiben mit Bimssteinpulver und rauhe sie, wenn nötig, etwas auf (S. 151, 175).	Unreine fettige hornige oder nicht poröse	Oberfläche.

Paste klebt nicht genug.	
Paste ist nicht genügend gebunden (wird brüchig, blättert ab)	fehlerhafte Zusammenstellung oder mangelhafte Mischung.

Man beschaffe oder verfertige eine richtig zusammengestellte Paste, menge immer gut durch und rühre während des Gebrauchs häufig um. Ist die Mischung fehlerhaft, setze man
a) Klebstoff,
b) Bindestoff
zu (S. 152, 173 u. Anhang).

Um das Gold mit der Paste zu verbinden.

Man blase sorgfältig an und vermeide jeden Aufenthalt beim Auflegen des Goldes (S. 160, 167).

Man lasse die Paste nicht zu trocken werden.

Man drücke sorgfältiger und fester an (S. 162):

Man nehme dünnes Blattgold.

(Siehe oben.)

Man trage genügend Paste auf (S. 155). Ist die Schicht nach dem Trocknen nicht hoch genug, rauhe man die Oberfläche auf und überstreiche mit einer weiteren Lage Paste.

Man versuche Nachzuvergolden (S. 164). Bleiben die Stellen wieder stehen, kratze man sie leicht ab und mache einen neuen Versuch. Schlägt dieser fehl, kratze man alles Gold leicht ab und versuche es mit einem Überstrich von verdünntem Eiweiß oder dünner Paste (wie oben).

Wahrscheinliche Ursache, warum das Gold nicht an der Paste haftet.

Paste nicht feucht genug	infolge ungenügenden Anblasens oder eines zu großen Absorbierungsvermögens der Paste, bedingt durch äußere oder innere Umstände.

Ungenügendes Überreiben und Andrücken des Goldes.

Paste klebt nicht genug.

Nicht genug Paste, besonders an den Kanten und in den Haarstrichen.

Das Gold will ohne ersichtliche Ursache an manchen Stellen nicht haften. Dies beruht indeß gewöhnlich doch auf einem oder dem anderen der obigen Gründe. Oder die Paste ist zufällig berührt worden und fettig oder unrein geworden.

Sind die Stellen sehr klein und man hat nicht die Zeit Nachzuvergolden, kann man sie mit Goldpulver und verdünntem Eiweiß ausbessern und nach dem Trocknen polieren.

Um das Blattgold leuchtend und glatt zu machen.	*Wahrscheinliche Ursache, warum sich das Blattgold nicht gut polieren läßt.*
a. } Man gebe mehr Zeit b. } (S. 156).	Paste schmiert infolge a) feuchter Witterung. b) zu kurzem Zeitraum zwischen Anlegen und Vergolden, c) zu viel Klebstoff in der Paste.
c. Man kratze die Paste ab und grundiere mit einer richtig zusammengestellten Mischung.	
Unter Umständen läßt sich das Schmieren durch ein Auflegen mehrerer Goldblätter überwinden (S. 164).	
Man schabe die Oberfläche mit einem scharfen Messer glatt. (Manchmal wird erst die Paste poliert, ehe man das Gold auflegt.)	Ungleiche Oberfläche der Paste.
Man reinige den Polierstein in kurzen Zwischenräumen.	Der Polierstein wird unrein.

Wenn zu viel nasse Paste aufgetragen wird, wirft sich sowohl Pergament wie Papier. Meist ist es weder möglich, noch wünschenswert, dies durch ein vorheriges Aufspannen des Bogens zu verhindern; aber die Paste kann weniger flüssig angesetzt werden, so daß sie schnell trocknet. Wenn ein ganzer Hintergrund zu vergolden ist, kann er häufig durch das Ornament in kleine Partien zerlegt werden (die zu verschiedenen Zeiten angelegt werden können, s. S. 203). Große, ununterbrochene; goldene Flächen

lassen sich in mehreren dünnen Lagen nacheinander mit dem Pinsel auftragen.

Einige Pasten werden gern brüchig: dem ist schwierig vorzubeugen. Aber wenn die Sprünge ganz winzig sind — wie dies in vielen der besten alten Manuskripten vorkommt — tun sie der Arbeit keinen ernstlichen Eintrag.

Poliertes Gold wird häufig durch nachlässige Behandlung und ungenügenden Schutz schadhaft.

Goldschrift.

Die Seite wird wie für gewöhnliche Schrift liniiert und dann gründlich mit Pulver abgerieben.

Die Feder hat einen extralangen Spalt und die Paste wird etwas flüssiger als sonst angesetzt, damit sie frei ausfließen und wirkliche Federstriche geben kann (S. 63).

Das Pult wird niedrig gestellt, oder ganz flach gelegt, so daß die Paste flott fließt.

Manchmal macht die Feder auf dem Pergament bloß einen wässerigen Abstrich, aber durch ein leichtes Wiederaufwärtsschleifen der Feder füllt sich der Strich mit der Paste, die unter der Federspitze sitzt. Die dünnen Federstriche der kleinen Schrift können nur wenig Paste aufnehmen und sollten daher so ausgiebig wie möglich angefüllt werden (S. 155, 195). Man wird finden, daß sie bedeutend schneller trocknen als die größeren Formen und ein paar Stunden nach dem Niederschreiben vergoldet werden können. Sechs oder mehr Buchstaben können zusammen vorgenommen werden (s. S. 163).

Die Vergoldung.

Das Blattgold kann auf das „Goldkissen“ gelegt, mit dem „Goldmesser“ geschnitten und mit dem „Anschießer“ aufgetragen werden.

Wasser, Eiweiß oder Alkohol können zum Festkleben des Goldes an die Paste verwandt werden.

„Abzieh-“Blattgold ist bequem aber die Fettigkeit des Abziehpapiers macht das Gold leicht matt.

Blattgold wird in mancherlei Schattierungen hergestellt, von Rotgold (Gold und Kupfer) bis zu Grüngold (Gold und Silber); obgleich sich sehr hübsche Wirkungen mit diesen Tönen erzielen lassen, werden sie gern schwarz und es ist daher anfänglich besser, mit reinem Gold (S. 158, 177) zu arbeiten.

Blattsilber oxidiert und wird schwarz; Platin (ein sehr guter Ersatz) kostet etwa 5 Mark und Aluminium (nicht so gut) 50 Pfennig per Buch.

„Goldtinte“ wird aus Goldpulver gemacht: aber ihre Wirkung bleibt hinter der erhabenen und polierten Goldschrift zurück.

Folgender Auszug stammt aus dem „Buch über die Kunst des Cennino Cennini (The Book of the Art of Cennino Cennini“, geschrieben zu Anfang des 15. Jahrh., ins Englische übersetzt von Christiana J. Herringham, 1899:

Kap. 157. — Wie du Miniaturen malen und Gold auf Pergament legen sollst.

Erstlich mußt du, wenn du Miniaturen malen willst, mit dem Bleistift Figuren, Laubwerk, Buchstaben, oder was du willst, auf das Pergament, das ist, in das Buch, zeichnen. Dann mußt du die Zeichnung mit der Feder fein nachziehen, daß sie

fest sei. Zum Malen mußt du eine Art Gesso haben, das Asiso heißt. Es wird so gemacht: ein wenig gesso sottile (s. Kap. 116 weiter unten) und ein wenig biacca (Bleiweiß), hiervon nie mehr wie gleich einem Drittel des gesso; dann nimm Honigkrystall, in geringerer Menge denn biacca, zerreibe alles mit klarem Wasser sehr fein, tue es zusammen und laß es ohne Sonne trocknen. So du davon brauchen willst, um Gold aufzulegen, schneide so viel ab als du nötig hast und mische es mit wohlgeschlagenem Eiweiß, wie ich es dich lehrte. (Der Schaum bleibt eine Nacht stehen um sich zu klären.) Trage die Mischung damit auf; laß sie trocken werden; dann nimm das Gold und blase es an oder nicht, wie dir es beliebt, so kannst du es auflegen. Wenn das Gold liegt, nimm den Zahn oder Polierstein und poliere es, aber halte unter das Pergament ein festes Täfelchen aus gutem Holz und sehr glatt. Und wisse, daß du mit der Feder und diesem assiso Buchstaben schreiben oder damit ein Feld anlegen kannst, oder alles was dir beliebt — es ist höchst vortrefflich. Aber ehe du Gold darauf legst, siehe zu, ob du es mit der Messerspitze abschaben oder glätten mußt, denn dein Pinsel trägt oft mehr an eine Stelle auf, als an die andere. Davor hüte dich stets.

Kap. 116. Wie gesso sottile (gebrannter Gips) zum Grundieren der Tafeln zubereitet wird.

Nun mußt du einen Gips für die feine Grundierung zubereiten, er heißt gesso sottile. Er wird von dem gleichen Gips gemacht wie der letzte, aber er muß wohl geklärt (purgata) sein und wenigstens einen Monat lang in einem großen Faß feucht

bleiben. Gieb jeden Tag neues Wasser zu, bis er fast zerfällt und vollständig gelöscht ist und ihm alle Hitze genommen ist und er weich wie Seide wird. Schütte das Wasser ab, forme ihn zu Kuchen und lasse sie trocknen. Dieses gesso wird von den Apothekern an unsere Künstler verkauft. Man braucht es zur Grundierung, zur Vergoldung, zu Stuckarbeiten und anderem Künstlerwerk.

Anhang: Die Vergoldung.

(Von Graily Hewitt.)

Ein befriedigendes Resultat läßt sich bei der Reliefvergoldung nur dann erzielen, wenn durch Übung die einzelnen Vorgänge gewohnheitsmäßig verrichtet und nicht durch kurzes oder langes Besinnen unterbrochen werden. Und selbst dann ist der Erfolg unsicher und dem Zufall ausgesetzt. Denn die selbstgemischte Paste ist meist unbefriedigend und die Bestandteile der im Handel erhältlichen kennen wir nicht. Auch unser Pergament ist lange nicht so gut, wie das der alten Bücher. Es ist unbedingt nötig, die beste Zusammensetzung für erstere und die geeignetste Zubereitung des anderen auf chemischem Wege zu ermitteln. Aber wenigstens können wir so viel Sorgfalt anwenden, als die uns gegebene Zeit gestattet und nichts als „gut genug“ passieren lassen, was wir nicht eingehend geprüft haben und alle unsere Geduld und Geschicklichkeit für die Arbeit zusammennehmen.

Das Pergament kann zu spröde, zu trocken oder zu fettig sein. Wenn spröde, ist es für Bücher ungeeignet; ist es zu trocken, bricht und wellt es sich gern, und ist es zu fettig, so ist es zum Verzweifeln. Und doch kann die weiche, etwas fettige,

Art durch geeignete Behandlung angenehmer für den Gebrauch gemacht werden, als die andern. Es wird mit geschlemmten Bimsstein und Federweiß (oder sogar mit ganz feinem Sandpapier auf der rauhen Seite) besonders auf der Spalt- (rauheren) Seite mit der flachen Hand solange eingerieben, bis es gebrauchsfähig ist. Ein paar praktische Versuche zeigen bald, wieviel Zeit hierzu nötig ist. Fünf Minuten ist für eine Seite eines Lammfells nicht zu viel. Dann kann es mit einem seidenen Tuch lose abgeklopft — aber ehe die Paste aufgetragen ist, nicht abgerieben werden. Zwischen Grundieren und Vergolden kann es reiner gerieben werden. Besonders muß die Stelle der Seite sehr gründlich rein gerieben werden, die in dem gebundenen Buch gegen die vergoldeten Buchstaben der gegenüberliegenden Seite gepreßt wird, sonst werden diese durch das zurückgebliebene Bimssteinpulver verkratzt. Wenn indessen andrerseits das Pergament nicht genügend auf beiden Seiten abgeschliffen worden ist, schlägt die Fettigkeit von oben und unten wieder durch und macht das Gold blind und kann selbst ein Abblättern veranlassen. Häufig wird der Paste die Unzulänglichkeit des Pergaments und die mangelnde Vorbereitung zur Last gelegt.

Auch die Paste selbst kann zu klebrig oder zu spröde sein. Trifft ersteres zu, poliert sich das Gold nicht gut; bei letzterem poliert es sich wohl, haftet aber nicht an den Kanten und wird über kurz oder lang brüchig. Und wenn auch der spiegelnde Glanz der letzte Zweck der Vergoldung ist, gibt man ihn gern preis, wenn er nur auf Kosten unscharfer Kanten und brüchiger Flächen zu erreichen ist.

Die Paste soll im Gebrauch gerade flüssig genug

sein, um glatt aus der Feder zu fließen. Zu viel Wasser läßt sie glashart trocknen und wellt das Pergament; bei zu wenig Wasser gibt es Höcker und Ungleichheiten. Selbst nach einem richtigen Auftragen bildet sich manchmal in der Mitte der Buchstaben eine unangenehme Rinne; diese kann aber, sobald die erste Auflage trocken ist, aufgefüllt werden oder man kann mit einem scharfen Messer die Ränder der Rinne bis auf das Niveau der Senkung zurückkratzen. Das Messer muß hierfür unbedingt scharf sein. Da dieses Abkratzen die Umrißkanten unberührt läßt, wird ihre Bindekraft dadurch nicht beeinträchtigt; gewöhnlich ist eine glatt geschabte Fläche sehr gleichmäßig und angenehm zu vergolden. Wenn die Fläche hingegen vor dem Vergolden poliert, statt geschabt wird, verliert sie an Klebkraft und bleibt nach wie vor hügelig, während ein Schaben dies ausgleicht. Die Paste muß während des Gebrauchs beständig umgerührt werden; hierführ ist ein kleiner Marderpinsel am geeignetsten, sobald er so geschickt gehandhabt wird, daß er keine Luftblasen verursacht.

Man müßte ein Meteorologe sein, um die genaue Zeitfrist zwischen Grundieren und Vergolden festzulegen, so sehr „hängt dies vom Wetter ab." Meist ist ein Zeitraum von 24 Stunden richtig. Aber man vergolde lieber zu früh als zu spät, nur begnüge man sich damit, wenn bei einem vorsichtigen Politurversuch auf der unbedeckten Goldfläche der Glanz nur zögernd erscheint, vorläufig vom Polieren abzusehen und nur das Gold aufzulegen und es besonders an den Außenkanten der Buchstaben sehr sorgfältig anzudrücken. Einige Stunden später kann das Polieren geschehen. Wird hingegen die Grundierung zu hart, ist es schwierig,

das Gold überhaupt haften zu machen. In diesem Falle muß das hier und da haftende Gold abgekratzt und die ganze Grundierung niedriger geschabt, eine dünne Lage Paste neu aufgetragen und nach kurzem Zeitraum neu vergoldet werden. Ist der Buchstabe so verdorben, daß Reparaturen schwierig sind, kratzt man ihn vollständig ab und grundiert ihn neu. Das angrenzende Pergament muß hierbei vor Beschädigung geschützt werden.

Das beste Blattgold für gangbare Arbeiten kostet etwa 3 Mark für 25 Blatt. Teureres Gold haftet, da es dicker ist, nicht so gut an den Kanten. Billigeres ist zu dünn zum Polieren. Mit gutem Erfolg kann man zwei Sorten zusammen verwenden und zuerst die dünnere direkt auf die Paste, dann die dickere unmittelbar auf die erste Lage legen. Der Buchstabe wird dann wie gewöhnlich fest überrieben und an den Rändern umgangen und das dünne Blattgold wird einer scharfen Umrißkante sehr förderlich sein. In der Regel ist jedoch das Aufeinanderlegen mehrerer Blätter nicht ratsam, da häufig, während der Buchstabe trocknet, kleine Stückchen abblättern und blinde Stellen hinterlassen. Sollte indessen das Gold nach dem Anreiben nach Papier sehr matt und fleckig nach Paste aussehen, so ist die Grundierung teilweise durch das Gold durchgeschlagen und ein sofort aufgelegtes zweites Goldblatt haftet genügend und poliert sich gut. Das beste Resultat erzielt man mit einem mäßig starken Blatt, welches im richtigen Moment ohne Aufenthalt aufgelegt und poliert wird. Stärkeres Gold ist nur für große Flächen nötig, deren Kanten glatt und rein gekratzt werden können oder die mit einer schwarzen Linie umrandet werden sollen.

Die Vergoldung.

Sobald das Gold liegt, muß der Atem durch ein Schild aus Blech oder Pappe, den man in der linken Hand, oder sonst wie hält, vom Buchstaben abgehalten werden. Das Nichtbeachten dieser Vorschrift ist für viele Fehlschläge verantwortlich. Nicht nur der gerade in Arbeit befindliche Buchstabe, sondern auch die auf derselben Seite für die Vergoldung grundierten und die schon fertigen Partien müssen geschützt werden. Denn der Atem feuchtet nicht nur, er wärmt auch und auf erwärmter Paste kondensiert die Feuchtigkeit nicht leicht. Wenn die zunächst zu vergoldende Partie auf diese Weise erwärmt ist, wird sie viel schwieriger zu behandeln sein, wenn sie an die Reihe kommt. Die zuerst am Tage vergoldeten Teile gelingen häufig am besten und aus diesem Grunde: die Paste ist kalt; aber während man sie vergoldet, kann man kaum umhin, die nachfolgende Partie anzuwärmen. Deshalb sollte man, wenn möglich, abwechselnd auf zwei Seiten vergolden, so daß die eine sich abkühlt, während man auf der anderen arbeitet. ~~Aber~~ dünne Metallplatten oder selbst Kartonstreifen können zum Schutz aufgelegt werden, um alle nicht gerade in Arbeit befindlichen Stellen abzudecken

Überflüssiges Gold wird am besten leicht mit einem alten, sehr sauberen und trockenen, seidenen Taschentuch abgestäubt. Radiergummi nimmt gewiß das Gold vom Pergament fort, aber ebenso gewiß vernichtet es auch den Glanz aller etwa hierbei berührten Stellen. Wenn das Pergament von Anfang an ordentlich mit Pulver abgerieben ist, genügt der Seidenlappen, um alles lose Gold zu entfernen. Nur ganz kleine versprengte Stückchen setzen sich hier und da fest und diese werden am sichersten mit der Messerspitze entfernt.

Da der beim Polieren ausgeübte Druck dazu beiträgt, das Gold festzumachen, führt man dieses Abwischen am besten erst nach dem Polieren aus. Sollten sich dann unvergoldete Stellen zeigen, können sie später durch leichtes Anhauchen mit Schaumgold oder durch aufgepinselten Goldstaub ausgebessert werden. Wählt man letzteren, darf nur mit größter Vorsicht, wenn überhaupt, poliert werden oder die umgebende Fläche verkratzt.

Soll ein Goldbuchstabe auf farbigem Feld oder neben Farbe stehen, ist es besser, ihn zuletzt einzufügen; dies Verfahren wurde, wie man sich überzeugen kann, gelegentlich in den alten Büchern angewandt. Wird das Gold zuerst fertig gemacht, verliert es sicher während des Malens durch Wärme oder Anhauchen seinen Glanz. Anderseits muß man, wenn die Vergoldung nach der Malerei ausgeführt wird, sehr sorgfältig darauf achten, daß kein Blattgold an der Farbe hängen bleibt. Womöglich muß eine Schablone der zu vergoldeten Form aus Papier geschnitten werden. Diese läßt sich leicht vermittelst eines nach dem Auftragen der Paste mit Bleistift gemachten Abdrucks herstellen. Die erhabenen Teile werden sorgfältig ein wenig breiter ausgeschnitten, als die so erhaltene Umrißlinie. Dann wird das Papier über die ganze Arbeit gelegt und die durch die Ausschnitte sichtbaren, mit Paste angelegten Partien können ohne Gefahr für die Malerei vergoldet werden.

Wenn möglich, sollte jegliche Vergoldung eine Woche oder länger zurückbehalten werden, um nachpoliert zu werden. Und beim Polieren überhaupt soll der Polierstahl, selbst wenn die Paste hart ist, zuerst nicht mit großer Kraft oder sehr festem Druck gebraucht werden. Durch das Trocknen

schließt sich die Paste zusammen, als ob sie aus Guß wäre und dieser Guß kann nicht herumgedrückt oder selbst zermalmt werden ohne sich abzulösen oder zu springen. Für den ganzen Vorgang ist eine sanfte und aufmerksame Behendigkeit erforderlich. Der Erfolg kommt, wenn er überhaupt kommt, ohne Anstrengung. Er kann nicht erzwungen werden.

Ein Buch mit Reliefvergoldung darf beim Binden nicht scharf gepreßt werden und Wärme, Feuchtigkeit und Berührung mit dem Finger müssen der Vergoldung sorgfältig ferngehalten werden. Wird das Falzen der Seiten dem Buchbinder überlassen, sollte es auch anders wie gewöhnlich ausgeführt werden, denn die Vergoldung muß stets so flach als möglich liegen. Keine der im Gebrauch befindlichen Pasten scheint ein Biegen ihrer Oberfläche zu vertragen, ohne wellig oder brüchig zu werden. Bei sehr reicher Vergoldung werden die Buchlagen am besten „abwechselnd“ [1]) oder „auf und ab“ geheftet, damit die vergoldeten Partien möglichst wenig leiden.

---

[1]) Siehe D. Cockerell „Bucheinband“ S. 89.

10. Kapitel.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Werkzeuge und Materialien für einfache Auszierung — Schaf- und Kalbpergament und Abreibepulver — Farben — Einfache Farbenstimmungen — Mattgold — Poliertes Gold — Buchstaben und Formen aus poliertem Gold und ihre Umrandung — Versalien auf farbigem Grund — Eingliederung des Hintergrundes — Flächenmuster für Hintergrundfelder.

Werkzeuge und Materialien für einfache Auszierung.

Werkzeuge usw. für die Vergoldung. — Siehe Kapitel 9 (S. 150).

Ein Elfenbeinstift. — Dieser ist zu manchen Zwecken nützlich, u. a. zum Eindrücken von Mustern in polierte Goldflächen (s. S. 203).

Pinsel. — Die roten Marderpinsel sind ausgezeichnet. Jeder Farbe sollte ein besonderer Pinsel vorbehalten werden, oder wenigstens je einer für Rot, Blau, Grün, Weiß und Goldfarbe und es ist bequemer für alle, einen mittelstarken und einen feinen Pinsel zu haben.

Federn für Farbe. — Hierzu werden Kielfedern — Puter oder Gans — verwandt. Letztere sind weicher und werden manchmal für farbige Arbeit vorgezogen. Für ganz feines Strichwerk können (echte) Krähenfedern versucht werden. Für jede Farbe muß eine besondere Feder gebraucht werden.

Farbige Tuschen. — Braune Tusche (event. mit etwas Schwarz versetzt) kann für feine Umriß-

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

linien verwandt werden. Wenn diese Umrißzeichnung später ausgemalt werden soll, ist es besser, eine wasserfeste Tusche zu verwenden. Farbige Tuschen haben selten den angenehmen Ton der besten Malfarben. (Siehe Farben für Federzierrat S. 185.)

Farben. — (S. 185.) Mattgold (s. S. 194).

Farbkasten, — Die kleinen dreifächerigen Schubkästen, die in Papierhandlungen verkauft werden, geben einen praktischen und bequemen Farbkasten ab: die Federn usw. können im obersten Fach liegen, die Werkzeuge zur Vergoldung im nächsten, und Farben und Pinsel werden im untersten Fach aufbewahrt.

Papier (s. S. 51, 100, 105). — Schaf- und Kalbpergament und Abreibepulver (s. unten).

Schaf- und Kalbpergament und Abreibepulver. (Siehe auch Anhang: Die Vergoldung, S. 174 und S. 100, 384.)

Der Sondername des Kalbpergaments „Vellum“ wird häufig im allgemeinen Verkehr jedem halbwegs guten Fell, das für Schrift oder Druck präpariert ist, zugelegt. Alle modernen Präparate sind leicht zu spröde und hart. Die Behandlung mit Chemikalien (statt des langwierigen Handbetriebs) und reichliches firnissen und klandern ist vielleicht die Ursache. Die alten Felle haben viel mehr Individualität und Lebenskraft und sind meist viel geschmeidiger. Die Oberfläche ist gewöhnlich sehr glatt — nicht notwendig glasiert — häufig mit einem zarten, samtartigen „Flaum“, der eine ideale Schriftfläche bildet.

Schafpergament (wie es die englischen Gerichtskanzleien verwenden) hat trotz der verhältnismäßigen Härte doch den Fellcharakter bewahrt und

ist auf alle Fälle dem eigens zur Illumination präparierten „Vellum“[1]) vorzuziehen. Ein Schafpergamentfell von etwa 65×55 cm kostet etwa M. 3.50 (in England 2 s 6 d). Lammfell ist noch besser. Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

„Römisches Vellum“ ist ein Schaf- oder Lammfell bester Qualität, das ähnlich dem im Vatikan gebrauchten Vellum aussehen soll.

Die Oberfläche der modernen Felle kann durch „Abreiben“ sehr verbessert werden, aber es besteht anscheinend eine gewisse Gefahr, daß sie dadurch auch rauh und porös werden.

Abreibepulver. Fein geschlemmter Bimsstein (in Drogengeschäften erhältlich) ist hierfür sehr geeignet. Er wird mit der Hand, oder mit einem weichen Leder oder Lappen in das Pergament gerieben. Für die englischen Gerichtsurkunden wird ein hauptsächlich aus Federweiß und pulverisiertem Harz bestehendes Pulver verwandt. Das Harz hat den Nachteil, daß bei einer etwaigen Vergoldung das überschüssige Gold gern am Pergament festhaftet. (Vor dem Schreiben siehe Anm. 7, S. 388.)

Kreide, Federweiß, Schlemmkreide oder pulverisierter Tintenfisch können als Ersatz für Bimsstein oder als Bestandteile eines Anreibepulvers verwandt werden. Wird Sandarach (eine harzige Substanz) auf eine radierte Stelle gerieben, scheint er, wenn die Stelle wieder beschrieben wird, das Auslaufen der Tinte zu verhüten.

Das Pergament hat eine glatte (helle) Seite — die ursprüngliche Innenseite und eine rauhere gelblichere — die ursprünglich behaarte Außenseite.

[1]) Dieses kostspielige, besonders präparierte Kalbfell ist viel zu sehr glasiert und sieht fast wie besserer Karton aus. Es ist hart und glänzend und als Schriftfläche widerwärtig.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Der Schreibkünstler wird die glatte Seite angenehmer zum Schreiben finden (obgleich für ein Buch natürlich beide Seiten gebraucht werden müssen; siehe S. 113). Die glatte Seite ist empfindlicher und Radierungen müssen sehr vorsichtig mit einem scharfen Messer, oder durch leichtes Reiben mit dem Gummi, geschehen. Auf der rauhen Seite schadet das Radieren wenig oder gar nicht. Ein Radiergummi oder ein Wischer und Bimssteinpulver kann benutzt werden. Es ist besser — und auch aufrichtiger — das Radieren möglichst zu vermeiden und die Fehler freimütig, wie bei der täglichen Schrift, zu verbessern (siehe S. 370).

Im gewöhnlichen Gebrauch wird das Pergament in der gewünschten Größe zugeschnitten und auf dem Schreibpulte durch ein Band oder eine Schnur usw. festgehalten (siehe S. 50). Es ist meist verkehrt, es festzustecken oder es aufzuspannen (siehe S. 384).

Das Pergament kann mit brasilianischem Farbholz zu einem reichen Purpur getönt werden; drei Tassen Farbholz (in großen Drogerien erhältlich) werden in einem Liter Wasser mit 2 Teelöffel Alaun (das als Beizmittel dient) gekocht. Die sich ergebende Flüssigkeit ist braunrot und wird durch Zusatz von etwas kohlensaurer Pottasche purpurfarbig (dies muß mit großer Vorsicht geschehen oder der Ton wird zu blau). Nun gießt man die Flüssigkeit in eine flache Schale und weicht hierin das Pergament einen halben bis zu mehreren Tagen. Die Farbe trocknet etwas heller, sodaß sie ziemlich dunkel angesetzt und wenn nötig verdünnt werden kann: einige Streifen Pergament können zur Probe hereingelegt werden; sie werden am Feuer getrocknet.

Das gefärbte Pergament wird in einen Rahmen gespannt und zwar mittelst Bindfaden, welcher sich an den Kanten um in das Pergament eingewickelte Holzpflöckchen schlingt. Das Trocknen darf nur langsam vor sich gehen.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Farben.

Farben in Pulverform sind am reinsten: sie können mit Gummi arabicum und Wasser angesetzt werden. Auch Eigelb mit Wasser wird benutzt (ebenso Eiweiß, siehe S. 173, 189). Der Anfänger gebraucht am besten fertig präparierte Farben, auf die er sich verlassen kann.

Feste Farben kommen den pulverförmigen an Güte am nächsten, sie scheinen einen kleinen Zusatz von Leim, Honig oder Glyzerin (oder Ei — siehe oben) zu verlangen, um für Arbeiten auf gewöhnlichem Pergament geeignet zu sein.[1]) Nur mit Wasser vermischt, blättern sie beim Trocknen unter Umständen ab.

Farben in Näpfchen sind sehr zuverlässig im täglichen Gebrauch.

Farbe in Tuben scheint zu viel Glyzerin zu enthalten; sie ist indessen sehr bequem, um Farbmischungen in jeder Quantität anzusetzen, da sie halbflüssig ist und die jeweilig zur Mischung erforderliche Farbmenge mit ziemlicher Genauigkeit an der Länge der aus der Tube gedrückten Farbrolle abgemessen werden kann (s. S. 188).

Farbe für Federzierrat usw. Für einfache Zierbuchstaben oder Ornamente verwendet man am besten ein reines

[1]) Für farbige Flächen kann Ochsengalle verwandt werden; sie wird entweder vorher, oder mit der Farbe vermischt aufgetragen.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Rot — weder blaurot noch gelblich,
Blau — weder grünlich noch lila,
Grün — weder bläulich noch oliv.

Blau oder Grün wird gewöhnlich ein wenig Deckweiß zugesetzt, um einen gleichmäßigen Ton zu erzielen (s. S. 120). Die Farben werden zum jeweiligen Bedarf frisch angesetzt, und bis auf die erforderliche Konsistenz mit Wasser verdünnt (s. S. 120). Farben welche längere Zeit angesetzt und gebraucht worden sind — besonders wenn sie schon einmal eingetrocknet waren — werden am besten fortgeschüttet (s. Ansetzen der Paste, S. 152).

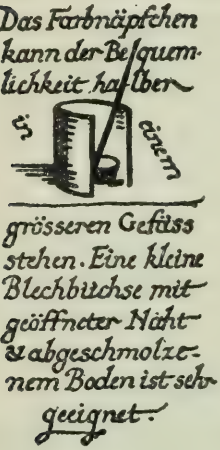


Abb. 112.

Wenn viele farbige Auszeichnungen vorgesehen sind, kann eine entsprechende Menge Farbe, für mehrere Tage ausreichend, angesetzt und in einem verschlossenen Gefäß aufbewahrt werden. Hierzu eignet sich ein kleiner Pomadentopf — je enger desto besser —, er hält die Farbe zusammen und läßt sie nicht so schnell austrocknen.

Der Füllpinsel (ein ganz gewöhnlicher Pinsel, der nur zum Füllen der Feder dient, kann in dem Farbnäpfchen stehen bleiben (s. Abb. 112). Beim Füllen rührt man die Farbe jedesmal um und verhindert dadurch, daß die festen Teile sich unten ansetzen. Gelegentlich wird ein Tropfen Wasser zugesetzt, da sie durch Verdunstung allmählig zu dick wird[1]).

[1]) Auch die Federspitze wird von Zeit zu Zeit mit dem Füllpinsel oder einem Lappen ausgewischt, um ein Zusetzen mit Farbe zu verhindern (s. S. 70).

Wenige und ganz bestimmte Farben. — Rot, Blau und Grün (und allenfalls Violett) mit Gold, Weiß und Schwarz sind für alle Zwecke (mit Ausnahme wirklicher Miniaturen) ausreichend. Und es ist in jeder Hinsicht wünschenswert, daß der Schreib- und Zierkünstler, bevor er zur vollständigen Meisterschaft gelangt ist, seine Farben auf ein Mindestmaß beschränkt (s. S. 229).

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Es gehört zu den „Geheimnissen" eines guten „Entwurfs" nur eine beschränkte Anzahl von Elementen, sei es der Form, Farbe oder des Materials zu verwenden und den Reichtum der Erfindung durch die geschickte und anmutende Behandlung zu bekunden.

Auch darin ist es ratsam, den alten Meistern zu folgen: stets dieselben, ganz bestimmten Farben zu verwenden; hat man ein Rot, Blau oder Grün, so frisch und leuchtend wie nur möglich gefunden, so halte man an dieser Farbe als feststehende Norm für alle vorkommenden Arbeiten fest. Für besondere Fälle (S. 192 u. 214) können hellere Schattierungen durch Zusatz von Weiß hergestellt werden, aber selbst wenn ein so künstlerisch vorgeschrittener Standpunkt erreicht ist, daß eine ausgiebige „Palette" nötig wird, sollte man an dem Prinzip einer feststehenden Norm für Farben und Behandlung der gangbaren Arbeiten festhalten: das ist das Geheimnis einer bewährten Arbeitsweise.

Rot. — Zinnober wird in drei Schattierungen hergestellt. Dunkler, heller und orange Zinnober. Für den alltäglichen Gebrauch ist heller Zinnober am geeignetsten (er kann mit ein ganz klein wenig Weiß gemischt werden). „Dunkler Zinnober" ist nicht so leuchtend und geht ins karminrote über, aber mit „orange Zinnober" gemischt gibt er einen

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

hellroten Ton. Die Farben in Näpfchen sind am bequemsten.

Wenn hellrot mit Gold zusammensteht, kann ihre Wirkung durch größere blaue Massen in den angrenzenden Partien harmonisch ausgestaltet werden. Unter Umständen kann ein etwas karmoisinroterer Ton den Zinnober ersetzen.

Chinesischer Zinnober ist von schöner Färbung aber schwer erhältlich; man sagt sogar, daß der echte Farbstoff ausschließlich für den Kaiser von China reserviert wird (dessen Verfügungen mit dem „Scharlachstift" geschrieben sind).

Grün. — Grünspan ist von sehr schöner Färbung und sieht dem Grün der alten Manuskripte so ähnlich, daß es wohl der dort verwandte Farbstoff sein dürfte, aber so viel ich weiß, wird es in einer beständigen Form heute nicht hergestellt.

Chromoxydgrün (Lasurfarbe, veridian oder vert-émeraude) ist ein sehr schönes beständiges Grün. Es ist etwas dünn und deckt schlecht; man mischt es daher mit Ultramaringelb (Lemon yellow) oder mit weiß und gelbem Ocker; da es ins Blaugrüne spielt, tut ihm ein wenig gelb sehr gut. Dieses (Misch-)grün wird am bequemsten mit Tubenfarben angesetzt.

Blau. — Ultramarin-Asche (englische) die Tube etwa 4 sh. ist von wunderschöner Färbung. Es ist etwas hell und durchsichtig (und beim Auftragen ein wenig „schleimig") für den Alleingebrauch. Eine Mischung (am besten mit Tubenfarben) von Ultramarinasche, chinesisch Weiß und (einem Atom) Preußisch Blau ergibt ein äußerst schönes reines Blau. Eine ähnliche Mischung, auf Kobalt aufgebaut, gibt auch ein sehr gutes Blau.

Ultramarin oder pulverisiertes Lapis Lazuli (leider als „echtes Ultramarin“ [1]) bekannt] ist eine herrliche Farbe; sie kann eine leicht violette Schattierung zeigen, die durch Zusatz von etwas Grün in reines Blau verwandelt wird. (Das ganze Stück kostet etwa M. 20.—.)

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Das in alten Manuskripten gebräuchliche Blau (ehe Ultramarin zur Verwendung kam) hat einen sehr schönen reinen Ton und eine beträchtliche Konsistenz; es liegt höher auf als jede andere Farbe. Häufig glitzert es, als ob Glassplitterchen darin seien. Man vermutet, daß es aus Kupfererz hergestellt wurde.

Mr. C. M. Firth gab mir folgende Mitteilung über dieses Blau: „Das Blau besteht aus einem natürlichen, fein zerriebenen und mit Eiweiß vermischtem kohlensauren Kupfererz (Zinnober wird mit Eigelb angesetzt).“

„Das Erz kommt in zwei Formen vor, als Kristall mittlerer Härte findet es sich in Frankreich bei Chessy und heißt daher Chessilyt, und als eine weiche Erde, die in Ungarn und jetzt größtenteils in Österreich abgebaut wird. Infolge der leichten Bearbeitung ist letztere für die Farbenbereitung am geeignetsten. Sie wird trocken solange gemahlen, bis jedes Körnchen zerrieben ist und zeigt eine blasse, himmelblaue Färbung.“

„Das Blau der alten Manuskripte war nicht wasserfest, während das Rot durch das im Eigelb enthaltene Öl konserviert wurde. Dieses Blau ist mit dem Azzuro della magna (für d'allemaigne) des Mittelalters identisch. Die häufig gehörte Hypothese, daß dieses Blau auf einen Glasfluß

[1]) Französisches Ultramarin ist ein Kunstprodukt und eine kümmerliche Farbe.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

zurückzuführen sei, beruht auf Berichten über (I) den vestorianischen kupferblauen „Glasfluß“ — vermutlich für Schmelzarbeiten; (II) auf Berichten des XVI. Jahrhunderts über die Herstellung von Schmalte, das seine Farbe einem mit Kobalt getönten Glassatz verdankt. Dies Azzuro ist das älteste bekannte westliche Blau; es wurde wahrscheinlich in den ägyptischen Wandmalereien verwandt, wo es grün geworden ist, wie in den italienischen Fresken.“

„Die durch die chemische Verwandlung des Kupfers bedingte grünliche Färbung sieht man an den Initialen von Manuskripten, die der Feuchtigkeit ausgesetzt waren. Diese zeigen an Stellen, wo die Farbe nur dünn aufgetragen war, eine leuchtend grüne Färbung.“

Es scheint, daß Eigelb, abgesehen davon, daß seine Farbe es zur Mischung mit diesem Blau ungeeignet macht, es in einen grünlichen Ton umwandelt (eine Folge des Öls, daß 30% des Eigelbs ausmacht).

Weiß. — Eine Tube chinesisches Weiß[1]) ist für Farbenmischungen am angenehmsten im Gebrauch. „Weiße Linien oder Haarstriche“ zur Auflichtung farbiger Partien (s. S. 193). Hierfür sind die verschiedentlichsten Instrumente empfohlen worden. Ein Marder-Pinsel mit abgeschnittenen Außenhaaren, „der feinste Pinsel, den es gibt“ und selbst eine feine Stahlfeder. Ich neige zu der

[1]) Für feine weiße Linien usw. soll — im fortwährenden Gebrauch — das chinesische Weiß in Flaschen am besten sein; um es feucht zu halten und geschmeidiger zu machen, kann ein wenig Weingeist zugesetzt werden. Es muß gut durchgerührt und nur in der jeweils benötigten Quantität aus der Flasche genommen und in einem Tuschnäpfchen angesetzt werden. Die Flasche wird gut verkorkt gehalten.

Annahme, daß einige der alten Buchmaler eine feine Kielfeder verwandten — etwa eine Krähenfeder oder eine dünn geschabte, spitze Gänsefeder.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Violett wird selten zu einfachem Federzierwerk und Schrift verwandt aber häufig und mit vorzüglicher Wirkung bei reichem Schmuck. Ein rötliches Violett ist am geeignetsten. Aus der auf S. 184 beschriebenen violetten Beize läßt sich ein guter Ton herstellen oder aus „Ruby madder“ mit etwas „Rose madder“ und ein ganz klein wenig echtem Ultramarin.

Einfache Farbenstimmungen.

Die einfache „Rubrizierung“ (s. S. 130). — Gewöhnlich standen rote Buchstaben mit blauen im Wechsel (der wärmste und kälteste Farbenton[1]), in einigen Manuskripten nur mit grünen, aber häufiger wurden alle drei Farben zusammen verwandt, gewöhnlich in folgender Reihenfolge

Rote Vers. Blaue Vers. Rote Vers. Grüne Vers. usw.	für farbige Versalleisten (s. Abb. 93)	ROT BLAU ROT GRÜN usw.	für Versalzeilen (s. Abb. 89)

Wiederholung und Beschränkung bei einfachen Farben (und Formen). — Die einheitliche Behandlung eines Manuskriptes verlangt, daß keine Farbe (oder Form) nur einmal oder selbst alleinstehend vorkommt, wenn sie sich irgendwie wiederholen läßt. Wenn z. B. auf der linken Seite eine

[1]) Und die Finzelformen waren häufig zweifarbig wie III, IV, blau mit roten Schlußstrichen, oder umgekehrt (s. auch S. 222, 230).

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

rote Initiale steht, wird der „Aufschlag“ durch etwas rot auf der Gegenseite in Gestalt einer Versalie, einer Anmerkung oder selbst einer Zeilenfüllung, gehoben. Der zweite farbige Fleck ist oft sehr klein und fast wie ein Echo des anderen (vgl. Zeilenfüllungen und Initialen S. 218, 204), Es mag nicht immer möglich oder wünschenswert sein, die beiden Seiten eines Aufschlags stets so zu behandeln. Aber trotzdem sollte in dem Buch als Ganzem jede Farbe wiederholt werden, so oft sich ein vernünftiger Anlaß hierzu bietet. Und deshalb ist es ratsam, die Farben für ein Buch, wo derartige Anlässe nur hier und da vorkommen, auf zwei oder selbst eine zu beschränken.

Dies Gesetz der Wiederholung bezieht sich mehr auf einfache als auf reich gemalte Formen — d. i. ein Buch braucht nicht mehr als eine vergoldete und gemalte Anfangsinitiale zu enthalten, aber auch hier bildet die Wiederholung einen Grundbestandteil der ornamentalen Ausgestaltung dieser reichen Form (s. S. 229).

Die Zusammenstellung der Farben. — Blau ist häufig der überwiegende Farbenton in einer harmonischen Miniatur, aber bestimmte Proportionswerte lassen sich nicht festsetzen, da ein wirkungsvoller Farbenakkord fast ausschließlich von der Anordnung der Farben abhängt.

Die Wirkung benachbarter Farben aufeinander.[1]) — Wenn Blau und Rot zusammen-

[1]) Im „weißen Licht“ hat man 3 Farben (Primärfarben) unterschieden — Rot, Grün und Blau; je zwei derselben sind der restierenden komplimentär und erscheinen dem Auge in den angrenzenden Zonen.

(Gelbes Licht besteht aus roten und grünen Strahlen und dies dürfte eine teilweise Erklärung für die ausgesprochene Harmonie blau und goldenen Zierrats sein.)

stehen, erscheint Blau tiefer und grünlicher, Rot leuchtender und scharlachfarben. Bei Rot und Grün scheint das rot violetter, das grün tiefer und bläulicher. Grünliches Blau sieht neben reinem Grün wie einfaches Blau aus, ein blau mit violettem Einschlag, violetter. Fruchtbringende Versuche könnten mit Rot, Blau, Grün, Schwarz, Weiß und Gold in einfacher Anordnung zu zweien oder mehreren gemacht werden.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Mischen der Farben mit Weiß. — Blumenkelchblätter und ähnliche Formen können mit Blau oder Rot, die durch Weiß aufgehellt sind, untermalt und mit reiner Farbe schattiert werden; dies bringt eine reiche Wirkung hervor, die durch das Aufsetzen ganz feiner weißer Linien noch erhöht werden kann. Grüne Blätter usw. können sehr hell gehalten und dann mit gelb übergangen werden — das macht sie leuchtend.

Schwarze Umrandungslinien. — Dieselben lassen eine leuchtende Farbe reicher und glänzender erscheinen, sie begrenzen und verschmelzen bis zu einem gewissen Grade nebeneinanderliegende Farben und Formen und wahren den Flächencharakter (s. S. 197). Aus einem oder mehreren dieser Gründe haben alle farbigen Formen — Muster und Ornamente — bei mehrfarbigen Entwürfen eine Umrandungslinie, die je nach der Größe oder Feinheit der Arbeit schwer oder zart ausfällt (s. S. 199, 198, 214, 221, 172).

Weiße Linien. — Häufig trennt eine feine weiße Linie die schwarze Umrandungslinie von der Farbe (s. Abb. 129). Weiße Linien dienen auch zum Harmonisieren der Farben unter einander — eine oder mehrere werden mit dem Pinsel (oder der Feder) auf die Farbe gesetzt. Die Farben er-

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

scheinen dadurch lichter und heller — dunkle Farben werden leuchtender. Man hüte sich vor Übertreibung, sonst wird die Farbe kreidig und kalt. Weiß wird auch zu Gruppen kleiner Pünktchen und feinen Müsterchen für Hintergrundfelder verwandt (s. S. 227, 470).

Gold ist fast noch wirksamer die Farben zusammenzustimmen als Weiß und Schwarz. Es wird gewöhnlich poliert und als Rahmen oder Balken (s. S. 471) in Punkten (S. 471 u. 198) oder als ganzes Feld verwandt (S. 203) Mattgold (s. unten).

Mattgold.

Mattes Gold oder „Goldfarbe“ — echtes Goldpulver mit Eiweiß ist am besten — wird gewöhnlich auf farbige Partien aufgemalt. In den alten Miniaturen wurde es ausgiebig zum Schattieren und Auflichten von Landschaften, Gebäuden, Gewändern usw. verwandt. Man malte Sterne, Lichtstrahlen und Wolkenumrisse mit feinen Goldstrichen auf den blauen Himmel. Ein derartiges Schattieren mit Gold ist von sehr ausgleichender und anmutiger Wirkung auf die Farbe, kann aber leicht übertrieben werden. Auch zum Aufmalen von Buchstaben, Ornamenten und Mustern auf farbigen Grund kann Mattgold benutzt werden. Entweder haben solche Formen gar keine oder eine kaum sichtbare Umrißlinie: ihr Aussehen soll leicht sein — sie dürfen nicht plastisch wirken.

Für ein kleines, nicht sehr gewichtiges, Manuskript läßt sich eine sehr hübsche Wirkung durch Ausmalen des für die Initialen freibleibenden Raumes mit kleinen Quadraten in Rot und Blau erzielen, auf die dann der Buchstabe und das Ornament flott und sicher — mit Goldpulver —

aufgemalt werden. Diese Behandlung wird flüchtig in Abb. 113 angedeutet. Das erfreuliche Aussehen der Seiten — als ob sie mit kleinen Feldern aus Goldbrokat und Rot und Blau besät wären — wird mit verhältnismäßig kleiner Mühe erreicht, während die Verwendung von Blattgold mehr Zeit und Mühe in Anspruch nehmen dürfte, als das Buch wert ist. Für monumentale Handschriften würden diese Mattgoldbuchstaben indes zu formlos und nicht angemessen erscheinen.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.



Abb. 113.

Poliertes Gold.

Das Gold wird immer erhöht aufgetragen und so glänzend als möglich poliert, es sei denn, daß ein besonderer Grund vorläge, Mattgold zu verwenden.

Die Höhe des Reliefs wechselt, je nach der angestrebten Wirkung, von merklicher Dicke bis zur dünnstmöglichen Pastenauflage. Außergewöhnlich dünne und außergewöhnlich dicke Auflagen sind gleich verwerflich (s. S. 156); eine ungefähre Höhe von $^1/_4$ bis knapp 1 mm dürfte allen gewöhnlich vorkommenden Anforderungen entsprechen.

Die Oberfläche wird bei größeren Formen so glatt und vollkommen wie möglich zugerichtet, so daß wie Cennino Cennini sich ausdrückt, das polierte Gold „fast dunkel durch den eigenen Glanz erscheint“; und nur wenn das Licht in einem bestimmten Winkel darauf fällt, zeigt sich der Glanz. Die Vergoldung einer Handschrift läßt sich ein wenig biegen und eine größere goldene Fläche wird wahrscheinlich etwas gewölbt liegen, so daß

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

ein Teil derselben sicher das Licht auffängt. Bei kleinen Flächen ist es deshalb ratsam, stets mehrere auf der Seite anzuordnen, so daß eine oder die andere auf jeden Fall im Glanz erstrahlt und die übrigen motiviert. Und wenn auch ein richtiger Künstler immer die im Bereich der Möglichkeit liegende Vollendung anstrebt, so können doch leichte, natürliche Unebenheiten oder die wechselnden Flächen kleiner, vergoldeter Formen für die Gesamtwirkung von Vorteil sein. Die anziehende Wirkung derartig bedingter Abweichungen läßt sich an den Initialen des XIII. Jahrhunderts beobachten; eine Anzahl kleiner Goldfleckchen sind dem Grunde eingegliedert und ihre ungleichmäßigen Flächen lassen das Ganze wie mit kleinen Lichtpünktchen besät erscheinen. Eine ähnliche Erfahrung bietet der handvergoldete Buchumschlag; er erstrahlt in goldenem Glanz, weil der Buchbinder nicht jedes Stückchen Gold gleichmäßig flach pressen konnte, die Starrheit eines in der Maschine gepreßten Buchdeckels ist zum größten Teil der absoluten Ebenmäßigkeit der Vergoldung zuzuschreiben.

Schwarz und Gold. — Eine der edelsten kalligraphischen Wirkungen wird durch den einfachen Gegensatz von goldenen Versalien zu schwarzer Schrift erzielt (s. S. 323).

Wenn auch — wie bei Schwarz und Rot — die stärkste Wirkung durch einen ausgesprochenen Konstrast gewährleistet wird, kann das Gold trotzdem sehr erfolgreich für kleine Versalien inmitten des schwarzen Textes verwandt werden. Sein Glanz verliert und vermischt sich nicht mit dem Schwarz der Schrift, wie es bei Farbe leicht vorkommt, sondern erhellt und erleuchtet die Seite. Aus

diesem Grunde kann Gold einer Zusammenstellung von Schwarz und Farbe, die für sich allein ein Fehlgriff gewesen sein würde, „aufhelfen“ und sie zu angenehmer Wirkung bringen (s. S. 138).

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Poliertes Gold und Umrandungslinien.

Einfache Goldbuchstaben, Sinnbilder und andere für sich alleinstehende Formen ohne Hintergrund werden gewöhnlich nicht umrandet. Eine Umrandungslinie beeinträchtigt ihre Wirkung, läßt sie dunkler und schwerer erscheinen, und, wenn die Linie im geringsten bereit ist, verschleiert sie die wirkliche Form und gibt ihr ein plumpes Aussehen.

Es ist ein ganz lehrreiches Experiment, einen goldenen (oder einfach weißen) Buchstaben mit

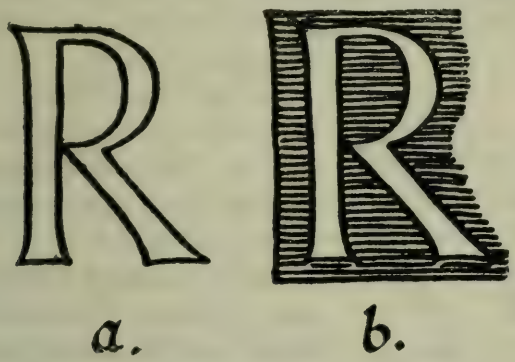


Abb. 114.

einer dicken Umrandung zu versehen (s. Abb. 114) und ihm dann einen farbigen Hintergrund zu geben. Seine Wirkung ist gänzlich verändert und viel vorteilhafter (s. Abb. 114). Die Umrandung wirkt jetzt nicht mehr als Umrißlinie, sondern gliedert sich dem Hintergrund ein, aus dem sie, gewisser-

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

maßen eine kleine Nische, in der der Buchstabe ruht, ausschneidet.

Mit Blattgold vergoldete Formen auf farbigem Grund werden umrandet — gewöhnlich mit Schwarz — damit Buchstaben und Hintergrund in einer Fläche zu liegen scheinen und fest und ruhig in der Seite stehen.

Der Unterschied zwischen der Anwendung von Gold„farbe" und der Behandlung einer mit Blattgold vergoldeten Form muß gewissenhaft beobachtet werden: das matte Gold liegt auf der Farbe und verschmilzt anscheinend mit ihr (s. 194). Das glänzende Gold bildet eine Form für sich, die entweder direkt auf der Seite liegt oder in den farbigen Hintergrund eingesetzt wird.

Rankenornament usw. aus Blattgold. — Sind Rankenstengel und Blatt beide aus Gold, fehlt meist die Umrandung, es sei denn, sie ständen auf farbigem Grund.

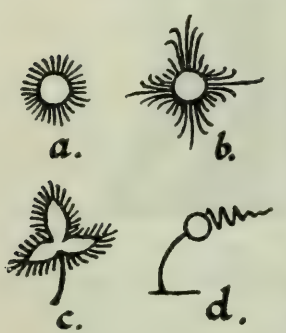


Abb. 115.

Ist der dünne Stengel schwarz oder farbig, werden die Blätter mit der Stilfarbe umrandet (sie wurden gewöhnlich umstrichelt c, Abb. 115).

Ist der farbige Stengel breit mit goldenen Blättern, werden beide mit Schwarz umrandet. Die „Blätter" werden häufig wie Goldflecke (weiter unten) behandelt.

Goldene Flecke oder Punkte werden gewöhnlich mit Schwarz umrandet und umstrichelt (Abb. 115). Sie wirken als glänzendes Gold auf grauem Grund.

Ein einfaches „Blatt" oder ein alleinstehender

goldener Fleck hat ein formloses Aussehen und wirkt nicht viel besser als ein Farben- oder Tusche-klex.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Die schwarze Umrandung und der graue Hintergrund scheinen dem Fleck Form und Ansehen zu geben; auf alle Fälle schaffen sie ihm eine Behausung, ein Nest, welches das kleine goldene Ei umschließt.

Selbst ein Stiel und ein kleiner Abschüßling genügen, einer Form Absicht und Bedeutung zu geben, die ohne sie nur wie ein Klex erschienen wäre (a, Abb. 115).

Sind mehrere goldene oder farbige Flecken zu einem einfachen Muster vereinigt, so bilden sie zusammen eine einzelne Form, die keines Hintergrundes bedarf. Z. B. die Zeilenfüllung .·. (a, Abbildung 126) folgt einer bestimmten und festliegenden Anordnung und braucht nicht umrandet zu werden.

Versalien auf farbigem Grund.

Zu Initialen oder Versalien auf farbigem Feld wird häufig poliertes Gold, sei es für den Buchstaben oder für den Hintergrund, verwandt. Alle Einzelteile (einschließlich der geschlossenen Flächenmuster) sind meist mit Schwarz oder dunkler Farbe umrandet.

Die gebräuchlichsten Farben für den Grund sind Rot und Blau, häufig in versetzten Mustern, oder eine der Farben ist für das Innere der Initiale und eine für die Außenseite verwandt (S. 201). Manchmal wird gar kein oder wenig Gold verwandt, statt dessen trennen und harmonisieren viele feine, weiße Linien die Farben der Initiale und des Grundes. Dem Anfänger ist indes anzuraten, Buchstaben und Grund getrennt zu behandeln und nach der

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Heroldregel „Metall auf Farbe oder Farbe auf Metall“ zu setzen.

Die Formen der Buchstaben unterscheiden sich von den gewöhnlichen Versalien, sie sind breiter im Verhältnis zur Höhe und häufig ohne Serifen. Ein sehr dünner Strich oder Serif würde leicht im Grunde verschwinden.

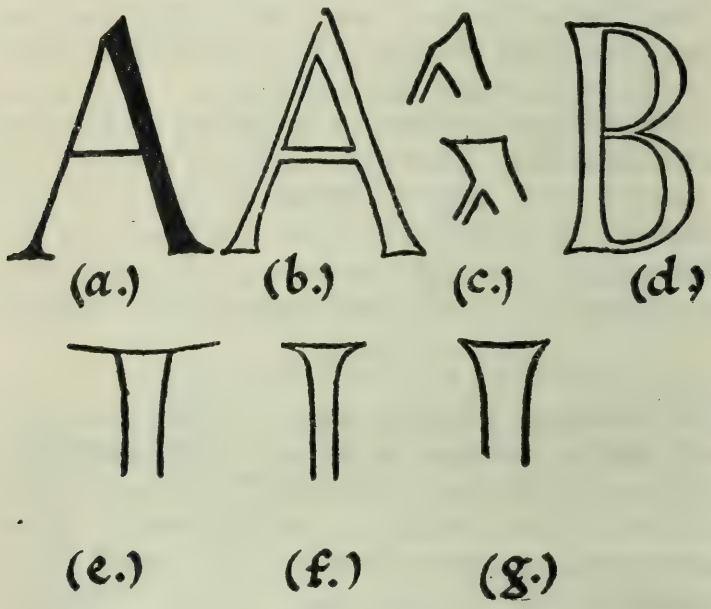


Abb. 116.

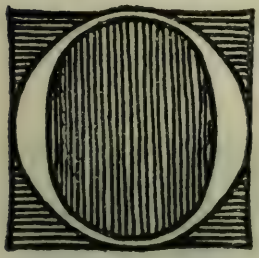
Sehr gute Initialen für farbigen Grund lassen sich aus den ANTIQUA VERSALIEN ableiten (a, Abb. 116).

Die Balken sind breiter und statt der Serifen an den Enden „kolben“förmig auseinander gebogen (g).

Eingliederung des Hintergrundes.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Es ist ratsam erst den Buchstaben zu machen und dann den Hintergrund einzugliedern (als ob es sich um Mosaik handelte). Der Buchstabe wird fest vom Hintergrund umschlossen und nimmt ihn vollständig ein, so daß beide in einer Fläche zu liegen scheinen (a, Abb. 117).



a.

Einfache und gegebene Art die Initiale dem Grund einzugliedern. Man beachte das Versetzen der Farben.



b.

Weniger glücklich, das Feld ist zu groß; ein schweres Linienmuster liegt hinter dem Buchstaben.

Abb. 117.

Diese Flächeneinheit wird noch sicherer und wirkungsvoller durch den Gebrauch von zwei Farben (das ist, rot und blau) für den Grund gewährleistet — eine im Innern, die andere außen um den Buchstaben (s. Tafel XII).

---

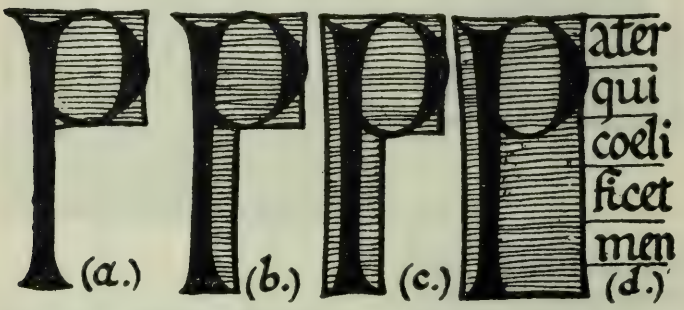
[1]) Bei poliert vergoldeten Buchstaben kann das Vergolden nach Fertigstellung der umgebenden farbigen Partien geschehen.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Die Rundungen der goldenen Buchstaben können ruhig ein wenig überstehen und die harte eckige Kante des Feldes unterbrechen.

Der Buchstabe soll nicht aussehen, als ob er „aufgeleimt“ sei. Dies passiert leicht, wenn das Hintergrundfeld groß und leer ist und das Ornament hinter dem Buchstaben liegt (b, Abb. 117).

Bei Buchstaben mit überstehenden Balken und Schwänzen kann der Schwanz außerhalb des Feldes bleiben (a, Abb. 118), der Grund kann eine oder beide Seiten des Balkens begrenzen b und c oder



Einfache Hintergrundfelder für geschwänzte Buchstaben.

Abb. 118.

das ganze Feld kann groß genug sein, den vollständigen Buchstaben aufzunehmen d. Die Verschiedenheit der Gestalt, die ein Hintergrund annehmen kann, ist unbegrenzt — symetrisch, unsymetrisch, regelmäßig und unregelmäßig — vorausgesetzt, daß er sich der Initiale und dem Ornament anpaßt, (letzteres kann ihn teilweise oder vollständig beschließen) ein gefälliges Verhältnis hat (Tafel XII u. S. 459) und einen angemessenen Platz auf der Seite einnimmt.

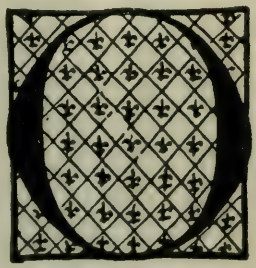
Flächenmuster für Hintergrundfelder.

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

Der Hintergrund ist in der Regel gleichmäßig gemustert, das Muster ist festgeschlossen dem ihm bestimmten Platz eingeordnet.

Ein Goldgrund bleibt gewöhnlich glatt, manchmal zeigt er ein Punktmuster. Dies wird mit einem spitzen Stift (s. S. 181), der nicht zu scharf sein darf, eingedrückt. Er preßt das Blattgold in kleine Vertiefungen, aber durchbohrt es nicht. Farbige Quadrate oder Rankenwerk können den Goldgrund aufteilen (S. 230).

Ein farbiger Grund wird in der Regel mehr oder weniger gleichmäßig mit einem Muster aus dünnen weißen oder matten Goldlinien bedeckt, oder er besteht aus einem geschlossenen Flächenornament in verschiedenen Farben (s. S. 214, 227). Ein einfaches und gefälliges Streumuster kann durch sich kreuzende Diagonallinien hergestellt werden, die den Hintergrund in kleine Rauten teilen. Jede zweite enthält eine Lilie oder ein Kreuzchen oder irgend eine andere einfache Form (Abb. 119).



Hintergrund mit einfachem Streumuster aus Mattgold auf Farbe.

Abb. 119.

Ein kräftigeres Ornament aus breiten weißen oder farbigen Linien kann, wenn man will, mittelst angeblicher Schlitze durch die Initiale geflochten werden (Abb 120).

Die Flächeneinheit von Buchstabe, Ornament und Grund wird dadurch in größerem Maße gewahrt und die Füllung ist interessanter.

Die vorgeblichen Schlitze werden durch, auf

Die Verwendung von Gold und Farbe für Initialen und einfache Auszierung.

dem glänzenden Gold gezogenen, schwarze Linien markiert. Wo die Ranke des Ornaments auf dem Gold liegt, schneidet man die Paste mit einem Federmesser fort. Um etwaige Fehler zu verdecken, wird die ausgehöhlte Stelle mit Weiß übermalt, dann mit der Rankenfarbe übergangen und umrandet.



Abb. 120.

Ein ausgesparter oder heller Stengel kann eine blasse oder bräunliche Umrandung haben und an den Seiten mit grau, braun oder gelb schattiert werden, um eine geschlossene Wirkung zu erzielen. Einem mit kräftiger Farbe gemalten Stamm (das ist, rot oder blau) kann eine weiße Mittellinie aufgesetzt werden.

Man beachte, daß, wenn die Initialen auf farbigem Grund stehen, die Zeilenfüllungen gewöhnlich einen entsprechenden, wenn auch einfacher behandelten, Grund zeigen (s. Tafel XV, XVII).

II. Kapitel.

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

Farbiger Schriftschmuck oder Illumination — „Urwüchsige" Illumination oder Auszierung durch Farben — Filigranillumination oder Auszierung durch die Feder — Natürliche Illumination oder Buchmalerei.

Farbiger Schriftschmuck.

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

Wenn wir von einer illuminierten Seite sprechen, ist es ratsam, das Wort in seiner umfassendsten Bedeutung zu gebrauchen, denn der Schreibkünstler erfreut sich großer Freiheit und kann, wenn er seine Seiten schmücken will, die Worte selbst ebenso leicht in rot, grün oder blau, wie in schwarz schreiben. Er kann nach Herzenslust Initalien und Zierwerk, mit anderer Feder und Farbe, an jeder beliebigen Stelle seines Werkes anbringen. Er kann die Kunst des Goldauflegens und -polierens erlernen und — soweit seine eigene technische Fertigkeit reicht — steht ihm jede Möglichkeit glanzschimmernder Wirkung offen (s. auch S. 321 bis 323).

Eine begrenzte Zahl besonders vorbereiteter, gedruckter Bücher kann gleichfalls farbig ausgeziert werden. Aber je größer die Zahl, desto weniger Arbeit darf auf das einzelne Exemplar entfallen, und der Schmuck wird mehr und mehr zu einer bloßen Rubrizierung — zum Einfügen farbiger Versalien, Zierstriche u. dgl. (s. S. 130). Und wenn es sich um eine sehr große Auflage handelt, muß der Drucker sich mit schwarzen oder schwarz

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

und roten, Holzschnitten oder „Klischees“ begnügen (s. S. 394, 402).

Man kann die eigentliche Illumination als eine, mit der Hand geschehene, Ausschmückung von Handschriften und Drucken in leuchtendem Gold oder Farben definieren.

In der Illumination lassen sich drei verschiedene Gattungen unterscheiden, die ich aus Mangel an besseren Bezeichnungen die „urwüchsige“ (oder Auszierung durch Farben) „Filigran“ (oder Auszierung durch die Feder) „natürliche“ (oder Buchmalerei) nennen möchte. Die verschiedenen Gattungen gehen unmerklich ineinander über und können in mannigfachster Weise vermischt und verbunden werden; aber es ist zweckmäßig, jede, und die besondere Behandlung, die sie beansprucht, einzeln zu betrachten.

„Urwüchsige“ Illumination oder Auszierung durch Farben

(s. auch S. 215, 221, 223, 229—233, 450, 459—461).

Sie ist in der Hauptsache eine Farbenkomposition, in der die Formen in erster Linie als Farbenträger gedacht erscheinen. Ihre Wirkung ist mehr auf die Sinne als auf den Geist eingestellt und ein etwaiges, von den Formen erregtes Interesse, beruht größtenteils auf geschickter Verteilung und ingeniöser Anordnung. Manchmal auch auf der phantastischen Ausgestaltung — wo lebendige Organismen nachgebildet werden — wie der „große Fisch“, der Jonas verschlingt (das T in ET) auf Tafel XII. Diese Gattung scheint den Höhepunkt ihrer naiven Pracht im XII. und XIII. Jahrhundert erreicht zu haben.

Sie heute wieder aufzunehmen, mag etwas abseits von dem ernsten und gereiften Standpunkt heutiger Lebensanschauung zu liegen scheinen; aber darüber kann kein Zweifel bestehen, daß es immer noch statthaft ist, unsere Arbeit mit dem Glanz und der Herrlichkeit von Gold und Farbe zu schmücken. Von der Ausführung hängt es ab, ob einem Zweck gedient ist oder nicht — nur durch ihr Gelingen läßt sich unsere Arbeit rechtfertigen; sie muß leuchtend und herrlich sein und wirklich das Auge erfreuen. Wir müssen mit wahrer Freude an ihr schaffen, tun wir das nicht, können wir kaum erwarten, daß sie bei anderen Freude erweckt.

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

Einfache und zusammengesetzte Formen.

Es ist unbedingt notwendig, zwischen einfachen Formen — die in gewissem Sinne beständig sind — und zusammengesetzten Formen — die stetig wechseln — sorgfältig zu unterscheiden.

Ein gleichseitiges Dreieck von Euklid und eins von einem heutigen Mathematiker konstruiert, sind, oder sollten, ziemlich dasselbe sein. Wenn die Alten eine ornamentale Leiste aus geometrischen Formen bilden, ist das für uns kein Hindernis. Auch wir können unbekümmert dekorative Leisten mit Kreisen, Rauten und Dreiecken füllen.

Bei den alten Römern bestand das große A — in seiner Grundform (s. Abb. 142) — aus zwei zueinander geneigten, durch einen Querbalken verbundenen Strichen (sehr ähnlich der „Pons Asinorum") es könnte kaum einfacher sein —, Meißel und Feder gaben ihm seine ausgebildete und vollendete Form. Wenn wir Meißel und Feder richtig gebrauchen, erhalten wir ein analoges Re-

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

sultat — nicht unbedingt genau dasselbe — denn weder zwei Meißel noch zwei Hände können ganz gleich sein — aber von größter Ähnlichkeit und unserer eigenen Zeit so gut wie jeder anderen angehörend.

Die Grundform des „Lateinischen" A ist eine rein abstrakte Form, ein Gemeingut jedes zivilisierten Zeitalters und Landes[1]) und seine Ausgestaltung ist hauptsächlich ein Ergebnis von Werkzeug und Material, die durchaus nicht Alleingut der alten Römer sind.

Zeigt sich aber irgend eine wirkliche Kompliziertheit der Form und Anordnung oder Empfindung, können wir mit Recht annehmen, daß sie einem bestimmten Zeitalter angehören und daß ihr Leben und ihre Kraft nicht wieder herzustellen sind.

Im Mittelalter wurde das Initial A häufig aus zwei Drachen gebildet, die durch Krallen und Rachen fest aneinander hingen. Diese Form entsprach dem Zeitgeschmack und gehörte zur damaligen Weltanschauung. Aber wir sollten uns hüten, diese phantastischen, antiken Lebewesen zu verwenden; der Geist des Mittelalters samt seiner Flora und Fauna gehört der Vergangenheit an. Und unsere Arbeit kann nur dann aufrichtig sein, wenn sie die eigene, bodenständige Geist- und Zeitströmung widerspiegelt.

Indessen gibt es eine unbegrenzte Auswahl einfacher abstrakter Formen und Zeichen, wie Kreise, Kreuze, Quadrate, Rauten, Dreiecke und eine An-

[1]) Man hat sogar angenommen, daß man die Marsbewohner von der Existenz vernünftiger Erdenwesen durch ein großes Lichtsignal in dieser Form — die erste Proposition des Euklid — benachrichtigen könnte.

zahl Alphabete — wie die eckigen und runden Versalien, die aufrechten oder liegenden Minuskeln — mit denen wir, unter Ausmerzung von Archaismen, frei schalten können. Und alle diese Formen lassen sich durch die Werkzeuge, mit denen sie gemacht, und die Art wie die Werkzeuge gehandhabt werden, ausgestalten, und sie können überdies in leuchtenden Farben und Gold und Silber strahlen. Sehr wirkungsvolle, ornamentale Flächen können durch schachbrettartige und diagonale Muster und durch die Buchstaben selbst gebildet werden. Und ich zweifele nicht, daß ein ausgezeichneter moderner Illuminationsstil möglich ist, der die größtmöglichste Farbenpracht mit weitgehendster Einfachheit der Form verbindet.

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

Filigran-Illumination oder Auszierung durch die Feder.

(Siehe auch S. 218—222, 223, 232—237, 464, 468—470; Abb. 79, 92, 125—26, 150, 188, 189; Tafel XI, XIII, XIV, XVII.)

Diese Form der Illumination kann unbedenklich von jedem, der die Schreibschrift beherrscht und sein Schriftwerk auszieren möchte, versucht werden; sie ist ein unmittelbares Ergebnis der Federtechnik (s. S. 217) und besteht hauptsächlich aus Zierstrichen und flüssigen Linien und Formen, die mit der Feder gemacht werden können und den zu schmückenden Partien angemessen eingefügt werden. Ihre Wirkung kann sehr reizvoll und wohltuend sein: keine Farbe tritt besonders hervor, wie in einem ausgesprochen farbigen Entwurf, keine bestimmte Form zieht den Blick auf sich; aber das gefällige Durcheinander mehr oder weniger mannig-

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

faltiger, einfacher Formen und sanfter Farben erweckt den Eindruck reicher und lieblicher Fülle. Sie erinnert etwas an die Wirkung eines handvergoldeten Buchdeckels und wird auf ähnliche Weise erzeugt. Der Buchbinder hat eine Anzahl — in die einfachsten Zeichen und Zierformen — geschnittener Stempel, kleine Kreise, „Blättchen", Sterne und kleine Bogen; aus diesen einfachen Bestandteilen bildet er einen gefälligen „Entwurf", den er dem Buchdeckel, gewöhnlich in Blattgold, aufdrückt.

Der Schreibkünstler kann die seiner Feder entsprießenden Formen und die Farben, die er ihnen gibt, mit einer Leichtigkeit umgestalten, wie sie die gegebenen Stempel und das Arbeitsverfahren des Buchbinders nicht gestatten. Trotzdem wird der geübte Schreiber finden, daß die Feder (oder vielleicht besser die Technik) zum großen Teil die Form seiner flottesten und ungezwungensten Striche bestimmt, und daß die flüssige Natur des Ornaments eine gewisse Einfachheit und Wiederholung von Form und Farbe voraussetzt, die seine technische Geschicklichkeit nicht übermäßig belastet.

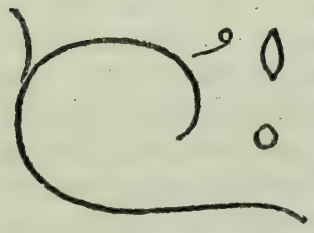


Fig. 121.

Wird zum Beispiel angenommen, der Künstler möchte den Außenrand einer geschriebenen Seite auszieren, so kann er eine beschränkte Anzahl einfacher, aus der Feder entstandener Formen, als Grundbestandteile für seinen Entwurf auswählen; etwa einen Kreis, ein Blatt, eine Ranke und ein paar geschwungene Linien und Zierstriche (Abb. 121)

und mit diesen den vorgesehenen Raum gleichmäßig und gefällig bedecken.

Da das Ornament als organische Pflanzenform behandelt ist, muß es einer bestimmten Stelle oder einer Wurzel entspringen. Die Initiale ist der gegebene Ausgangspunkt des Randornaments, dessen Hauptstiel gewöhnlich aus der Seite oder den Ausläufern des Buchstaben herauswächst. Mit der flott gehandhabten Feder wird zuerst Stamm und Hauptzweige, das Gerippe des Entwurfs, hingesetzt (Abb. 122).

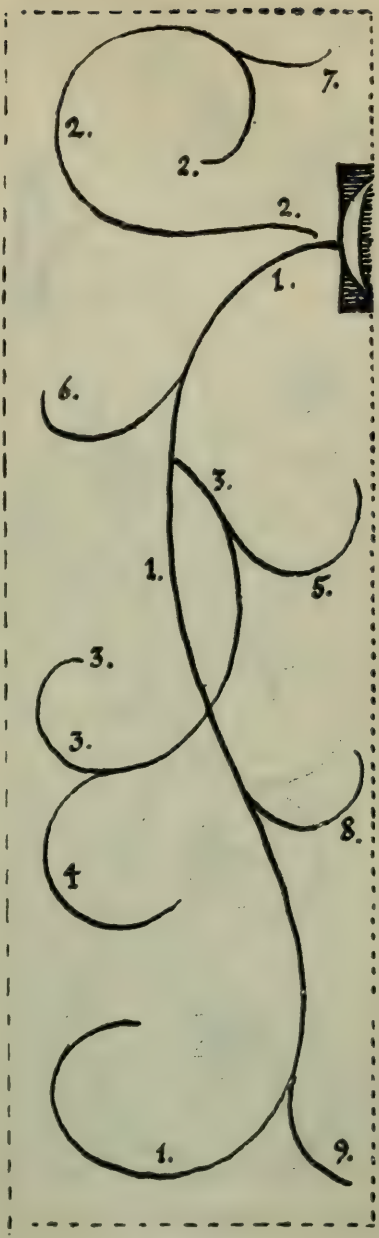


Abb. 122.

Anm. — Die auf der Abbildung befindlichen Zahlen geben die Reihenfolge der Striche an. Der Hauptstamm (111) nimmt den größten Teil des Raumes in Anspruch, ein kleinerer (222) den übrig gebliebenen und die Hauptzweige (333 usw.) verstärken die Besetzung.

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

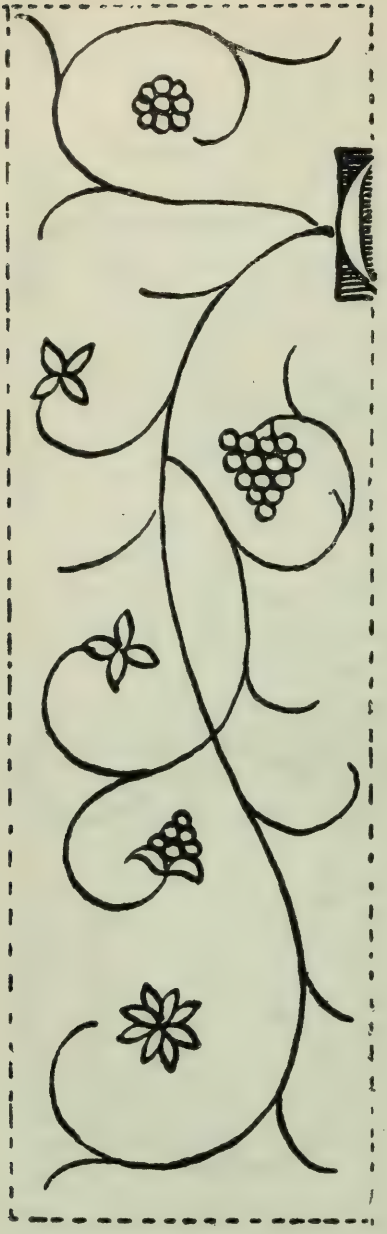


Abb. 123.

Um den Grund gleichmäßig zu decken, werden kleinere Zweige angefügt und dann die aus den gewählten Blattformen und Kreisen usw. zusammengesetzten Blüten, Früchte und Knospen mehr oder weniger gleichmäßig in den großen runden Bogen der Zweigendungen angeordnet (Abb. 123).

Die „Blätter“ werden über den Raum verteilt und überall dort eingefügt, wo ein geeigneter Platz für sie frei ist (gerade wie die Blätter bei wirklichen Pflanzen). Die Blattstiele werden angesetzt und zuletzt füllt man die freien Stellen mit kleinen „Wickelranken“, die merklich zu der erfreulichen Mannigfaltigkeit des Entwurfs beitragen (Abb. 124).



Abb. 124.

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

Farben. — Die geeignetste Farbenstimmung eines derartigen Entwurfs ist Schwarz und Gold (s. S. 198). Die Blätter sind ziemlich flach gehalten und können nach dem Vergolden umrandet werden. Die Blüten usw. können aus Blau und Rot (mit Weiß gemischt, s. S. 193) zusammengesetzt werden. Vorstehende Farben entsprechen denen des Vorbildes, Tafel XVII.

Sind die Blätter grün, können Stamm und Umrandung zarter, in blauer oder graubräunlicher Tusche, und das Grün hell oliv oder graugrün gehalten werden. (Ein breiter schwarzer Stamm mit grellgrünen Blättern sieht leicht hart und etwas brutal aus.) In eine solche zarte grüne Blattleiste können zarte blaue und rote Blumen und ein oder zwei ziemlich flach gehaltene goldene „Beeren“ (einzeln oder zu dreien) eingeordnet werden.

Ein sehr wirksamer Farbenschmuck von bedeutend einfacherem Charakter kann aus rot und grünem (oder blauem) Federzierwerk bestehen, zu dem man Feder und Farbe der Versalbuchstaben und Zeilenfüllungen verwendet. Der rote geschwungene Stamm trägt rote Blätter und grüne Beeren (oder Blätter) oder ein grüner Stamm grüne Blätter und rote Beeren.

Ein Rankenmuster kann auch lediglich — Stamm und Blätter — nur aus poliertem Gold ohne Umrandung sein (S. 187 und Tafel XXII).

Eine komplizierte Schmuckform, die dem „Pflanzen-Filigran“ sehr ähnlich ist, hat einen „ausgefüllten“ Stamm in heller oder dunkler Farbe auf einem dunklen oder hellen Grund (oder auf einem Goldgrund) in der Art, die Abb. 120 in etwa andeutet.

Beispiele italienischer Arbeiten des XV. Jahrhunderts auf Tafel 18 und 19 weisen einen verwandten Typus, das „ausgesparte Rankenmuster“, auf. Sehr sorgfältig und schön gezeichnet, klingt es stark an die natürliche Form an.

Natürliche Illumination oder Buchmalerei[1]).

(Siehe auch S. 228, 234—37, 243, 466—69, 478; Abb. 131a—141; Tafel XV, XVI, XXIII.)

Dies ist die edelste Art der Illumination, ihr stehen große Möglichkeiten offen; hoffentlich finden einige Künstler, die die nötige technische Gewandtheit besitzen, einen Ausfluß für ihr Streben auf diesem Gebiet.

Tafel XV gibt ein Beispiel aus dem XIII. Jahrhundert für den Übergang von der „urwüchsigen" zur natürlichen Illumination. Die drachengeschmückte Initiale mit ihrem wundervollen Rankenwerk und dem Dornenblatt kennzeichnet den Höhepunkt gotischer Kunst; in leuchtenden Farben strahlend, dient sie der in ihr ruhenden, feinen und schönen Zeichnung als Rahmen und Stütze[2]). Hier verbindet sich die Kunst des großen Buchmalers mit der Erfindungsgabe des kundigen Zeichners, um die Phantasie anzuregen und einen ästhetischen Geschmack zu befriedigen.

---

[1]) Ursprünglich wurde jeder farbige Schriftschmuck als „gemalt" bezeichnet. Später befaßten die „Buchmaler" sich hauptsächlich mit Porträts und Miniaturen.

[2]) Da der moderne Buchmaler durch keine Tradition an ein bestimmtes Rankenwerk gebunden ist, wird er finden, daß organische Formen, wie Bäume und Pflanzen, dem modernen Auge natürlicher erscheinen und zweckentsprechend sind. Liegt ein genügender Anlaß für ihre Verwendung vor, lassen sich auch ornamentale Initialen zu ausgezeichnetem Rankenwerk ausgestalten. Zum Beispiel könnte ein herausgezogenes großes L genau in der Art des Ansatzes und der Spirale auf Tafel XV gemacht werden. Auch schmale Goldleisten können im Rand verwandt werden, um Rankenwerk zu stützen oder einzuschließen (vergl. Messinglinien S. 392).

Farbiger Schriftschmuck (Illumination).

Tafel XVI zeigt eine nicht oft vorkommende und selten interessante Ausschmückung einer italienischen Handschrift des XIV. Jahrhunderts mit Pflanzen- und Insektenformen (S. 467).

Tafel XXIII (modern) bringt eine Randverzierung aus wilden Rosen und Rankenwerk. Die Farben des Originals sind sehr leuchtend gehalten (s. S. 478).

Bei der natürlichen Illumination gibt die Schönheit und der Reiz der Form den Ausschlag. Deshalb kann der Zeichner, der das Malen noch nicht beherrscht, sich damit begnügen, Handschriften und gedruckte Bücher mit nur leicht angemalten oder getönten Federzeichnungen zu schmücken. Hat er aber die Schranken, die die Technik reiner und leuchtender Farben seiner Zeichenkunst auferlegt, gemeistert, so steht ihm jedes Maß strahlenden Glanzes selbst bis zu „barbarischer Pracht" zur Bekleidung seiner wohlgebildeten und zarten Formen frei.

12. Kapitel.

Die Entwicklung der Illumination.[1])

Die Entwicklung der Illumination — Zeilenfüllungen — Initialen — Zierleisten und Hintergrundsfelder.

Die Entwicklung der Illumination.

Die Entwicklung der Illumination.

Eine Kunst oder Technik hängt so überwiegend von den Werkzeugen und Materialien ab, deren sich der Künstler bedient, daß man ihren Ursprung vernünftigerweise auf die Werkzeuge und Materialien zurückführen kann, durch die sie erzeugt worden ist. So kann auch die „Illumination“ Schritt für Schritt bis zur einfachen Federtechnik zurückverfolgt werden. Und ihre tatsächliche Entwicklung ist von Ruskin höchst anschaulich geschildert worden, wenn er („Vorträge über Kunst“, Nr. V) sagt:

> „Die Feder ist nicht nur das besondere Werkzeug für die feinsten Zeichnungen, sondern sie ist, richtig verwandt, auch die Grundlage der Illuminationskunst. . . . Die ideale Illumination ist nichts weiter als eine verherrlichte Schrift; . . .

[1]) Die Stufen der in diesem Kapitel sehr kurz berührten Entwicklung beziehen sich sowohl auf die Geschichte der Illuminationskunst der Vergangenheit, als auf ihr Wiederaufblühen in der Praxis unserer Tage. An das schon Erreichte, und wem die Ehre gebührt, erinnert ein Freund: „William Morris war der erste, der in England die Kunst des Schreibens und Illuminierens wieder aufgriff, wie er so viele andere Künste, auf den durch die alten Meister geschaffenen Grundlagen, zu neuem Leben rief. Es gibt verschiedene von ihm selbst entzückend geschriebene und ausgezierte Bücher, vor allem ein Horaz, ein Virgil und zwei verschieden ausgeführte Exemplare des Omar Khayyàm.

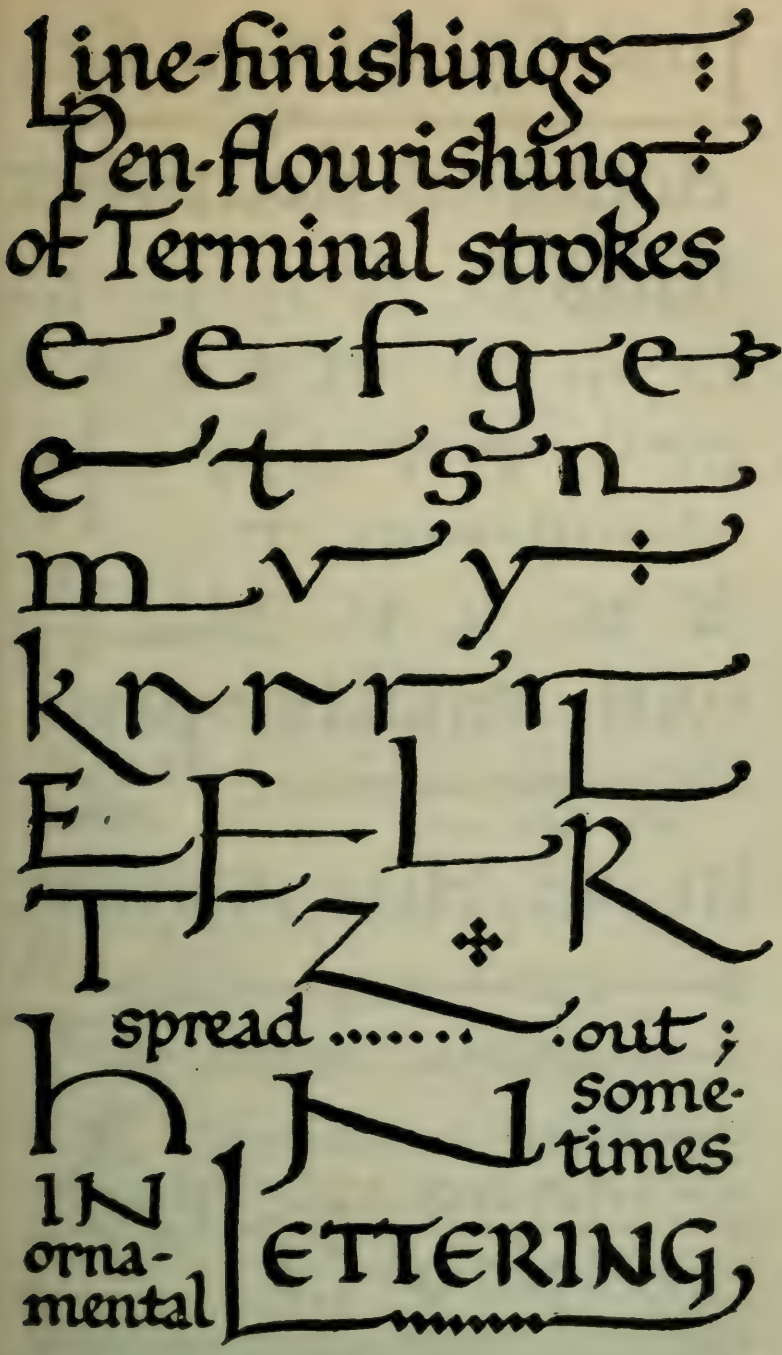
aber die Schrift selbst herrlich gestalten und den Federzug reizvoll — das ist die eigentliche „Illuminationskunst"; — ebenso daß diejenigen, die sich „eine überlegte, leserliche und anmutende Technik im täglichen Gebrauch der Feder zur Gewohnheit gemacht haben, . . . fortschreitend, ihre Hand in der Beherrschung von Linien jeder Länge ausbilden können, um schließlich den Reiz der Farbe und der Form dem Fluß dieser vollendeten Linien hinzuzufügen."

Zeilenfüllungen.

Zeilenfüllungen werden verwandt, um die Geschlossenheit des Textbildes zu wahren, wenn einzelne Schriftzeilen zu kurz sind. Ist der übrig bleibende Raum klein oder inmitten eines Satzes, so genügt ein flotter Federzug — häufig als Fortsetzung des letzten Buchstaben oder aus ihm herauswachsend (Abb. 125). Sind die Lücken ausgedehnter und zahlreich (wie z. B. in einem Psalter am Schluß der Verse) könnten sie mit Punkten (s. Taf. VIII) oder Zierstrichen (a, b, c, Abb. 126) entweder in Schwarz mit der Textfeder oder mit einer andern Feder in Farbe und Gold ausgefüllt werden.

Die Zeilenfüllungen stehen gewöhnlich mit der Behandlung der Initialen in Einklang (s. S. 192). In Handschriften des zwölften Jahrhunderts findet man meist lange, ganz feine Zierstriche in rot, blau oder grün — der Farbe der Versalien — und wahrscheinlich mit derselben Feder geschrieben. Da diese gewöhnlich etwas spitzer als die Textfeder geschnitten ist, verhindert sie die Zierstriche, zu sehr hervorzutreten (siehe e, f, Abb. 126).

Derartiges Zierwerk soll aus einfachen, wirklichen Federzügen bestehen und dicke und dünne Striche



Zeilenfüllungen, Zierstriche an Endbuchstaben.

Das Herausziehen der Striche bei Zierbuchstaben.

Abb. 125.

Zeilenfüllungen usw. Punkte und Zierstriche wie nebenstehend.

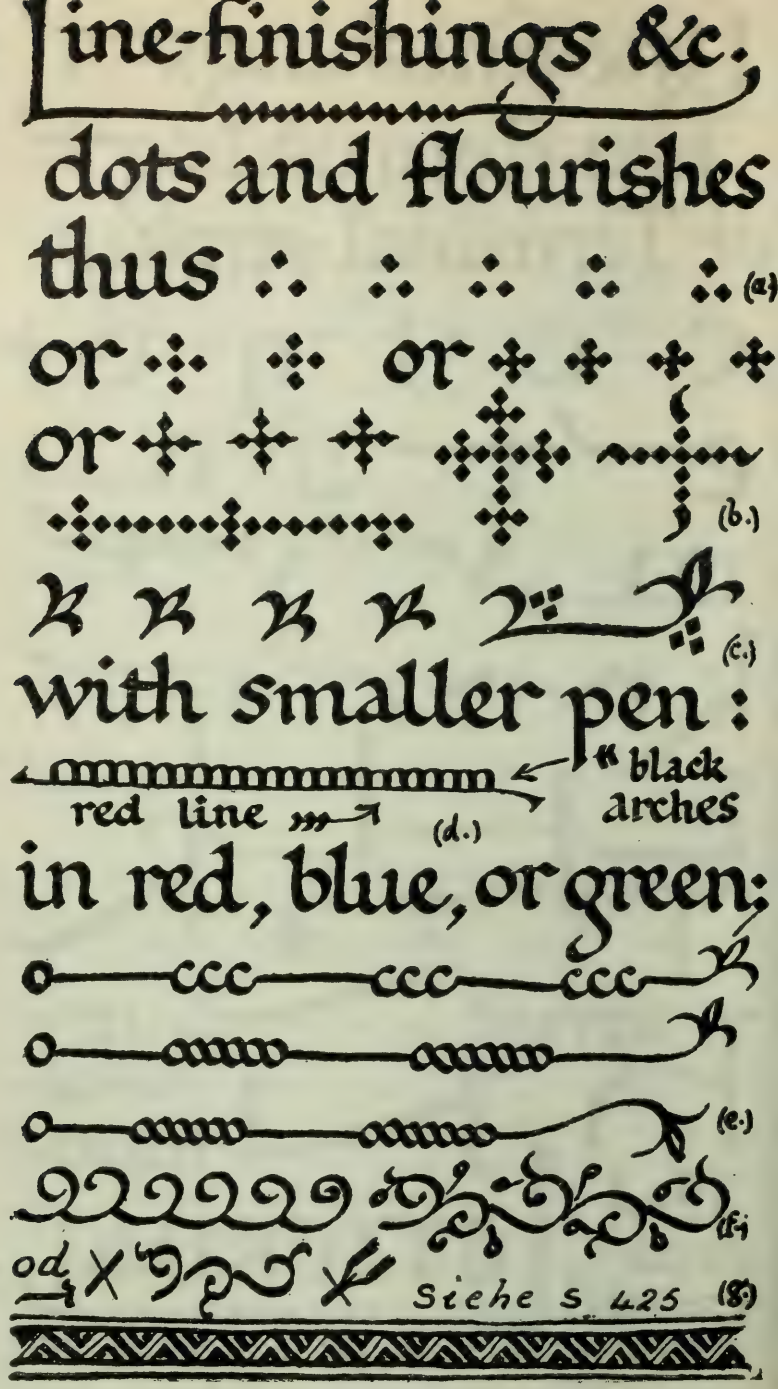


Abb. 126.

und knappe Kurven zeigen, als Folge der Federhaltung, die gewöhnlich „schräg“ gestellt wird (s. S. 43).

Leisten aus unmittelbar der Feder entstammenden „geometrischen“ Mustern können — in Verbindung mit verhältnismäßig dichter Schrift — trotz ihrer Anspruchslosigkeit reich und gefällig wirken (s. Abb. 87 und 126 (g), Tafel XIV und S. 229 und 26).

Initialen.

(Siehe auch S. 16, 48, 114—117, 127, 138, 192, 199—204, 204—211, 226—230 und die Collotyptafeln).

Die eigentliche Entwicklung der Illumination war und ist noch immer mit der ornamentalen Ausgestaltung und Verzierung der Initialen verknüpft (doch s. S. 226, Anm. unten).

Die erste Stufe in dieser Entwicklung ist die Beherrschung der einfachen, mit der Feder geschriebenen Initialbuchstaben und die richtige Behandlung farbiger Versalien (s. Kap. VII, VIII u. X). Dann folgt als nächstes ihre ornamentale Ausgestaltung. Die einfachste dekorative Auszierung besteht in der Verwandlung des Endstrichs in einen Zierstrich (Abb. 150) oder in der Anordnung der übrigen Buchstaben des Wortes in oder neben die Initiale. Die Zierstriche können aus den einfachsten geschweiften oder abgesetzten Strichen bestehen (die manchmal aus dem eigentlichen Buchstaben herauswachsen, s. S. 268) und in einem „Schnörkel“ einer Schleife oder einer „Knospe“ endigen (Abb. 150, 79); oder sie bilden eine Art stilisiertes Rankenwerk, das die Initiale füllt oder

umschließt (Abb. 92), und ein solches Ornament wiederum kann aus dem Buchstaben in den Rand hineinwachsen und zu einer vollständigen Randzierleiste ausgestaltet werden (s. S. 211).

Hohlbuchstaben. — Eine große Initiale besteht häufig aus Hohlbalken, wohl in erster Linie, um ihr ein leichteres Aussehen zu geben, das, wäre der Buchstabe ganz ausgefüllt, schwer wirken könnte (S. 122). Der Hohlraum bleibt gewöhnlich (in der Farbe des Papiers oder Pergaments) stehen und kann unter Umständen nur eine schmale, gerade, gebogene oder Zickzacklinie sein (Abb. 187) oder aus einem Ornament oder Buchstaben (Abb. 89) bestehen. Manchmal ist er breit und mit einer abstechenden Farbe ausgemalt, aber auch dann bleibt eine feine weiße Linie zwischen beiden Farben frei. Manchmal wird der halbe Buchstabe in einer Farbe und die andere Hälfte auf der gegenüberliegenden Seite des Hohlraums in einer abstechenden Farbe gemacht. Eine „Hohl"-Initiale kann, besonders wenn sie sehr groß ist, durch eine farbige oder ornamentale Füllung kräftiger und reicher gestaltet werden (Nachtrag, S. 25).

„Geflochtene" Formen. — Eine einfache, ornamentale Form (an Korbflechtwerk anklingend), die den Aufbau des Hohlbuchstaben wirksam verstärkt — ohne seiner Zierlichkeit Eintrag zu tun —, besteht im Kreuzen und „Flechten" oder Verknoten der eigentlichen Hauptlinien (Abb. 127).

Das ornamentale E in Abb. 127 ist aus einer Handschrift des zehnten oder elften Jahrhunderts (Brit. Mus. Egerton, 608). Die Initiale und das eingeflochtene Ornament teilen den Hintergrund in eine Anzahl abgetrennter verschiedenfarbig gehalte-

ner Partien. Man beachte, daß der Buchstabe den Grund ganz einschließt.

Der ornamentale „Knoten“ (Abb. 127) oder ein geflochtenes Ornament wird manchmal in Ermanglung einer Initiale als unabhängiger Ausgangspunkt eines Feder-Filigranornamentes benutzt (s. S. 468).



Ein ornamental ausgestattetes E mit durchgeflochtenem Ornament aus poliertem Gold und roter Umrandung. Eine Schlußlinie verbindet die drei Balken des E. Die Zwischenräume sind mit Rot, Blau und Grün ausgemalt und durch Gruppen weißer Pünktchen aufgelichtet.

Abb. 127.

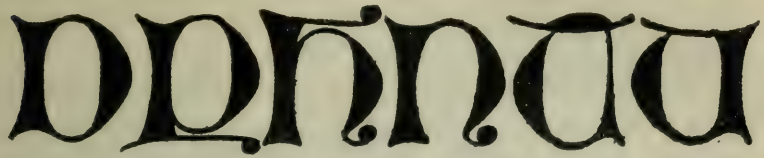
Verschiedenheit der Initialen. — Die Größe und der Charakter der zum gleichen Zweck durch das ganze Buch gebrauchten Initialen wechseln wenig oder gar nicht. Je wichtiger der Abschnitt ist, den die Initiale kennzeichnet, um so größer und ornamentaler ist im allgemeinen ihre Ausgestaltung (S. 321). Eine leichte Verstrickung des Anfangsworts oder Buchstaben tut der Leser-

lichkeit des Buches als solchem keinen ernstlichen Eintrag. Als allgemeine Regel gilt, daß je größer die Anzahl der (Zier-) Formen ist, um so schlichter wird die einzelne gehalten (s. S. 129) und wenn ein Buch auf jeder Seite eine Initiale zeigt, dürfte es sowohl künstlerisch wie technisch (bei einer größeren Seitenzahl) wirtschaftlicher sein, die Mehrzahl in ziemlich einfacher Art auszuführen.

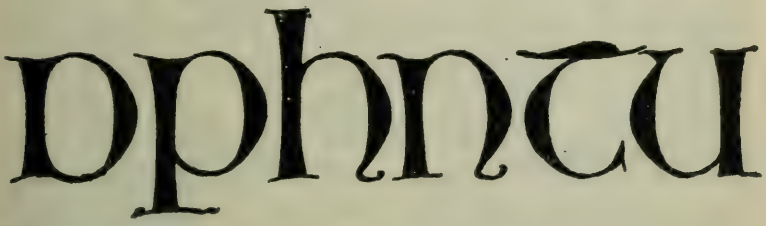
So schlicht aber auch die Gestaltung der Initiale sein kann, läßt sie doch Spielraum für eine weitgehende Verschiedenheit der Form, des Ornaments oder des Charakters — wie „runde“ oder „eckige“ Buchstaben (s. Abb. 80 und besonders Tafel XI). Eine solche Mannigfaltigkeit findet sich stets in den besten Arbeiten; sie verleiht ihnen eine erhöhte Lebendigkeit und einen Reiz, der bei unnötiger und gedankenloser Wiederholung durchaus fehlt.

Gotische („Lombardische“) und Antiqua-Versalien. — Die runden, breiten, gotischen Versalien, die seit dem dreizehnten Jahrhundert hauptsächlich als illuminierte Initialen in Nordeuropa verwandt wurden, sind — obgleich sehr reizvoller Ausgestaltungen fähig — für uns etwas bedenkliche Vorbilder. Schon der Umstand, daß diese Buchstaben sich immer sauber einem quadratischen Ausschnitt oder Viereck einfügen ist, obgleich außerordentlich bequem, kein ungemischter Vorzug. Außerdem bestehen die meist vorkommenden Beispiele aus einem etwas heruntergekommenen Buchstabentypus — sie sind häufig weit von ihrem Urbild entfernt und einander so ähnlich, daß man sie kaum entziffern kann. Im Interesse der Leserlichkeit sollte der Hauptbalken lang sein (Abb. 128). Die schlanke Antiquainitiale, wie sie zumeist in

Italien verwandt wurde (Tafel XVIII) ist in jeder Hinsicht ein leichter lesbarer Buchstabe. Das römische Alphabet ist immer noch das vorzüglichste



Zeigt die Neigung zu Unklarheit und Undeutlichkeit des „Lombardischen" Buchstabentypus.



Ein strengerer Typus, in dem die Buchstaben deutlicher auseinander gehalten sind: ihre Kennzeichen treten klarer hervor.

Abb. 128.

Vorbild, und es ist besser einen edlen Buchstaben zu schlank und feingliedrig, als auch nur wenig schwer und plump zu machen.

Randleisten und Hintergrundsfelder.

Die verzierte Randleiste war ursprünglich ein Ausdehnen und Herauswachsen des Initialornamentes. Gewöhnlich nahm es den größeren Teil des linken Randes ein und erstreckte sich von dort in den oberen[1]) und unteren Rand (oder in beide);

[1]) Wenn eben tunlich, ist es wünschenswert, die linke obere Ecke der Seite (und auch die untere Ecke) durch einen Zweig, einen Zierstrich, eine Knospe oder eine Blüte

oder es schloß den Text vollkommen ein, und selbst die acht Seiten eines Buchaufschlags sind manchmal mit Zierat bedeckt. Im späteren und im modernen Gebrauch wird die Randleiste häufig von der Initiale getrennt und zu einer selbständigen Umrahmung ausgebildet.[1])

Manche Handschriften zeigen zwei Randleisten auf jeder Seite, eine wächst aus den Initialen der linken Seite heraus, die andere sendet ihre Ausläufer in die Zeilenlücken auf der rechten Seite (s. Tafel XVII, XVI). Unter Umständen werden beide Seiten des Aufschlags durch Randleisten auf den beiden breiten Seitenrändern gleichwertig ausgestattet (s. Bmkg. z. Taf. XVIII).

Die Hintergrundsfelder der Initialen werden ganz ähnlich behandelt (s. S. 199—204, Taf. XII, XIII). Man beachte, daß dort, wo ein „ausgefülltes" Rankenornament den Grund in kleine Flächen zerlegt, diese oft in verschiedenen Farben ausgemalt werden — gewöhnlich in Rot, Grün und Blau (s. S. 223 und Bmkg. z. Taf. XVIII).

Pünktchengruppen (Abb. 129) — in weiß oder anderen Farben — können die Zwischenpartien des Grundes aufhellen und den Eindruck

---

besonders zu betonen (s. Tafel XIX, XXII). Eine linke obere Ecke, die leer oder abgerundet aussieht, beeinträchtigt leicht die ganze Wirkung (s. S. 138).

[1]) Schmale ornamentale Rahmen finden sich in früheren Handschriften vor Ausbildung ornamentaler Initialen. Diese sowie verschiedene andere primitive Ornamente (auf S. 207—209 und 230—232 flüchtig skizziert), sind nicht aus der Initiale hervorgegangen.

Obgleich es breiten Randleisten gestattet ist, fast den ganzen Rand zu füllen, sollten Rahmen, seien sie schmal oder breit, oder die den Text einschließenden Randleisten nicht in den Satzspiegel hineingreifen, der sich im ganzen Buche gleich bleibt.



Abb. 129.

Anm. — Diese Abbildung soll eine einfache ornamentale Behandlung des Anfangswortes in Gold und Farbe vorstellen. Die gewöhnlich in der Heraldik verwandte Schraffierung zur Erläuterung der Farben hat hier kräftigeren Tönen von schwarz, weiß und „grau“ Platz gemacht.

Die in dem Initial P enthaltenen Buchstaben treten deutlich hervor. — 1. Das Rot (in der Abb. „grau“) ist nur für die an die (goldenen) Buchstaben angeschlossenen Partien und zur Ausmalung des Hohlraumes in dem (goldenen) P verwandt, und das ganze Wort hebt sich in Gold und Rot heraus. 2. Das Rankenornament ist ebenfalls Gold, überdeckt aber nirgends die Buchstaben. Der übrige Grund ist innerhalb des P grün und außerhalb blau. Die Punkte ⁘ ⁘ sind rot auf dem grünen und gelblich weiß mit rotem Mittelpunkt auf dem blauem Grund. Das Gold ist durchgängig mit Schwarz umrandet und der gesamte blaue Grund hat eine, durch einen ganz feinen weißen Streifen von ihm getrennte schwarze Umrißlinie.

Die Entwicklung der Illumination.

gleichmäßiger Deckung und gefälliger Verschlingung des Ornaments vollenden (vergl. S. 213). Auch kleine Blumen und Blätter können statt ihrer verwandt werden — sie wachsen aus einem feinen weißen Stiel, der sich durch das Hauptornament durchschlingt — gerade wie kleinere Pflanzen die größeren Zweige einer Hecke durchschlingen und durchziehen. Es gibt für den Zierkünstler kein besseres Studienfeld, als eine frei in der Natur gewachsene Hecke.

13. Kapitel.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

„Entwerfen" — Grundlegende Bestandteile des einfachen Flächenschmucks — Maß und Ziel des Schriftschmucks — Das „Entwerfen" handgeschriebener Arbeiten im allgemeinen.

Das „Entwerfen.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

Vielleicht ist die einer richtigen Auslegung von „entwerfen" am nächsten stehende Bezeichnung „einrichten", wenn es sich auf die tatsächliche Ausführung der Arbeit bezieht und nicht auf die schon ausgeführte Arbeit. Dekorative Ausschmückung (wenn das der gemeinte Sinn ist) ist eine treffendere Bezeichnung[1]), weil sie „von etwas" voraussetzt. Und gewöhnlich ist dieses „etwas" die Grundbedingung, auf die sich alles weitere aufbaut. Zum Beispiel: die sogenannten „illuminierten Zierbuchstaben und Zierleisten" sind

[1]) Dekorativ stammt von decus, decor = Anstand, Zierde.

wirklich ein leuchtender Zierat: sie sind der ur- Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck
eigentliche dekorative Schmuck für Hand-
schrift und Druck.

Es ist ebenso unnatürlich, ein „dekoratives Schmuckstück" getrennt von dem was es schmücken soll, — als etwas für sich gezeichnetes und kopiertes, und so zu sagen der fertigen Arbeit „aufgeleimt" — zu betrachten, als sich eine Kerzenflamme getrennt von der Kerze vorzustellen.

Der edelste Zierat ist ein wirklicher Bestandteil der Arbeit selbst und kann als die letzte Vollendung bezeichnet werden, die sie unmittelbar durch die rechtmäßig zu ihrer Ausführung verwandten Werkzeuge erhält.

Der Zierkünstler hat in der Regel ein gegebenes Manuskript mit Feder oder Pinsel auszuzieren — sei es durch einfache Zierstriche oder durch den reichsten figürlichen Entwurf. Wie er eine derartige Auszierung seiner Arbeit als einen ihr zugehörigen Teil eingliedert, kann er nur durch gewissenhafte Übung und sorgsamste Beherrschung seiner Werkzeuge lernen.

Die Grundbestandteile des einfachen Flächenschmucks.

Fast der gesamte einfache Schmuck besteht aus einer verhältnismäßig kleinen Anzahl von Grundbestandteilen — einfache Formen und reine Farben — die, um einen gegebenen Platz zu füllen, zu wirkungsvollen Flächenmustern zusammengesetzt werden. Ein primitives Beispiel eines derartig zusammengesetzten Zierats sind die Punktiermuster, die in jedem Zeitalter zu finden sind — von den Überbleibseln der ältesten Kunst bis zu den Muscheldekorationen, mit denen sich heutige Kinder

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

am Strande vergnügen. Beispiele punktierter „Hintergrundsfelder“ aus dem „Durham Book“ werden in Abb. 130 (a und b) gezeigt. Würfel- und Diagonalmuster, aus zwei oder mehr Grundformen bestehend, sind ihnen verwandt[1]). (Siehe auch Nachtrag S. 26 und Abb. 191a.)

Um eine Leiste (oder einen langen schmalen Raum) auf einfache Art auszuzieren, füllt man ihn mit einer Zickzacklinie (c). Sie kann als Linie oder wellenförmige Ranke gedacht sein und Knospen, Blätter und Blüten in die Zwischenräume aussenden, oder als eine Reihe von Dreiecken (c) auf andersfarbigem Grund (f)[2]). Wenn eine zweite Zickzacklinie die erste durchschneidet, erhält man zwei Reihen Dreiecke und eine mittlere Reihe von Rauten (d). Von hier führt ein nur kleiner Schritt zur „Flechte“: Beide Linien sind über und untereinander durchgeschlungen, „ausgefüllt“ mit Gold oder Weiß auf farbigem Grund (e, Abb. 130). Der Hauptunterschied liegt wohl darin, daß erstere eine rein abstrakte Form bleibt, während letztere an naturalistische Formen, wie verschlungene Bänder oder Stäbe, erinnert.

Diese primitiven Muster können niemals veralten, sie sind immer noch die Urbestandteile jeder

---

[1]) Würfelmuster in Farbe und Gold wurden in ausgedehntem Maße für die Hintergrundsfelder der Miniaturen des 14. Jahrhunderts benutzt. Beispiel eines sehr schönen heraldischen Rautenmusters ist der Schild (in farbigem Schmelz) Williams de Valence, Graf von Pembroke in der Westminster Abtei A. D. 1296. Auf S. 362 dieses Buches ist ein prachtvoller, damasziert geschachter Schild abgezeichnet.

[2]) Sind die Dreiecke farbig versetzt, d. i. rot und blau, würde die Zickzacklinie weiß, schwarz oder Gold sein, um die Farben zu trennen und miteinander in Einklang zu bringen (s. S. 193—194).

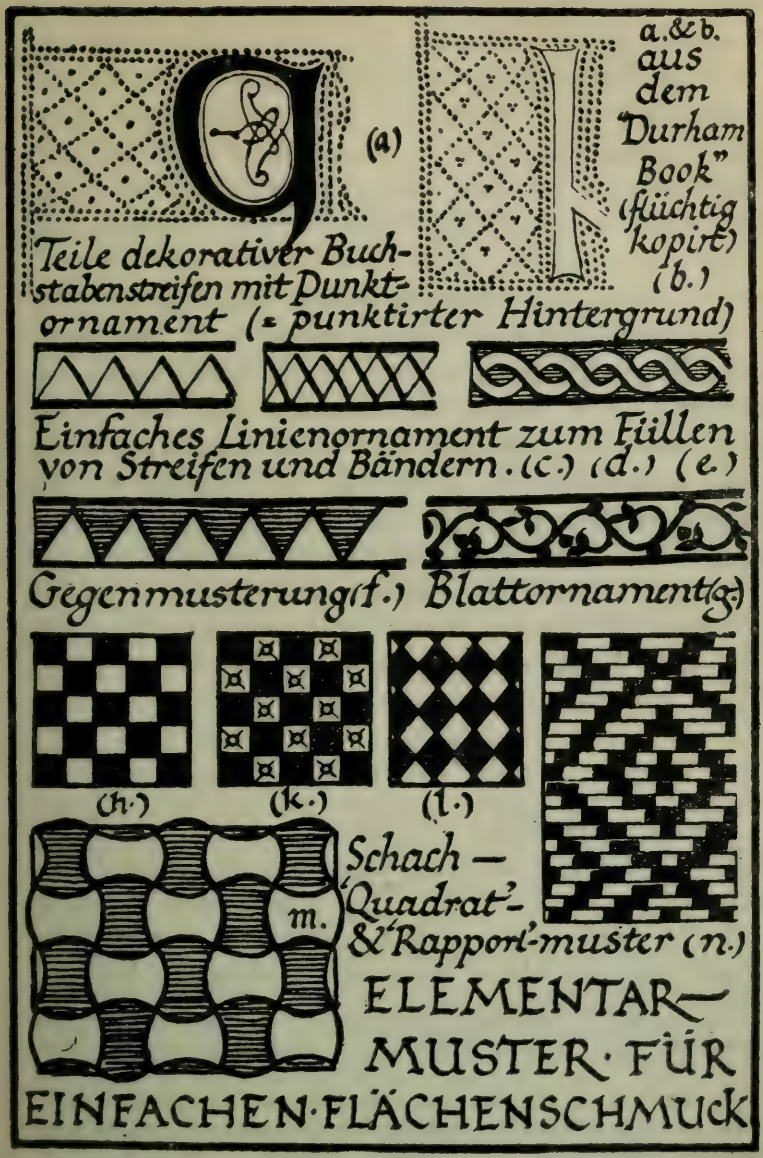

(a)
a. & b. aus dem "Durham Book" (flüchtig kopirt)
(b.)
Teile dekorativer Buchstabenstreifen mit Punktornament (= punktirter Hintergrund)
Einfaches Linienornament zum Füllen von Streifen und Bändern. (c.) (d.) (e.)
Gegenmusterung (f.)
Blattornament (g.)
(h.)
(k.)
(l.)
m.
Schach — 'Quadrat'- & 'Rapport'-muster (n.)
ELEMENTAR— MUSTER· FÜR EINFACHEN·FLÄCHENSCHMUCK

Abb. 130.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

Flächendekoration und das ihnen obliegende, gefällige und gleichmäßige Ausfüllen eines gegebenen Raumes durch einfache Linien erklärt zum großen Teil das unbewußte Vergnügen, das wir beim Anblick einer gutgefügten Ziegelmauer, einer sorgfältig gemachten Naht, gutgeschriebener Schrift und tausend anderer Dinge empfinden, in denen aus vielen „Kleinheiten" eine Einheit entsteht.

Mit den ihnen innewohnenden dekorativen Möglichkeiten für Schriftschmuck kann man die lustigsten Experimente machen; durch Umrahmen der geschriebenen Seite mit Leisten aus versetzten Dreiecken, in poliertem Gold und Blau und Weiß, oder aus goldenen Zickzacks auf blauem Grund, oder gewürfelten Feldern aus Scharlachrot und Blau und durch Versuche von hundert anderen Dingen (S. 209). Derartige Muster sind in der Heraldik vorzugsweise verwandt worden, eine Kunst, die in sich alle Grundlagen für eine vollendete und reiche Form des Schriftschmucks birgt.

Maß und Ziel des Schriftschmucks.

Federschmuck. — Viele der schönsten Handschriften wurden ausschließlich mit der Feder hergestellt.[1]) Und es ist gut, wenn der Künstler sich so weit wie möglich an seine Feder hält. Nicht nur die Hand wird durch diese Federornamente, deren Form seiner Schrift entspricht, geübt, sondern die Feder hilft ihm auch, in jeder Hin-

[1]) Eins der schönsten Manuskripte des 12. Jahrhunderts, „der goldene Psalter", enthält viele goldene (ausgezierte) Initialen, rot, blau und grün geschriebene Versalien und Zeilenfüllungen, und das ganze Buch ist ausschließlich Federarbeit.

sicht das richtige Maß zu wahren. Für den Anfänger ist es eine ausgezeichnete Übung, zu allen einfachen schwarzen Versalien und Zierstrichen die Textfeder zu gebrauchen und jeden andern Zierat mit einer gleichbreiten oder etwas spitzeren Feder auszuführen.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

Auch verhindert ein unmittelbares Arbeiten mit der Feder das viele schädliche „Vorzeichnen". Für gewisse Dinge ist ein Vorzeichnen angebracht, und wenn man ganz genau weiß, was man will, ist es bequem, sich die Hauptlinien eines ornamentalen Entwurfs leicht anzugeben, so daß jede Stelle den ihr angemessenen Teil des vorhandenen Raumes füllt. Aber man soll seine Arbeit nicht verderben durch ein versuchsweises Herumskizzieren mit dem Bleistift, um zu probieren, was man wohl am besten täte. Solche Versuche werden richtiger ganz flüchtig mit der Feder oder dem Pinsel auf ein über die betreffende Stelle des Manuskripts gelegtes Stück Papier gemacht, oder man malt den Entwurf auf ein anderes Papier, schneidet ihn in der gewünschten Form aus und legt ihn auf. Durch derartige Mittel kann man kleine Zweifel, welche während der tatsächlichen Ausführung entstehen — ob und wo irgend eine Form oder Farbe auf die Seite gesetzt werden soll — beseitigen.

Filigran, Blatt- und anderer Schmuck. — Die erworbene Geschicklichkeit des Schreibkünstlers führt ihn naturgemäß zur Auszierung seiner Arbeit durch Zierstriche und diese wiederum zu den verschiedenen Arten des Filigranschmucks, der mehr oder weniger natürlichem Rankenwerk gleicht (siehe Abb. 125, 126; S. 209—214; Tafel XI, XVII).

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

Jeder wahre Zierat strebt in gewissem Sinne von selbst zu dem ihm zukommenden Platz und wir können die richtige Tätigkeit des „entwerfenden" Geistes mit den notwendigen Schwingungen oder dirigierenden Bewegungen vergleichen, die das Weltall erfüllen und die, den einzelnen Atomen mitgeteilt, bewirken, daß jeder noch so kleine Bestandteil an seine richtige Stelle rückt: wie wenn Eisenspäne, die in der Nähe eines Magneten durcheinander gewirbelt werden, sich von selbst wieder zu den natürlichen Kurven des magnetischen Feldes ordnen, oder wie wenn ein Violoncellbogen, über die Kante eines mit Sand bestreuten Tellers gestrichen, die Sandkörner zu einer schönen „musikalischen" Figur zusammenfließen läßt.

Und den meisten organischen Formen, ob Pflanze oder Ornament, scheint folgendes Prinzip der Selbstanordnung gemeinsam zu sein: sie breiten sich gleichmäßig aus und nehmen den ihnen zugewiesenen Platz in größtmöglichster Ausdehnung ein. Zweige und Blätter wachsen am natürlichsten vom Stamme und voneinander ab und stellen überall scharfe Ecken und Spitzen in jeder Richtung einander gegenüber. Auf diese Weise fügt sich das Rankenwerk in sicherer Ruhe seinem Platze ein, während unverbundene Parallellinien oder Zweige, die der Stammrichtung folgen, häufig ein Gefühl ruheloser Unsicherheit erwecken.[1]) (Siehe auch Nachtrag S. 27.)

Zum Beispiel wird ein kreisrunder Raum dekorativer durch ein Kreuz gefüllt (a, Abb. 131), als

[1]) Bei der Spirale kann der sich selbst begleitende Stamm mit einer aus der entgegengesetzten Richtung kommenden Spirale verflochten werden, oder die Windungen der Spirale werden durch Blattriegel zur Ruhe gesetzt.

durch einen zweiten, inneren Kreis; ein Viereck vorteilhafter durch eine Raute oder einen Kreis (b und c), als durch ein kleineres gleichkantig laufendes Viereck (vergl. das durch Diagonallinien verzierte Schachbrettmuster Abb. 191 a). Ein

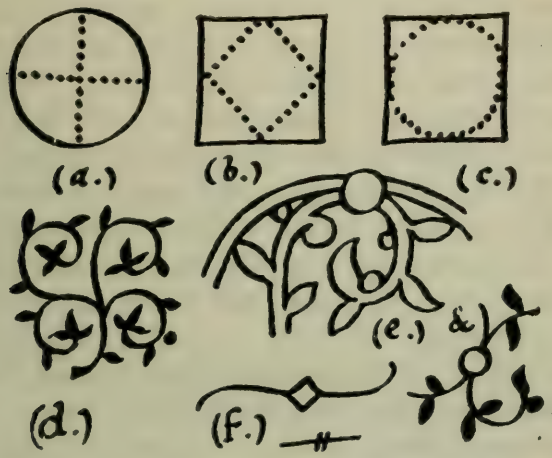


Abb. 131.

kreisrunder oder viereckiger Raum kann unter Befolgung dieses Grundsatzes mit einem Filigranornament gefüllt werden, wie es Abb. 131 anregt. Anm. — Berühren sich zwei Kurven des Ornaments (sei es von innen oder von außen), so können sie an dieser Stelle durch einen (Gold) Bund, einen Kreis oder eine Raute verbunden werden (e, Abb. 151, siehe auch Tafel XVII).

Miniaturen und Zeichnung. — Beim Zeichnen und Malen ist es für den Künstler oft schwierig, einen Mittelweg zwischen sogenannter natürlicher und stilisierter Wiedergabe zu finden. Obgleich ein guter Geschmack die einzige Richtschnur

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

ist, kann man sich in etwa durch gewisse, allgemeine Grundregeln leiten lassen.

Es ist fast immer ein Vorteil, die Anzahl der verwandten dekorativen Bestandteile — sowohl in bezug auf Form wie auf Farbe — zu beschränken (S. 187, 191, 210). Will der Buchmaler eine Pflanze darstellen, beschränkt er gewöhnlich die Anzahl ihrer Zweige, Blätter und Farbenschattierungen. Jeder Teil eines dekorativen Entwurfs muß klar und deutlich und in richtigem Verhältnis zum Ganzen gezeichnet werden. Deshalb gibt der Buchmaler gewöhnlich jedem Blatt und Zweig eine sorgfältige Umrißlinie und paßt das Maß seiner Formen den Größenverhältnissen des zu schmückenden Manuskriptes an.

Tatsächlich sind die Erfordernisse der Zierkunst dieselben, wie die der Schreibkunst — Einfachheit, Klarheit und harmonische Verhältnisse usw. (s. S. 255). Und die notwendige Stilisierung beschränkt sich lediglich darauf, Zeichnung und Farbe der Malerei mit Form und Farbe der Schrift in Einklang zu bringen.

Anm. — Abb. 135 und 141 (Holzschnitte mit Text aus einem 1571 zu Venedig gedruckten Herbarium [S. 369] und Abb. 132, 133 und 134a (ein Holzschnitt von T. Bewick, 1791 gedruckt) sind geeignete Vorbilder zur Zeichnung von Pflanzen und Tieren für Buchschmuck (siehe auch Abb. 134b, c, d; Tafel XV, XVI, XXIII und Anmerkungen zu Buchmalerei S. 215).

Das „Entwerfen" handgeschriebener Arbeiten im allgemeinen.

Man befleißige sich der einfachsten und natürlichsten Arbeitsweise und halte sich für gewöhnlich

an „praktische Rezepte“ [1]), um alltäglichen Schwierigkeiten begegnen zu können, so daß die Hand geübt und der Geist frisch bleibt, eintretenden Falles schwerere Aufgaben zu bewältigen. Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

Man beschränke sich auf eine bestimmte Anzahl reiner, leuchtender Farben und halte die Arbeit rein, sauber und bestimmt.

Man arbeite, gestützt durch eine gesunde Technik, frisch drauf los und halte sich nicht mit langen Rechnereien auf. Dabei gehe man ordnungsmäßig vor und setze zuerst den Charakter und die Größe des Buches, der Schrift und der Ränder fest. Ist das geschehen, richtet man

1. die Seiten zu (s. S. 100, 112, 175).
2. Schreibt den Text und läßt Raum für die Auszierung.
3. Schreibt a) die farbige Schrift,
   b) die farbigen Versalien,
   c) die Zeilenfüllungen hinein.
4. Ziert a) die Initialen,
   b) die Zeilenfüllungen,
   c) die Randleisten aus, unter Befolgung einer feststehenden Ordnung für die verschiedenen vorzunehmenden Vorgänge.
5. Bindet man das Buch ein, oder lasse es binden, um eine wirklich fertige und abgeschlossene Arbeit zu erhalten.

---

[1]) Ein gutes Beispiel eines „praktischen Rezepts“ ist, die Linienabstände des Manuskripts als Maßeinheit für die übrigen Maße und Verhältnisse anzunehmen und für Versalien und Ornament einen, zwei, drei oder mehr Linienabstände zu rechnen. Dieses Maß — sozusagen eine Maßtabelle — findet sich auf jeder Seite und ihre Benutzung erleichtert merklich das Harmonisieren von Zierat und Schrift und seine Eingliederung in das Buch als Ganzes (s. S. 132 und Abb. 89, 91, 71).

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

Man befleißige sich einer verständigen Sparsamkeit von Zeit und Material. Je schneller man ein Manuskript schreibt, um so besser wird es meist. Man lasse die Ränder genügend breit, um das Buch leserlich zu machen, aber nicht breit genug, phantastisch zu wirken. Man gebe dem Buch eine angemessene Auszierung, aber überlade es nicht. Das Ornament soll mit dem Charakter des Buches und des Textes in Einklang stehen, nicht zu reich und mühevoll für eine gewöhnliche Handschrift sein und nicht zu hastig und leicht für ein gewichtiges Werk.

Man bemühe sich, zwischen sogenannten praktischen und dekorativen Bedenken die Wage zu halten: eine ausgemalte Handschrift dient nicht ausschließlich praktischen Zwecken, noch weniger ist es angebracht, sie lediglich vom dekorativen Standpunkt zu betrachten. Der Text soll in jeder Hinsicht leserlich sein, das Ornament soll ihn verschönen. Beiden soll ihr Recht werden durch die höchst erstrebenswerte Eigenschaft einer „feinen und lieblichen Einträchtigkeit".

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck



THE SPRINGER.

The *White-Antelope*, which is ſuppoſed to be the ſame with the *Pygarg*, mentioned in the book of Numbers, is an inhabitant of the Cape of Good Hope, where it is called the *Spring-bok*; and is to be ſeen in herds of ſeveral thouſands, covering the plains as far as the eye can reach. Sparrman ſays, that, having ſhot at a large herd of them, they formed a line, and immediately made a circular movement, as if to ſurround him; but afterwards flew off in different directions.

The height of this beautiful creature is two feet and a

Abb. 132.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.



THE CHEVROTAIN AND MEMINNA.

The Chevrotain, or little Guinea Deer, is the ſmalleſt of all the Antelope kind, the leaſt of all cloven-footed quadrupeds, and, we may add, the moſt beautiful. Its fore legs, at the ſmalleſt part, are not much thicker than a tobacco-pipe; it is not more than ſeven inches in height, and about twelve from the point of the noſe to the inſertion of the tail; its ears are broad; and its horns, which are ſtraight, and ſcarcely two inches long, are black and ſhining as jet; the colour of the hair is a reddiſh-brown; in ſome a beautiful yellow, very ſhort and gloſſy.

Theſe elegant little creatures are natives of Senegal and the hotteſt parts of Africa; they are likewiſe found in India, and in many of the iſlands adjoining to that laſt continent.

Abb. 133.



Abb. 134. Teil von Abb. 133 zweimal vergrößert.



Abb. 134a.



Abb. 134b.

Die reichen Details einer Zeichnung nach der Natur (Abb. 134a, nach T. Bewick) können sehr vereinfacht werden, wenn sie durch eine schlichte Federzeichnung in einem Manuskript zur Wiedergabe gelangen (vgl. Abb. 134b). Abb. 134c u. d sind alte Beispiele einer einfachen und kräftigen Zeichnung. Anfänger sollten zur Übung Abb. 132 u. 133 in feine Kielfederzeichnungen übertragen.



Abb. 134c.

(Diese und Abb. 134d sind aus einem Manuskript des 14. Jahrh. im Besitz von Mr. Yates Thompson kopiert.)



Abb. 134d.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

ARVNDO, Græcis, Κάλαμος.] Arabibus, *Caſab.*] manis, *Rocbr.*] Hiſpanis, *Canas*:] Gallis, *Cann*

ARVNDO.



Abb. 135.

Domeſ
Aqu
nien
Aru
bani

Satiua,
lis ſe
ad d
dinē
ac fi
com
la ge
moſe
te. F
lij I
vbiq
ta ci
illi e
bero
geni
quo
ætæq

Domeſ
rum
noſc
quat
ueni

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.



ſilores, nec valétiores vires habent. Cęterùm Cor-

Abb. 136.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

a.] Hiſpanis, *Lenteyas.*] Gallis, *Lentille.*

LENS.

.bum,
, & in
colo-
iatore.

:, flore
iliqua
literq;
in qua
aterna
a preſ-
trecta.
irpura
nplici-

s,·cum

s.
ite me
tamen
er quo
itaque
k ſiſt.
rò pro
gluti-
diſcu-

euora-
erò ius
dantur
a deli-
ierſio-
pea de-



Abb. 137.

VITIS vinifera, Græcis, Ἄμπελος οἰνοφόρος.] Italis, bibus, *Harin Karin, ſeu Karm.*] Germanis, *Vuein*

Das Entwerfen von farbigem Schriftſchmuck.

VITIS VINIFERA.



Vitium adeò ris, t libu ruſti nè ſi earu ſtino

Q

Folia Ide

Folia d res tion hort ſucc exer uida dem capi velu crieſ lit, pra nat illit max ſis ſi vnct nes & ſa litu tis, luxa & c illin ceto ſcet ſen dica iect

Abb. 138.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.



Abb. 139.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.



uidun-
mo cau
ſiliquæ
imiles,
:ũt mul
ra, aci-
a, inu.
be t ceu
m , aui
gia .

ıus, fa-
cis .
ɜ s.
ıdſtrin-
m dul
m den.
oniam
ıamaɜ̃
purgat
ructũ
x acri
auter
iccato
ł tam.
aut a
ò cali
at tin-

ı partu
et mẽ-
tũdine
ıs cum
:, valet

m, & renum, & veſicę dolores decocta in vino aluum ſiſtit.
ş menſes ſiſtunt decem, aut duodecim pota ex vino a uſtero,

Abb. 140.

Das Entwerfen von farbigem Schriftschmuck.

A.
p reperiuntur
enim rubent,
algent, aliâ vi-
nt, alia sangui-
, alia duracina
riore sint pul-
n diducantur.
ia nucipersica,
um faciem re-
ntur. Sunt etiã
hygdalam dul-
n amygdala ap

A.
st foliis Amyg
ilibus, quem-
bus, quamuis
urpurascentes
nateries fragi-
tilles, nec altè
t fit, quod hæc
cat, & cadat.

S.
h in Italia, sed
ma prouenit.

TES.
cẽtem habent
). Alioqui sa-
medicamen-
o eius, nempe
sicum, humi-
r temperie

S.
cohibent, sed
Decoctum e
q; fluxiones si
unt, & quæ sa-
¶Flores re
n solum aluũ
uones quoq;
orum aquam



sque ægrotantium incommodo. Lachryma arboris datur ex plantaginis, ad sanguinis reiectiones. tussientibus verò, & anhelosis ex Tussilaginis sicco facit quoq; ad raucedinem, & arteriæ impedimenta. Datur calculosis, aut limonum, duarum drachmarum pondere. Recentia folia illi-

Abb. 141.

Zweiter Teil.

Angewandte Schrift.

Zweiter Teil.

Angewandte Schrift.

14. Kapitel.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Gute Vorbilder — Die Eigenschaften guter Schrift — Einfachheit — Klarheit — Harmonische Verhältnisse — Schönheit der Form — Schönheit des Gleichmaßes — Richtige Anordnung — Entwerfen und Einrichten — Schriftblock und Edelschrift — Ausgeglichene Raumverteilung — Theorie und Praxis.

Gute Vorbilder.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Ein Studium guter Vorbilder ist unerläßlich, wenn die angewandte Schrift richtig aufgebaut und angeordnet werden soll. Die Schriften mancher alten Manuskripte und ihre Behandlung und die Buchstaben der verschiedensten alten Grabsteine und Platten geben unter Ausmerzung von Archaismen fast vollkommene Vorbilder. Indessen erfordert es einen beträchtlichen Scharfblick, um aus den vielen „mehr oder weniger“ guten eine bestimmte auszuwählen.

Weiter unten wird festgestellt, daß die hauptsächlichsten Vorzüge einer guten Schrift Leserlichkeit, Schönheit und Eigenart sind. Entdecken wir daher einige der grundlegenden Eigenschaften, auf denen sich diese aufbauen, wird unsere Wahl mindestens besser überlegt sein und statt unseren Stil dem ersten besten Buchstaben,

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

der uns gefällt nachzubilden, gründet sich unsere Arbeit auf ein gutes Vorbild, das ausgiebige Möglichkeiten zu weiterer Entwicklung bietet.

Die Römische Kapitalschrift, der Ahnherr unserer gesamten Buchstaben, behauptet unstreitig den ersten Platz: aber es ist nur wenigen vergönnt, das Studium dieser monumentalen Formen durch Meißeln von Inschriften in Stein praktisch zu betreiben.

Mit der Feder geschriebene Buchstaben sind leichter praktisch zu erforschen und die durch das Einüben einer Wurzelform — wie der Halbunzialen — über die Feder erlangte Herrschaft ist der Schlüssel zu den meisten Alphabeten (die durch die Feder entwickelt sind) und zu den Leitsätzen, welche dem richtigen Aufbau und der Verteilung der Buchstaben zugrunde liegen, und die ausfindig zu machen unsere Aufgabe ist.

Zweifellos ließe sich auf jedem hervorragenden Beispiel eine Schriftschule gründen und jede edle Inschrift könnte zu einem schönen Alphabet oder einer monumentalen Handschrift ausgebaut werden; und der Schreibkünstler kann auf jeden Fall sicher sein, sich durch praktische Ausübung ein Wissen über Schrift anzueignen, das für jeden Kunstgewerbler, der sich mit Buchstaben befassen muß, von größtem Nutzen ist, sei er Buchdrucker, Buchkünstler, Lithograph oder selbst Inschriftenschneider.

Die Eigenschaften guter Schrift.

Die hauptsächlichsten Vorzüge einer Schrift sind erstens Leserlichkeit und zweitens Zweckmäßigkeit. Und folgender Aufstellung liegt die vernünftige Annahme zugrunde, daß eine solche Zweckmäßigkeit in Schönheit und Eigenart mit

einbeschlossen ist und daß ein gegebenes Stück Schrift, das Leserlichkeit, Schönheit und Eigenart aufweist, alle wesentlichen Vorzüge einer guten Schrift besitzt.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Die Eigenheiten, von denen diese Vorzüge hauptsächlich abzuhängen scheinen, und ihre besondere Bedeutung für die einfache geschriebene Schrift können wie folgt zusammengefaßt werden:

Beschaffenheit einer guten Schreibschrift.

Gute Form

1. Einfach: Keine überflüssigen Striche (und schlicht angeordnet: s. 6).
2. Klar: Die unterscheidenden Kennzeichen jedes Buchstaben deutlich ausgeprägt (und die einzelnen Worte klar auseinander gehalten).
3. Ebenmäßig: Kein Glied eines Buchstaben tritt unberechtigt vor oder zurück (die Schrift steht angemessen im Raum).

Schönheit.

4. Schönheit der Form: Schöner Aufbau und Linienführung, so daß jeder Buchstabe ein einheitliches organisches Ganze bildet (nicht nur eine Ansammlung einzelner Teile), dem Ort, Zweck und Material des die Inschrift tragenden Gegenstandes angemessen.
5. Schönheit des Gleichmaßes: Einheitliche Gestaltung der zueinander gehörigen Glieder — Rumpf, Glied und Kopf — die „Familienähnlichkeit" der verschiedenen Buchstaben, so daß sie miteinander in Einklang stehen.

Gute Anordnung

6. Schönheit der Anordnung: Eine allen gemeinsame Schicklichkeit im Verteilen, Verbinden und Trennen der Buchstaben, Worte und Zeilen, in der Anordnung der Schrift in dem gegebenen Raum und in den Verhältnissen aller Teile der Schrift und der Ränder zueinander.

Eigenart.

Guter Ausdruck:

7. Wesentliche Eigenschaft der (Hand- u. Feder-)Arbeit: Wirkliche Kalligraphie, das unmittelbare Ergebnis einer richtig geschnittenen und gehandhabten Feder (s. S. 300).

8. Ungezwungen: Von beherrschender und ungekünstelter Kühnheit (s. S. 124, 353, 348, 399).

9. Persönlich: Mit den Eigentümlichkeiten, die die Schrift einer Hand von der anderen unterscheidet (s. S. 300, 349).

Ohne sich anzumaßen, jede Tugend fest zu umschreiben, oder das Vollbringen des Schönen an eine bestimmte Formel zu binden, gibt diese Zusammenstellung dem Schriftkünstler einige leitenden Grundsätze an die Hand und weist eine bestimmte Bedeutung nach, die den Bezeichnungen „Gute Form", „Gute Anordnung" und „Guter Ausdruck" in einer bestimmten Kunstübung gegeben werden kann.

Es ist richtig, daß in Schönheit im weitesten Sinne „Leserlichkeit" und „Eigenart" mit einbeschlossen sind, aber hier ist es angebracht, sie zu unterscheiden: Leserlichkeit als die einzige gesunde Grundlage eines praktisch ausgeübten Schriftwesens und Eigenart als das Ergebnis einer bestimmten Hand und eines bestimmten Werkzeuges in einer bestimmten Kunstübung.

Obige Aufstellung kann daher als ein Wertmesser jeder angewandten Schrift verwandt werden — sei sie geschrieben, gedruckt oder gestochen — vorausgesetzt, daß die Bedeutung der Eigenschaften, auf denen die Eigenart beruht, entsprechend verändert und dem besonderen Fall angepaßt wird. Indessen ist sie nur ein Maßstab für die allgemeine Beschaffenheit — wie sie uns bei Wahl eines

Vorbildes leiten kann: denn in betreff ihres persönlichen Wertes steht jede Arbeit für sich — sie wird stets nach dem eigenen Verdienst gewürdigt — allen Regeln zum Trotz.

Einfachheit (keine überflüssigen Striche).

Die Grundform und ihre Kennzeichnung. — „Die Grundformen" können kurz als „notwendige Teile" umschrieben werden (s. S. 295). Sie bilden das Skelett oder Gerüst eines Alphabets und eine der vorzüglichsten Aufgaben, die der Schriftkünstler sich stellen kann, ist, die Grundform der Buchstaben an sich schön zu gestalten und ihnen die Eigenart und Vollendung zu geben, die das richtig geführte Werkzeug von selbst verleiht.

Wenn wir die Antiquabuchstaben — die uns am geläufigsten Formen — mit einfachen Bleistiftstrichen hinsetzen (wie ein Kind sie schreiben lernt), erhalten wir eine ungefähre Darstellung der Grundform (s. Abb. 142).

Mit einem spitzen Stift könnten derartige Formen in Wachs oder Lehm eingeritzt werden und würden im fortgesetzten Gebrauch neue und eigenartige Entwicklungsergebnisse zeitigen[1]), nehmen wir indessen eine „rechteckig zugeschnittene" Feder, die einen dünnen wagerechten und einen breiten senkrechten Strich gibt, so wird sie uns die „gerade Feder" oder einfach geschriebene Grundform dieser Buchstaben geben (Abb. 143).

---

[1]) In der Tat sind unsere „kleinen Buchstaben" das in feste Form gebrachte Ergebnis der schnell geritzten Römischen Quadratschrift (S. 37 und Abb. 3).

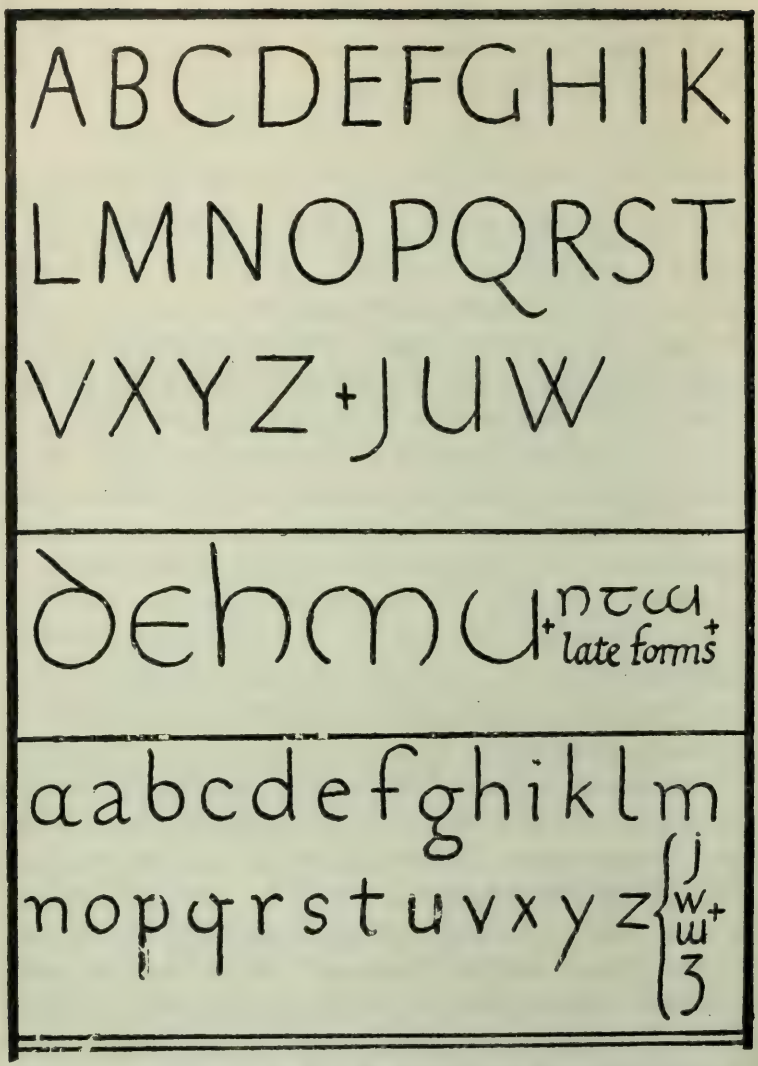
Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Eckige Kapitalschrift.

+ späte Formen.

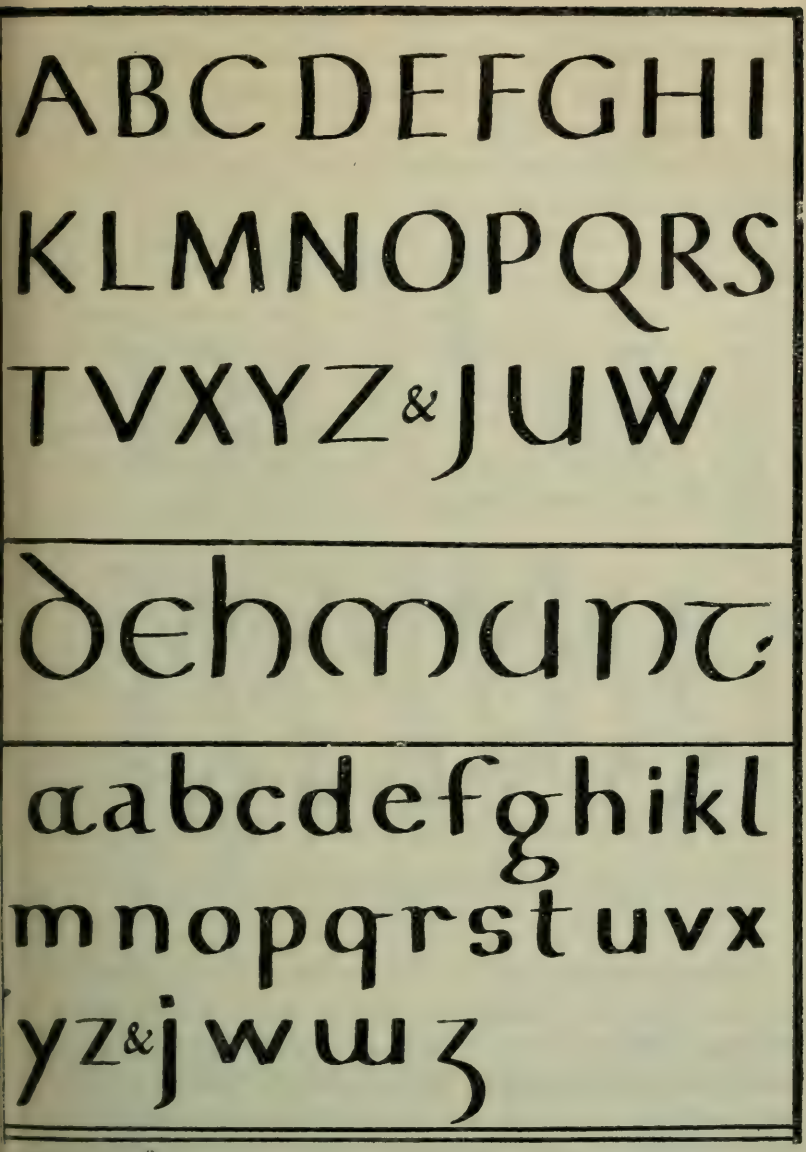
Runde Kapitalschrift.

Kleine Buchstaben.



Flüchtige Darstellung der Konstruktion oder Grundform der drei Haupt-Buchstabenarten.

Abb. 142.



Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Eckige Kapitalschrift (Federform).

Runde Kapitalschrift (s. Unzialen).

Kleine Buchstaben.

Darstellung der Grundformen (der drei Hauptalphabete), wie die „gerade Feder“ sie schreibt.

Abb. 143.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Diese mit gerader Feder geschriebene Grundform hat, wenn mit der aus dünnen Strichen bestehenden Form verglichen, einen merklich höheren Reiz, durch die dicken und dünnen Striche und die an- und abschwellenden Kurven, die für Federarbeit kennzeichnend sind.

Gewisse, hauptsächlich aus schrägen Strichen bestehende Buchstaben (wie A K M N V W X Y und k v w x y) in Abb. 143 erscheinen etwas schwer. Sie werden leichter durch Verwendung der „schräg"gehaltenen Feder, die sowohl dicke wie dünne Striche gibt. Und die Senkrechten von M und N können durch ein weiteres Umstellen der Feder dünner gemacht werden (Abb. 144).

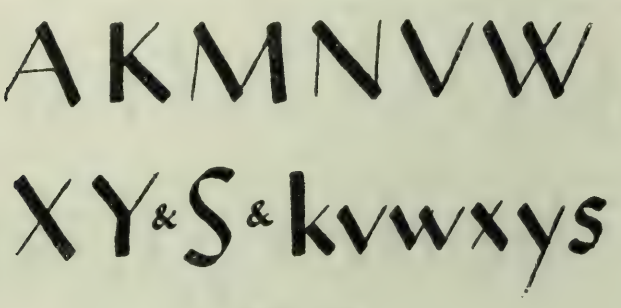


Abb. 144.

Unseren Augen, die an das herkömmliche Fertigmachen dieser Formen gewöhnt sind, erscheinen alle Buchstaben — in Abb. 143 und 144 — insbesondere die schrägen Federformen, unvollständig und unfertig, und es ist klar, daß zum wenigsten die dünnen Striche ausgesprochene Schlußstriche oder Serifen verlangen.

Schlußstriche. — Eine Reihe von Schlußstrichen — Kopf, Fuß, Serif usw. — gibt die Feder

von selbst, jeder ist in seiner Art außerordentlich charakteristisch für das Alphabet, das ihn verwendet.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Die Hauptarten sind (Abb. 145):

a) Haken oder Schnabel.

b) Gerader (oder gebogener) Schlußstrich, dick oder fein, je nach der Federhaltung.



Abb. 145.

c) Dreieckiger „Kopf“ (und „Fuß“), gerade oder schräg stehend und mehr oder weniger gebogen und zugespitzt.

d) Feine Schlußbiegungen, wagerecht oder schräglaufend.

Um die verschiedenen Buchstaben eines Alphabets einheitlich zu gestalten, ist es nötig, ähnliche

Teile durchgehend gleichmäßig zu behandeln (s. Nr. 5, S. 256). Es ist auffallend, wie der Kopf den Buchstaben eine „Familienähnlichkeit“ aufprägt, es erinnert stark an die nämliche Erscheinung bei menschlichen Wesen (s. S. 349, 271).

Wenn wir die vier Serifgattungen in ihrer Anwendbarkeit zu geraden Federformen in Betracht ziehen, finden wir:

a) Haken oder Schnabel d) Feine Schlußbiegungen	nur für gewisse Teile gewisser Buchstaben passend (und für zwanglosere Schrift).
b) Gerade oder gebogene feine Striche	für zwanglosere (oder Zier-) Formen.
c) Den dreieckigen Kopf	von strengerer Form und geeignet eine vollendete und vornehme Wirkung hervorzubringen.

Wir können deshalb annehmen, daß eine Form mit dreieckigem Kopf für eine formale gerade Federschrift im ganzen am geeignetsten ist, doch dürfen einige Buchstaben, ihrer Natur gemäß, in Haken oder bogenförmige Schlußstriche auslaufen.

An den Endungen der dicken Striche läßt sich ein Kopf leicht aufbauen, aber einige Übung ist erforderlich, bis der Schreiber imstande ist, ihn auch an den dünnen Strichen richtig und sicher anzubringen. Bei den Wagerechten wird er mit einer fast ununterbrochenen Bewegung der Federspitze aus dem dünnen Strich selbst herausgezogen siehe a bis h, Abb. 146) und klingt stark an die (Endungen gewisser Haarstriche der irischen Halbunzialen an (Tafel VI). Für die dünnen, schrägen

oder senkrechten Balken wird zuerst ein feiner Querstrich gemacht, der dann durch die Federspitze mit dem Hauptstamm verbunden wird (siehe c und k, Abb. 146).

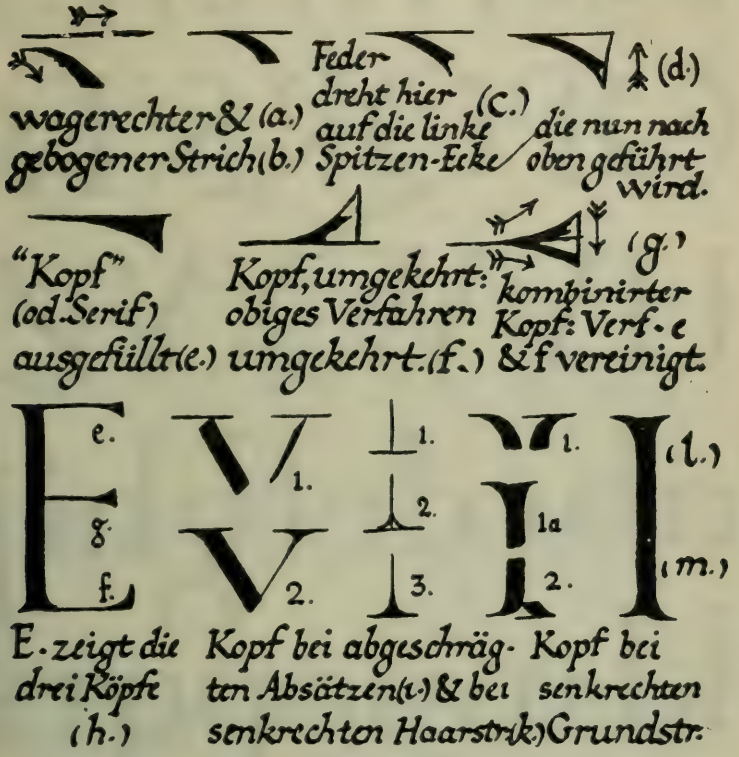
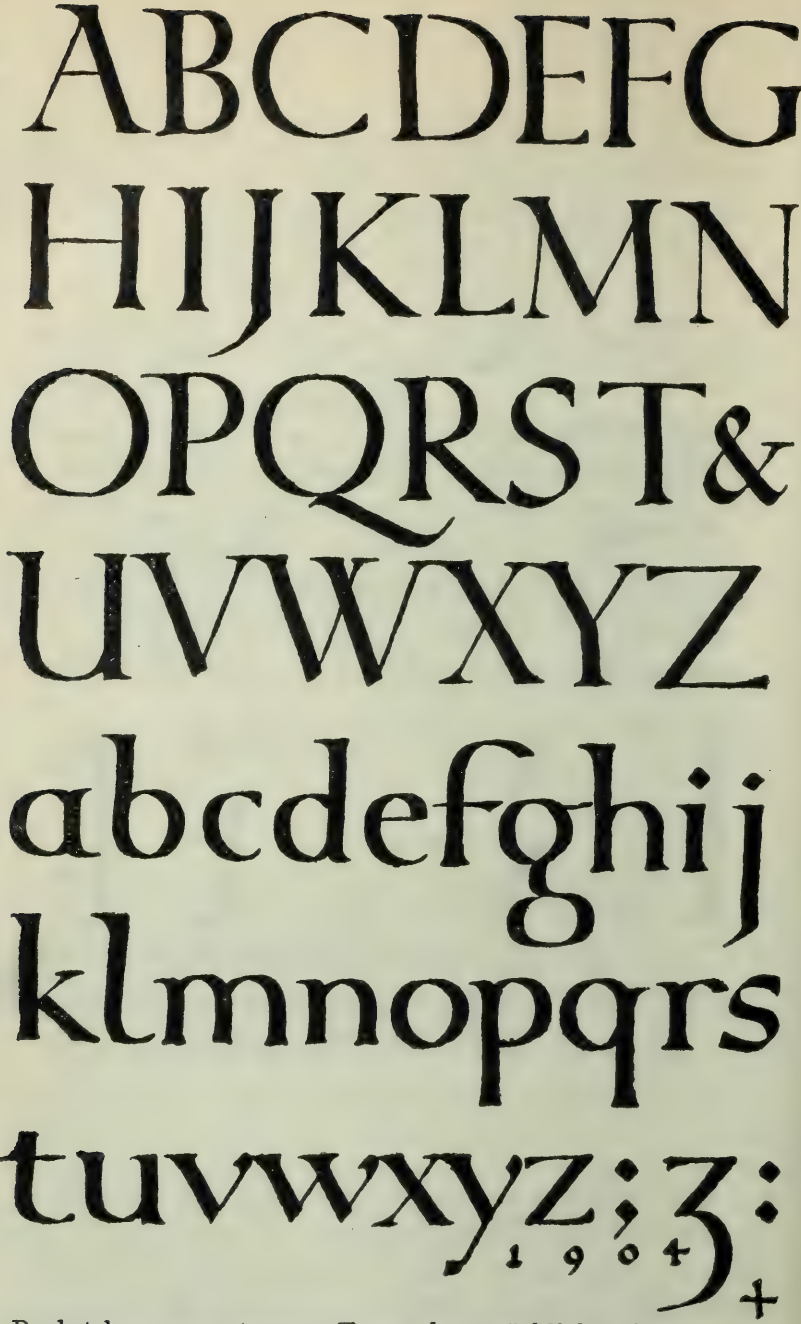


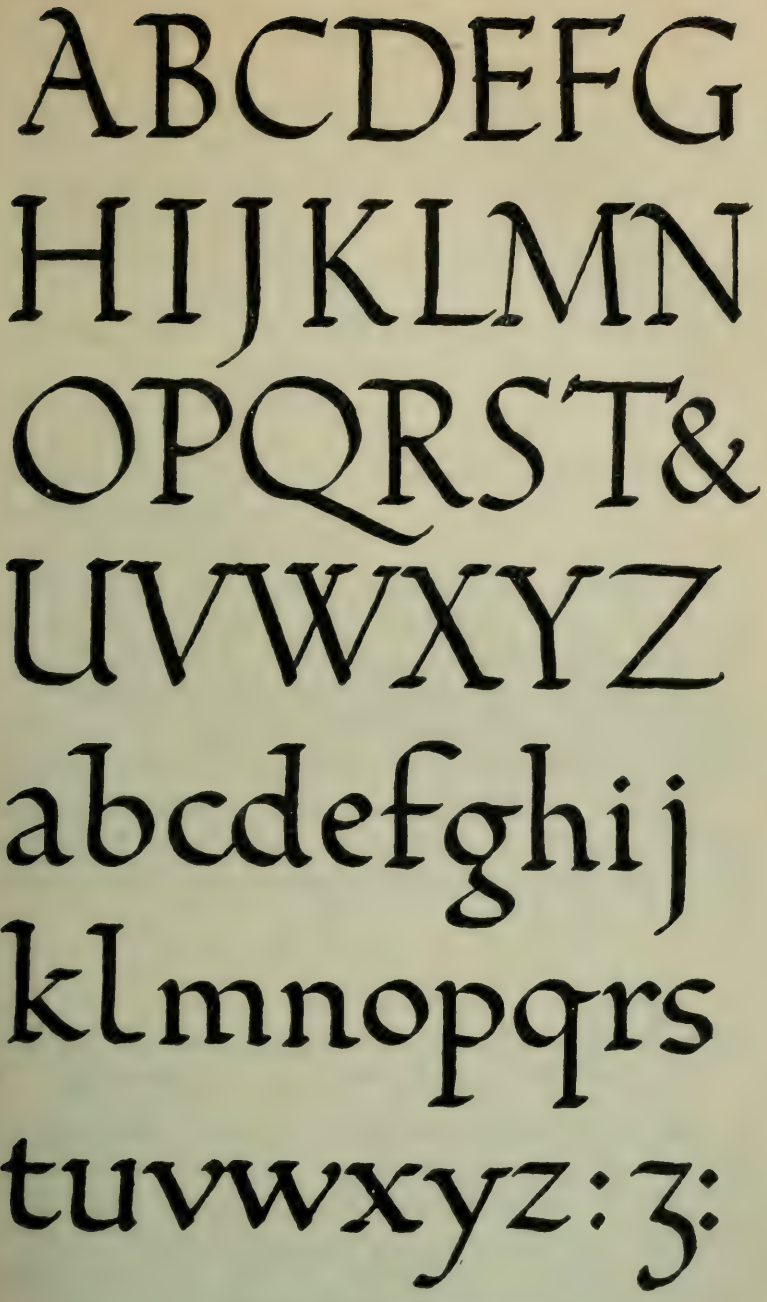
Abb. 146.

Nun können wir die Buchstaben mit den ihnen angemessenen Schlußstrichen hinschreiben und sehen, daß diese Ausgestaltung und der Federcharakter, den die Grund- oder Skelettform (Abb. 142) annehmen, ein Alphabet von strenger und hoher Formvollendung ergibt (Abb. 147).



Buchstaben von strenger Form, hauptsächlich mit gerader Feder geschrieben.

Abb. 147.



„Schräge Feder"-Buchstaben.
Abb. 148.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Serifen und schräge Federformen (siehe Abb. 147):

- a) Haken oder Schnabel
- d) Feine Schlußbiegungen

} zu den meisten Buchstaben passend (neigen indes zu Formlosigkeit).

- b) Gerader oder gebogener dicker Strich

} strenge und kräftige Form.

- c) Dreieckiger Kopf

} strenge Form für Minuskeln und flott geschriebene Versalien geeignet (siehe Abb. 168).

Die durch die schräge Feder aus der Grundform erzeugten Alphabete sind, obgleich sie nicht die bewußte Vollendung der geraden Federbuchstaben haben, viel leichter zu schreiben und besitzen in höherem Maße die Vorzüge einer kräftigen[1]), leserlichen und natürlichen Federtechnik.

Sie sind vornehmlich zu allen handschriftlichen Arbeiten geeignet (s. S. 328), sobald der Anfänger die frühe runde Federform genügend beherrscht (s. S. 70, 326).

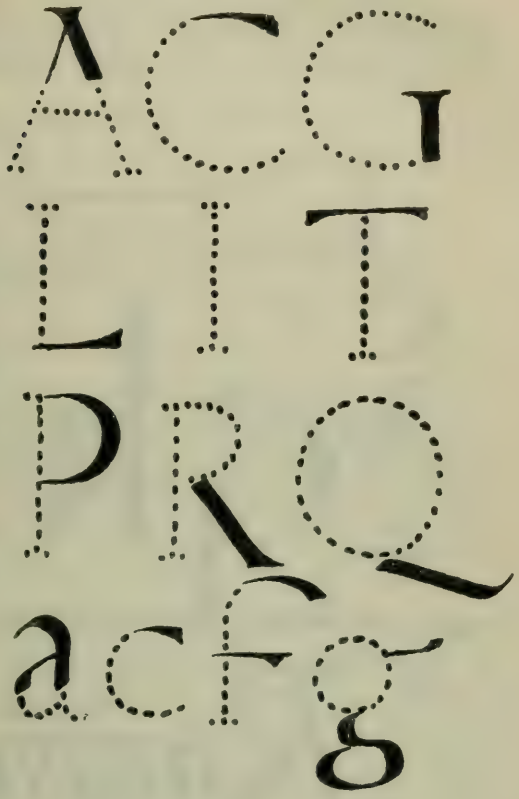
Klarheit.

(Die unterscheidenden Kennzeichen jedes Buchstaben sind deutlich ausgeprägt.)

Die kennzeichnenden Teile sind diejenigen, die vor allem dazu dienen, einen Buchstaben vom anderen zu unterscheiden (Abb. 149). Ihrer Er-

[1]) Der kräftigere Charakter in Abb. 148 mag zuerst nicht ins Auge fallen, da die verwandte Federspitze schmaler im Verhältnis zum Buchstaben ist als die in Abb. 147 gebrauchte (siehe auch Abb. 151).

haltung ist deshalb beim Aufbau der Buchstaben besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden und sie können sogar manchmal besonders hervorgehoben



Einige der wichtigsten kennzeichnenden Teile: Die Unterscheidungsmerkmale von C und G, P und R, Q und O, Z und T und I. Ihre besondere Behandlung bei A, C, a, c, f und g.

Abb. 149.

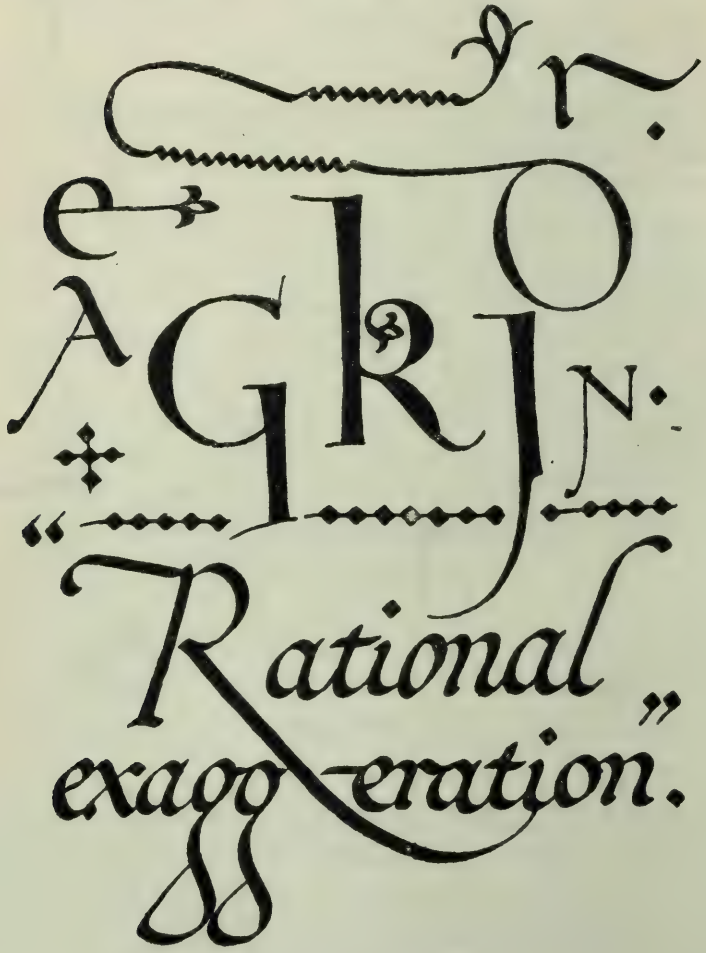
werden — immer in Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte des betreffenden Buchstaben und unter Berücksichtigung des gestaltenden Werkzeugs, mit dem er gemacht werden soll (siehe Ebenmaß weiter unten).

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Ebenmaß.

(Kein Glied eines Buchstaben tritt unberechtigt vor oder zurück, s. S. 294, 297, 300).

Das Ebenmaß der Buchstaben erfordert die Wahrung der Grundform und der kennzeichnenden Teile und vorausgesetzt, daß diese nicht ernstlich beein-



Einwandfreie Vergrößerung.
Abb. 150.

trächtigt werden, ist in besonderen Fällen ein gewisses Maß von Vergrößerung (und Verkleinerung) statthaft. Insbesondere bei ornamentalen Schriften und mit Zierstrichen ausgestatteten Versalien und Schlußbuchstaben (siehe Abb. 79 und 125).

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Eine einwandfreie Vergrößerung besteht gewöhnlich in dem Herausziehen und Auszieren der Schwänze oder freistehender Haupt- und Nebenbalken — häufig wird ein kennzeichnender Teil dadurch verstärkt (s. Abb. 150 und S. 267, 356). Wenn mit Verständnis angewandt, ist diese Art der Auszierung wirkungsvoll und eigenartig.

Schönheit der Form.

(Schöner Aufbau und Linienführung, so daß jeder Buchstabe ein einheitliches organisches Ganzes bildet [nicht nur eine Ansammlung einzelner Teile], dem Ort, Zweck und Material des die Inschrift tragenden Gegenstandes angepaßt.)

Schöne Formen auszuwählen und zu gestalten erfordert guten Geschmack und dieser wieder bedarf der Ausbildung, die das Betrachten schöner Formen mit sich bringt. Diejenigen, die nicht daran gewöhnt sind, schöne Dinge zu sehen, wissen infolgedessen oft nicht recht, ob sie etwas schön finden oder nicht. Manche — vielleicht alle — haben eine angeborene Erkenntnis für das was schön ist; aber die meisten müssen Mühe daran setzen, Schönes zu schaffen.

Abstrakte Formen als an sich schön oder an sich häßlich zu bezeichnen, ist mindestens eben so irreführend, wie ein an sich verfehltes Schönheitsrezept. Für den Schreibkünstler heißt „Mühe

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

daran setzen, um Schönes zu schaffen“ Geschicklichkeit in einer bestimmten Kunstübung erlangen, und diese Geschicklichkeit bei einer bestimmten Arbeit anwenden. Und am besten lernt sichs wohl, wenn man Werkzeug und Material Lehrmeister sein und die schönen Formen gewissermaßen allein machen läßt.

„Innenform“. — Die Schönheit eines Buchstaben hängt in hohem Maße von seiner Innenform



Abb. 151.

ab, d. h. von der Gestalt des Raumes, den die Buchstabenform umschließt. Dies wird oft übersehen und mag kurz berührt werden. Wenn schwer zu sagen ist, worauf die Unzulänglichkeit einer schlechten Schrift beruht, offenbart häufig ein Blick auf die Innenformen den Fehler. Bei einfacher

Schreibschrift und richtig gehaltener und geschnittener Feder nehmen diese Formen gewöhnlich von selbst ihre richtige Gestalt an und die sich ergebenden inneren Winkel und unsymmetrischen Züge sind nicht zufällige, sondern charakteristische Merkmale einer besonderen Art der Linienführung (b, Abb. 151).

Bei aufgebauten Buchstaben — die sowohl Außen- wie Innenzüge haben — sollten die Innenzüge im allgemeinen zuerst gemacht werden (siehe S. 124).

Einfache und ornamentale Formen. — Wenn der Text lang ist, werden die Buchstabenformen, nicht nur im Interesse der Leserlichkeit, sondern auch zur Erzielung einer edlen und monumentalen Wirkung, einfach gehalten. Und je weniger häufig eine Buchstabengattung erscheint, um so ornamentaler kann im allgemeinen ihre Form sein (siehe S. 129, 224, 321, 356).

Schönheit des Gleichmaßes.

(Einheitliche Gestaltung der zueinander gehörigen Glieder — Rumpf, Glied und Kopf — die „Familienähnlichkeit" der verschiedenen Buchstaben, so daß sie miteinander in Einklang stehen.)

Ein richtiges Gleichmaß hat Leserlichkeit und Schönheit zur Folge und ist das Ergebnis guter Technik.

Leserlichkeit. — Sind die Buchstaben des Textes gleichmäßig gehalten, kann der Leser seine ganze Aufmerksamkeit dem Sinn der Worte zuwenden, während die Schwankungen eines un-

regelmäßigen oder wechselnden Textes ihn ablenken[1]).

Schönheit. — Die Gleichmaß-Schönheit als solche mag als darin liegend betrachtet werden, daß die verschiedenen Buchstaben oder die einzelnen Bestandteile miteinander in Einklang stehen. Die monumentale Wirkung gleichmäßiger Schrift wird gewissermaßen durch die vereinigte Kraft der gesamten Buchstaben bedingt.

Gute Technik. — Wird eine Feder oder ein anderes Buchstaben machendes Werkzeug flott und regelmäßig gehandhabt, müssen gleichförmige Bewegungen des Werkzeugs in gleichen Fällen gleiche Federzüge usw. erzeugen. (Auf der andern Seite hat bei dem unregelmäßig tätigen Schreiber Unterbrechung und Mangel an Ungezwungenheit oder die Sucht nach naturwidrigem Formenwechsel[2]) minderwertige Arbeit zur Folge.)

Gute Anordnung.

(Schönheit der Anordnung: Eine allen gemeinsame Schicklichkeit im Verteilen, Verbinden und Trennen der Buchstaben, Worte und Zeilen, in der Anordnung der Schrift in dem gegebenem Raum und in den Verhältnissen aller Teile der Schrift und der Ränder zueinander.)

Die besondere Schicklichkeit einer gegebenen Inschrift hängt von der Berücksichtigung ihres be-

[1]) Wenn Teile eines Buchstaben absonderlich gebildet werden, etwa der Schwanz von y und g, den Blick auf sich ziehen und aus der Seite herausfallen oder wenn Formen durcheinander gebraucht werden und den Eindruck einer ungeordneten Buchstabenmasse erwecken.

[2]) Es gibt einen Formenwechsel, der sowohl leserlich wie

sonderen Zwecks, Standorts, Materials usw. ab (s. S. 102, 378). Indessen hat der Künstler für den alltäglichen Gebrauch festgesetzte Methoden, seine Schrift anzuordnen und zu verteilen und dem Ganzen ein gutes Verhältnis zu geben. Und sowohl beim Aufbau der einzelnen Buchstaben, wie bei der Behandlung seiner Schrift als ein geschlossenes Ganzes, bemüht er sich, seiner Arbeit die Eigenschaften mitzuteilen, auf denen die Leserlichkeit beruht: Einfachheit, Klarheit und harmonische Verhältnisse.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Einfachheit in der Anordnung der Schrift.— Wenn es sich um glatte Flächen (Papier, Pergament usw.) handelt, wird gewöhnlich im Interesse des Aufbaus, des Lesens und des Handhabens die von alters her gebrachte Anordnung der Schrift befolgt[1]):

DER TEXT BILDET EIN
RECHTECK, DAS AUS
EINER ANZAHL GLEICH-
LANGER ZEILEN BESTEHT

Die Klarheit verlangt ausreichende Zwischenräume bei Verteilung der Schrift. Folgende allgemeinen Verteilungsregeln für Buchstaben, Worte und Zeilen können den verschiedenen Umständen angepaßt werden.

---

schön ist (s. S. 224, 399), aber er ist im Gleichmaß (und redlichen Streben) begründet.

[1]) Schriftstreifen und symmetrisch oder asymmetrisch angeordnete Gruppen, die dem gegebenen Raum angepaßt sind, werden — gewöhnlich als Schmuck — auf Friesen, Möbeln, Truhen, Buchdeckeln, Gläsern, Tellern u. dergl. angebracht (Abb. 156 u. S. 362). Die besondere Behandlung solcher Dinge gehört zum technischen Gebiet des ausführenden Künstlers.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Die Buchstaben sind in der Regel nicht gleich weit voneinander entfernt, doch ist der Flächeninhalt der freibleibenden Zwischenräume ungefähr gleich (a, Abb. 152).



Abb. 152.

Die Worte stehen gewöhnlich einen Buchstabenraum voneinander ab.

Zeilen aus Versalien sind häufig eine halbe (d) oder eine ganze (e) Buchstabenhöhe voneinander entfernt. Zeilen aus kleinen Buchstaben lassen einen minimalen Raum zwischen den Unterlängen einer und den Oberlängen der nächsten Zeile frei.

Abteilungen im Text werden durch eine freigelassene Zeile, abweichende Farbe oder Schriftgröße voneinander getrennt.

Abwägung der Größenverhältnisse für ein ganzes Werk. — Die oben gegebenen Raumverteilungsregeln beziehen sich auf Schrift im allgemeinen, aber die Raumverhältnisse eines ganzen Werkes als solches bedürfen der Überlegung an der Hand eines bestimmten Falles. Beispiel:

Die für ein handgeschriebenes Buch zu berücksichtigenden Raumverhältnisse (s. S. 102—110, 367 usw).

1. Größe und Format des Buches und der Seite (Verhältnis der Breite zur Höhe, s. S. 105).	(Durch Herkommen, Zweck des Buches, Größe des Materials usw. bedingt) (siehe Abb. 69, 70 und S. 103 usw.).
2. Größe der Ränder. Ihre Verhältnisse a) zueinander, b) zur Seitengröße, c) zur Schrift.	a) gewöhnlich $1\frac{1}{2} : 2 : 3 : 4$) (s. Abb. 70 u. S. 105—109). b) Meist etwa gleich oder etwas größer wie der halbe Flächeninhalt der Seite).
3. Schrifthöhe. Verhältnis der Schrifthöhe zur Zeilenlänge.	Durch die Seitengröße, Randgröße und Wortanzahl der Zeile bedingt; gewöhnlich stehen mehr als vier Worte in der Zeile (s. S. 109—110).
4. Anzahl der Zeilen. Verhältnis des Textkörpers zur Seite.	Durch Seite, Rand u. Schrifthöhe bedingt und durch Handhabung der Abstände veränderlich (s. S. 110, 281).
5. Größe der Versalien und Initialen usw.	Durch die Höhe der kleinen Buchstaben bedingt, gewöhnlich ein, zwei, drei oder mehr Zeilenabstände hoch (s. Anm. unten, S. 236).
6. Größe der ornamentalen Teile des Textes (durch abweichende Behandlung, Farbe und Ornament usw. herausgehoben).	Durch die Seitengestalt usw. bedingt; gewöhnlich ist ein derartiger Teil verhältnismäßig klein oder sehr groß — ein ausgesprochener „Seitenkopf“ oder eine ganze Seite (s. S. 136).

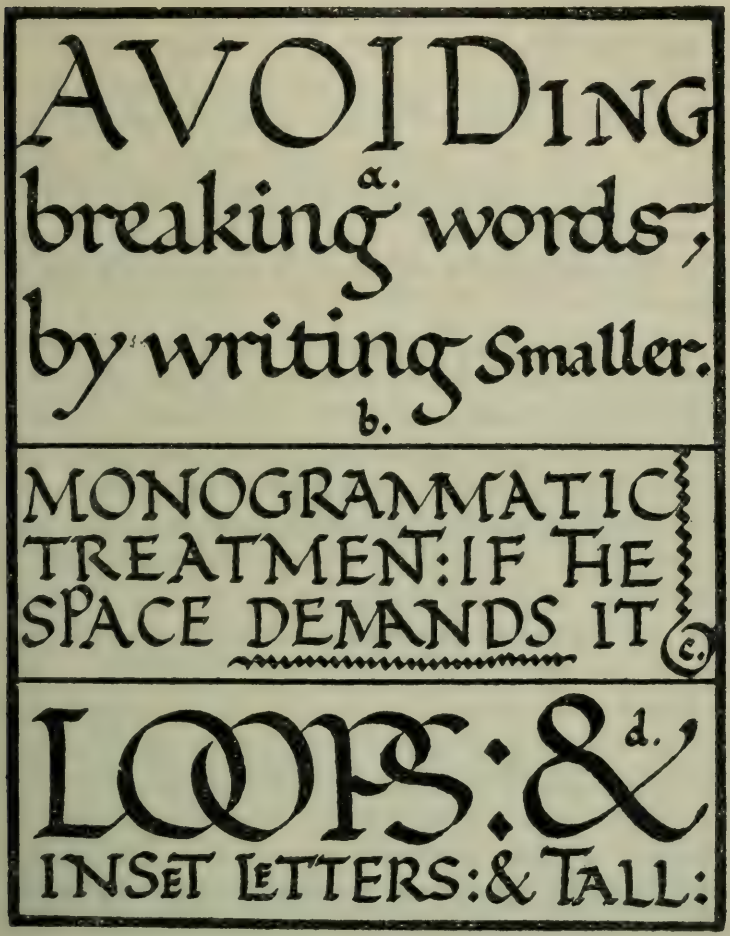
Entwerfen und Einrichten.

Liniieren. — Nachdem die Größe der Ränder und Buchstaben und die Anzahl der Textzeilen ungefähr festgelegt sind, werden zwei Richtlinien über die Schreibfläche gezogen (S. 369), eine rechte und eine linke senkrechte Randlinie, dazwischen die entsprechende Anzahl von Wagerechten. (Handelt es sich um ein Manuskript, werden diese Linien matt gezogen [oder eingedrückt], sie bleiben stehen und bilden einen Bestandteil der Seite; für Inschriften und andere Stoffe, als Papier, Pergament usw. werden sie gewöhnlich nachträglich entfernt.)

Vorzeichnen. — Eine Inschrift von einiger Größe, oder eine, die schwieriger und peinlicher Ausmittelung bedarf, wird mit leichten Bleistift- oder Kreidestrichen flüchtig skizziert. Eine einfache Schreibschrift wird nicht vorgezeichnet, sondern die etwa nötige Berechnung oder Einteilung wird im Kopf oder auf einem Stückchen Papier gemacht. Gleich dem Schriftsetzer kann der Schreiber durch Übung seine Schrift leicht und genau dem gegebenen Raum einpassen. Denn Schreiben und (zum großen Teil) Drucken vereinigen beide den Entwurf und die Ausführung der „Beschriftung“ zu einer Tätigkeit. Und das beweist, daß durch die Übung ein Vorauswissen des handwerksmäßigen Teils der Arbeit eintritt, wodurch dem Geist Muße wird, sich seines Schaffens zu freuen; und ferner, wie geringfügig — wenn überhaupt nötig — das erforderliche probeweise Skizzieren einfacher Formen für den geübten Arbeiter ist.

Das Teilen einsilbiger Worte. — Bei einfacher Schreibschrift, deren Reiz mehr von gefälliger Zwanglosigkeit als peinlicher Genauigkeit ab-

hängt, sollte selbst ein so ungeschicktes Wort wie etwa „Schlucht“ nicht getrennt werden. Reicht der Raum am Ende der Zeile nicht aus, läßt man



a. Man vermeide ein Durchbrechen der Worte

b. durch Kleinerschreiben,

c. die Verwendung von Ligaturen, um Raum zu sparen,

d. Verschlingen, Einschieben und Größerschreiben der Buchstaben.

Abb. 153.

ihn frei oder füllt ihn mit einem Federzug. Handelt es sich um ganze Worte in VERSALIEN, vor allem auf Titelseiten u. dergl., wo das Verteilen im Raum schwieriger und ein glattes Lesen

weniger wesentlich ist, kann jedes Wort an jeder Stelle getrennt werden, wenn die Notwendigkeit hierfür genügend zutage tritt. Aber häufig kann (selbst wenn die Trennung nach Silben erfolgt) ein Abbrechen der Worte, da es die Lesefähigkeit beeinträchtigt, mit Vorteil vermieden werden. Trennungen, die zufällige Worte ergeben, sollten, besonders wenn sie sinnentstellend wirken, wie Evangelien, verei-nigen, ganz unzulässig sein. Unter anderem bedient man sich folgender Mittel, um trotz zu kleinem Raum ohne Worttrennung auszukommen:

Mit kleineren Buchstaben zu Ende schreiben. — Es steht dem Künstler jederzeit frei, seine Schrift ein wenig zusammen zu rücken, vorausgesetzt, daß dies weder ihr Aussehen noch ihre Leserlichkeit verdirbt. Gelegentlich kann, ohne die eine oder das andere zu beeinträchtigen, ein ausgesprochener Unterschied in der Buchstabengröße stattfinden; mehrere Worte, ein Wort, ein Wortteil oder ein einzelner Buchstabe wird kleiner geschrieben (a, b, Abb. 153; siehe auch Tafel V).

Ligaturen usw. — Reicht der vorgesehene Raum für die gegebene Schrift nicht aus, können bei jeder Schriftgattung, hauptsächlich aber bei Versalien Ligaturen, ähnlich dem Doppellaut Æ verwandt werden; oder der Stamm des Buchstaben wird oben oder unten herausgezogen, um einen Teil des nächsten zu bilden (c, Abb. 153).

Verschlingen. — Genügend breite Buchstaben können miteinander verbunden oder verschlungen werden; ein Buchstabe kann in den andern hineingeschoben werden und frei endigende Buchstaben dürfen über die Linie hinausragen (d, Abb. 153, doch siehe S. 27).

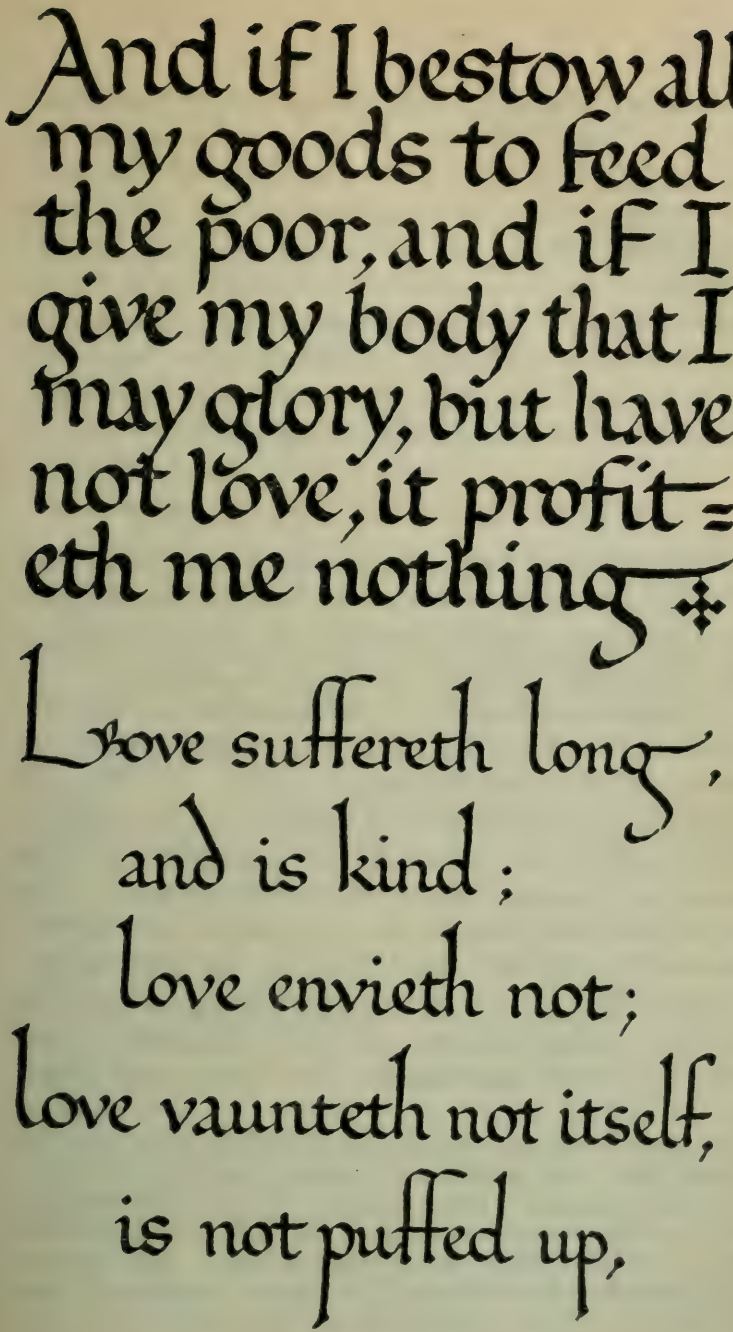

And if I bestow all
my goods to feed
the poor, and if I
give my body that I
may glory, but have
not love, it profit=
eth me nothing ✣
Love suffereth long,
and is kind;
love envieth not;
love vaunteth not itself,
is not puffed up,

Abb. 154.

Anklammern. — Am Schluß einer Zeile können ein oder mehrere Worte — besonders bei Gedichten (s. S. 96) — „angeklammert", d. h. über oder unter die Zeile geschrieben und durch einen Federzug mit ihr verbunden werden (Abb. 67).

Man nehme sich sehr in acht, daß keins dieser Auskunftsmittel die Lesefähigkeit stört. Sie werden manchmal für „originell" gehalten, aber ihre Wirkung ist nur dann erfreulich, wenn die Notwendigkeit ihrer Anwendung klar zutage liegt.

„Schriftblock" und „Edelschrift".

Wir können zwei charakteristische Arten der Schriftanordnung unterscheiden, und bei beiden geht die Gestaltung der Buchstaben mit der Behandlung der Abstände Hand in Hand (Abb. 154).

Schriftblock (kleine Abstände). — Die geschriebene oder gedruckte Seite wird häufig zu einem Blocke zusammengeschlossen, so daß die Buchstaben sich gegenseitig stützen und zur Geltung bringen und die Schönheit des einzelnen in der Gesamtschönheit aufgeht und diese erhöht. Das enge Beieinanderstehen der Buchstaben in den einzelnen Worten läßt die Worte als solche klar hervortreten, so daß nur ein geringer Abstand zwischen ihnen[1]) erforderlich ist, und die Schriftzeilen sind eng aneinander geschlossen (die Ober- und Unter-

[1]) Durch Zusammenschließen der Buchstaben und der Worte kann man gewöhnlich „Gassen" oder zufällige durch den Text laufende Rinnen vermeiden. Ihr Vorhandensein wird sofort sichtbar, wenn man die Seite schräg hält und quer über die Linien an ihr heruntersieht. Man beachte, daß der Abstand der kleinen Buchstaben voneinander nicht merklich wechselt, mögen die Zeilenabstände weit oder eng sein.

längen werden wenn nötig zu diesem Zwecke verkürzt).

Edelschrift (breite Abstände). — Eine Inschrift in „Edelschrift“ kann breit auseinander stehen, um die Schönheit der vollendeten Buchstaben zur Schau zu bringen und dem Schreib- (oder Schrift-) Künstler ausgiebigen Spielraum zu gewähren. Sie besteht gewöhnlich aus einer Anzahl klar voneinander getrennter Schriftzeilen (oder Buchstabenreihen).

Beide Arten können einander kurz wie folgt gegenübergestellt werden:

Schriftblock { Zeilen stehen eng geschlossen	**Edelschrift** { Zeilen stehen weit auseinander und für sich
Die reiche Wirkung beruht auf dem satten Tonwert des Blocks und der gleichmäßigen eng gehaltenen Verteilung.	Die vornehme Wirkung beruht auf der Form der Buchstaben und der streng getrennten Anordnung der Zeilen.
Einfache Art (alltägliche Zwecke); spart Zeit und Raum .·. für langen Text oder beschränkten Raum geeignet.	Verfeinerte Art (für besondere Zwecke); freigebig mit Raum und Zeit .·. für ausgedehnten Raum oder kurzen Text geeignet.
Zeilen gewöhnlich gleich lang, fallen einige kurz, können Zeilenfüllungen verwandt werden. — Lücken sind möglichst zu vermeiden.	Zeilen von ungleicher Länge mit durchbrochener rechter Kante (s. S. 282). — Lücken auf beiden Seiten gestattet.
Ober- und Unterlängen mittellang oder kurz. Einfache, nicht stark ausgebildete Serifen,	Ober- und Unterlängen mittellang oder lang: häufig sind ausgiebige Längen besonders kennzeichnend, sie laufen in einen sorgfältig konstruierten Kopf oder Fuß oder einen Zierstrich aus.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Für schräge Federformen mit Neigung zur Gothik und kräftige schwarze Schrift (Fraktur) geeignet.	Für gerade und runde Federformen im „Antiqua"-Charakter und für helle schlanke Schrift (z. B. Kursiv) geeignet.
Verlangt meist ausgesprochene Gegensätze von Farbe und Tonwert (S. 355) und verträgt mehr und kräftigere Auszierung (Zeilenfüllungen, Initialen, Randleisten usw.).	Gestattet Mannigfaltigkeit in der Größe der Buchstaben (s. S. 322, 353): Die charakteristische Behandlung ist rein als edle Schrift — am besten ohne schwere Randleisten usw. (S. 322).

Anmerkung: Beide Arten sind für Antiquaschrift geeignet.

Der mittelalterliche Schreibkünstler mag eine Trennung dieser beiden Arten nicht gekannt haben: ihre Gegenüberstellung hier ist mehr als eine Anregung zu folgerichtigem Denken, nicht als eine scharf begrenzte Scheidung zweier Stilarten aufzufassen, denn zwischen ihnen kann eine ganze Reihe von Verbindungen geschlossen werden. In der Praxis wird es sich jedoch als zweckmäßig erweisen, sie als zwei bestimmte Behandlungsarten der Beschriftung zu unterscheiden, die ausgesprochen verschiedene Wirkungen anstreben: die eine berücksichtigt vorzugsweise den **Tonwert,** die andere die **Form.**

Tafel XI, XIII, XIV, XV, XII können als Beispiele für den Schriftblock, Tafel IV, V, VI, VII, IX, (XXI) für Edelschrift betrachtet werden; die übrigen Tafeln geben Verbindungen von beiden.

Poesie (s. S. 98) oder jedweder Text, der aus ungleichen Zeilen besteht, oder sich in solche zerlegen läßt, ist für „Edelschrift" geeignet. Gegen eine feste linke Kante in Verbindung mit einer

durchbrochenen rechten Kante[1]) liegt kein Bedenken vor, wenn der Anlaß zu dieser Ungleichheit natürlich und augenfällig und kein Verfehlen des Schreibkünstlers ist. Derartig angeordnet oder vielmehr zwanglos niedergeschrieben wirkt ein Gedicht häufig am besten durch seine Frische und Anspruchslosigkeit (s. S. 401).

In vielen Fällen ist indessen eine strengere und durchdachtere Behandlung der ungleichen Textzeilen vorzuziehen (besonders für Inschriften auf Stein, Metall usw.) und dann ist die gegebenste Anordnung eine ungefähr auf Mitte gestellte, die sich der Behandlung der Edelschrift nähert. Bei Inschriften, die vorgezeichnet werden müssen, ist dies leicht zu bewerkstelligen, aber ein gutes Mittel — und für handgeschriebene Arbeiten jedenfalls das beste — ist, die Textzeilen in lange und kurze (und manchmal mittellange) Zeilen zu sondern und die kurzen Zeilen zwei, drei oder mehr Buchstaben breit hereinzurücken oder einzuziehen. Die Einzüge auf der linken Seite gleichen die zufälligen Unregelmäßigkeiten auf der rechten Seite aus (Abb. 154 und Tafel IV) und geben der ganzen Seite ein ebenmäßiges Aussehen (siehe Gruppen S. 415).

Beide Sorten von Zwischenräumen (enge und weite) können unvernünftig und lächerlich auf die Spitze getrieben werden. Vor hundert Jahren war das Durchsetzen der Seite mit Bleistücken bei den damaligen Kunstdrucken sehr im Schwang. Und allzuhäufig waren die weit auseinander gerückten und gesperrten Zeilen und die „großartigen Allüren“

[1]) Die Lücken auf der rechten Seite können durch Zeilenfüllungen geschlossen werden, um den Blockcharakter zu wahren, aber für viele Zwecke dürfte dies zu ornamentiert erscheinen (s. S. 218 und Bmkg. z. Taf. XIII).

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

des Druckers im 18. Jahrhundert mehr anspruchsvoll als wirkungsvoll. Dies kam zum Teil von den entarteten Schriftzeichen, deren er sich bediente, aber Form, Anordnung und Aussehen hatten alle den gleichen Hang zur Künstelei. Neuerdings ist wieder eine reichwirkende, geschlossene und kompakte Seite in Aufnahme gekommen. Zweifellos bedeutet dies ein Zurückgreifen auf eine frühere und bessere Kunstübung als die des 18. Jahrhunderts, aber die Wirkung wird manchmal übertrieben und die wahre Bequemlichkeit und Annehmlichkeit des Lesers seinem meist nur in der Vorstellung bestehenden Schönheitssinn geopfert.

Dadurch, daß er der Leserlichkeit die größte Wichtigkeit beimißt, erhält der Schriftkünstler wenigstens eine verständige Grundlage für sein Schaffen und bleibt vor Fallstricken bewahrt, die in allen, selbst den besten Moden und Gebräuchen verborgen liegen.

Ausgeglichene Raumverteilung.

Bei der Anordnung einer gegebenen Inschrift auf einer beschränkten Fläche, die eine verhältnismäßig große Schrift fordert, sollte der kleine, übrig bleibende Raum möglichst gleichmäßig und logisch verteilt werden (a, Abb. 155). Ein verschwenderisches Bedenken der Ränder würde ein übermäßiges Zusammendrängen[1]) der Schrift (b) nötig machen und ein Zuweithalten[2]) ließe ungenügend breite Ränder übrig (c) — beide Anord-

[1]) In b, Abb. 155 sind die Buchstaben ohne Absicht verschmälert. Die natürliche Neigung hierzu ist ein weiterer Grund gegen ein derartig übermäßiges Zusammendrängen.

[2]) In c sind die Buchstaben ohne Absicht breiter geworden.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

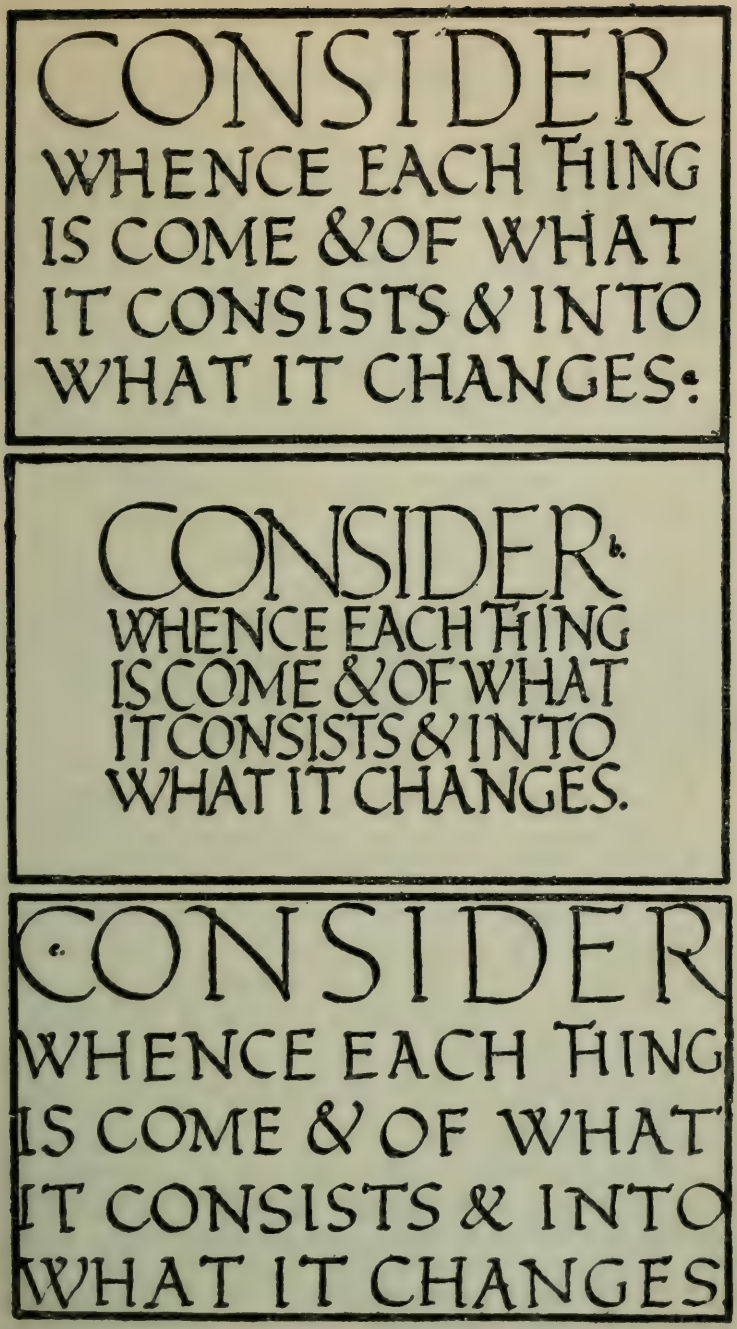


Abb. 155.

nungen dürften unlogisch erscheinen (doch siehe S. 379).

Anmerkung. — Je schwerer der Textkörper, um so breiter sieht der gegebene Rand aus und um so schmaler, je lichter der Textkörper. Wenn deshalb die Schrift, wie bei der „Edelschrift“ auseinander gerückt wird, sollten die Ränder extra breit sein, um im Verhältnis ihren wahren Wert zu behalten. Der zur Verfügung stehende Raum für eine gegebene Inschrift kann auf diese Weise die Anordnung der Schrift zum größten Teil bestimmen: eine verhältnismäßig kleine Fläche ist für den „geschlossenen Block“, eine große für „Edelschrift“ geeignet.

Bei gewissen Zierinschriften, in denen die Buchstaben lediglich Ornament sind, ist die Leserlichkeit von geringer oder keiner Bedeutung, und die Behandlung der Zwischenräume wird der betreffenden Fläche angepaßt; zum Beispiel:

DIEBUCHSTABENKÖNNENENG STEHEN
UND ORNAMENTSTREIFEN BILDEN,
WÄHREND DIE ZEILENABSTÄNDE
BREIT GEHALTEN SIND.

O D E R D I E B U C H S T A B E N
K Ö N N E N W E I T G E H A L -
T E N W E R D E N U N D D I E
Z E I L E N E N G.

Abb. 156.

[1]) Probe. — Man schneide ein Stück dunkelbraunen Papiers in der genauen Größe des Satzspiegels dieses Buches, d. i. $7\frac{1}{2} \times 12\frac{3}{4}$ cm, und lege es auf den Text: da der Ton des braunen Papiers erheblich dunkler wirkt als der des Druckspiegels, erscheinen die Ränder breiter.

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

Obige Besprechung der „Vorschriften“ und „Lehren“ für den Aufbau und die Anordnung guter Schrift ist nicht dazu bestimmt, einem übermäßigen Vorskizzieren und Berechnen das Wort zu reden, sondern vielmehr, um durch Anleitung zu zweckmäßigen Arbeitsmethoden ein solches überflüssig zu machen. Eine gerade Frische ist vielleicht die größte Tugend jeder Kunstübung und selbst bei Verletzung jeglicher Vorschrift wirkt sie erquickend und reizvoll.

Ein vorzügliches Vorbild für den Schreiber oder Schriftkünstler ist die Arbeitsweise der ersten Drucker, die nur ein oder zwei Garnituren und Schriftgrade besaßen (die kleinen und großen Buchstaben der Antiqua und Kursiv und die Versalien) und ~~der~~ ohne ausgeklügelten „Entwurf“ einfach ~~seine~~ Typen auf ihren Platz stellte und dann ~~seine~~ erfreulichen Seiten „schlecht und recht“ gedruckt abzogen.

Der Schreibkünstler sollte die beste und einfachste Form und Anordnung auswählen und sie meistern, ehe er weiter schreitet; er sollte einige bestimmte Schriften vollkommen beherrschen und für den alltäglichen Gebrauch eine natürliche Art haben, sie zu Papier zu bringen.

Unsicherheit ist einer der schlimmsten Fehler einer Kunst. Häufig liegt ihr ein unklarer Ehrgeiz zugrunde. Man darf sich von Ruhmesstrebungen begeistern lassen, aber die nächste Aufgabe des Künstlers ist, sich über seine augenblicklichen Leistungen klar zu sein und diese zu vollbringen.

Der Sinn jeder Arbeit soll deutlich und klar verständlich sein, es sei denn, daß sie lediglich

Gute Schrift. Einige Arten des Aufbaus und der Anordnung im Raum.

zum eigenen Vergnügen bestimmt ist. Ein guter Künstler vertieft sich in das Alltägliche und sucht dessen Herr zu werden. Er weiß, daß Originalität der Notwendigkeit entspringt und nicht der krampfhaften Sucht nach neuen Ausdrucksmitteln.

15. Kapitel.

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.

Das Römische Alphabet und seine Abzweige — Größenverhältnisse der Buchstaben: die verschiedenen Breiten — Obere und untere Teile — Konstruktive oder Grundform — Aufgebaute Formen — Majuskelschrift — Unzialen, Versalien und kleine Buchstaben — Die ältesten, runden, geraden Buchschriften — „Schräge Feder"-Minuskeln — Antiqua-Minuskeln — Kursivschrift — Kurrentschrift — Über Buchschriften im allgemeinen — Dekorative Gegensätze — Zierbuchstaben.

Das Römische Alphabet.

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.

Das Römische Alphabet ist die Grundlage aller unserer Alphabete (siehe 1. Kapitel). Und seit der vor etwa 2000 Jahren abgeschlossenen Entwicklung ihrer monumentalen Form hat die Römische Kapitalschrift ihre Überlegenheit vor allen anderen Buchstaben an Schönheit und Leserlichkeit behauptet. Sie ist die geeignetste Form für die erhabensten und wichtigsten Inschriften und es empfiehlt sich, für angewandte Schrift im allgemeinen den Grundsatz zu befolgen: „In schwierigen Fällen ist Kapitalschrift das einzig Richtige."

Der Schriftkünstler kann mit Nutzen eine der edlen Monumentalinschriften des alten Roms studieren

(z. B. die Inschrift der Trajanssäule, Tafel I u. II) und versuchen, ihre Vorzüge in einer mit der Feder aufgebauten Form für schreibkünstlerische Zwecke zu verkörpern (S. 317).

Größenverhältnisse der Buchstaben: die verschiedenen Breiten.

Der auffallende Unterschied zwischen „eckigen“ und „runden“ Formen und die wechselnde Breite der Buchstaben, die in den alten Handschriften[1]) zutage tritt, ist für das römische Alphabet besonders kennzeichnend. Wir können im großen Ganzen breite und schmale Buchstaben, wie folgt, unterscheiden.

BREIT	O Q C G D	„Rund“
	M W	„Eckig“
	H (U) A N V T (Z)	„Eckig“
SCHMAL	B E F R S Y (X)	
	I J	
	K L P	

Die breiten „runden“ Buchstaben O, Q, C, G, D.

O kann als die Schlüsselform eines Alphabets betrachtet werden. Hat man O und I irgend eines Alphabets vor sich, kann man mit ziemlicher

[1]) Derartige Schriften heben sich angenehm vom Stil des 19. Jahrhunderts ab, der jedem Buchstaben gewohnheitsmäßig denselben Raum zuwies und ihn seinem Nachbar so ähnlich wie möglich machte.

Sicherheit auf die Form der übrigen Buchstaben schließen.

In monumentalen Inschriften ist die äußere Linie des O meist ein fast vollständiger Kreis (s. Taf. II), d. h.: Höhe und Breite sind einander gleich. Sie kann als die vorbildliche Form angesehen werden,



Das Verhältnis der runden Buchstaben zur kreisrunden Grundform.

Abb. 157.

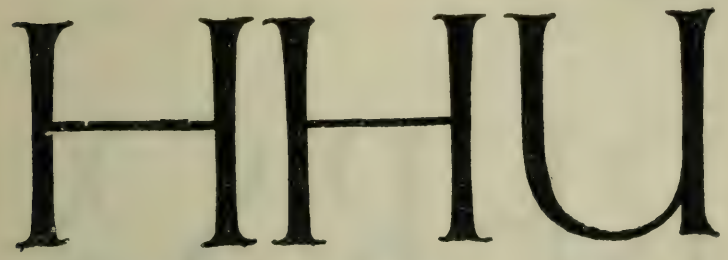
obgleich ein leichtes Verbreitern oder Schmalermachen des Buchstaben (Abb. 157) durchaus statthaft ist.[1])

Q, C, G und D entsprechen ziemlich genau den Verhältnissen von O, und obgleich C, G, D ein wenig enger sind, wirken sie geradeso rund und breit.

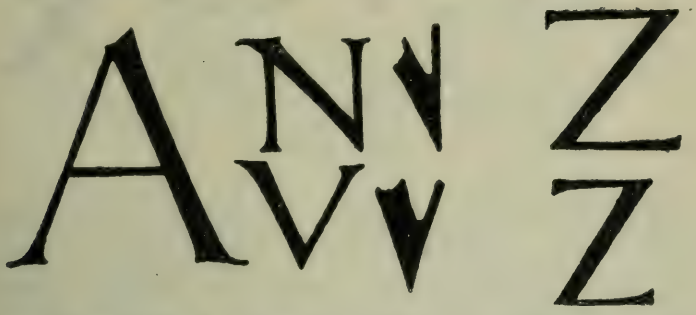
[1]) Man läuft weniger Gefahr die Buchstabenform zu verderben, wenn man sie schmaler, als wenn man sie breiter macht. Die Grenzen einer möglichen Verengerung sind leichter erkennbar, als die einer möglichen Verbreiterung. Ferner besteht beim Verbreitern des Buchstaben die Neigung, die einzelnen Teile zu verdicken und sie unfein und plump zu machen.

Die „eckigen“ breiten Buchstaben M, W und H, (U) A, N, V, T, (Z).

M und W Ihre mittlere Breite ist richtigerweise etwa ihrer Höhe gleich.



ungefähr gleich hoch und breit — schmaler



Breite Form bei A, N und V, die Gefahr zu spitzer Winkel.

Breites und schmales Z.

Abb. 158.

H Breite gleich, oder wenig geringer, der Höhe (Abb. 158); zu schmal, würde es schwer aussehen, da es doppelbalkig ist.

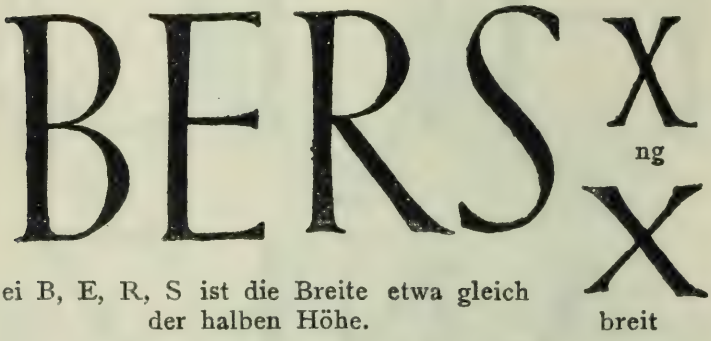
U (siehe S. 308, 305) dem H ähnlich.

A, N und V sind doppelbalkig, dazu mit Innenwinkeln, die zu spitz und sich leicht zusetzen würden, wenn sie zu eng gemacht werden (Abb. 158).

T Der Querbalken — der charakteristische Teil von T — ragt auf beiden Seiten ein gutes Stück über den Stamm hinaus.

Z ist entweder breit oder (mäßig) schmal (Abb. 158).

Die schmalen Buchstaben, B, E, F, R, S, Y, (X) (Abb. 150).



Bei B, E, R, S ist die Breite etwa gleich der halben Höhe.

Abb. 159.

Diese Buchstaben haben in Stamm-Mitte, oder wenig höher, einen Schnittpunkt (s. S. 293); da jeder von ihnen gewissermaßen aus zwei kleinen Buchstaben besteht, die etwa halbhoch sind, läßt sich behaupten, daß sie demnach auch halbbreit sein müssen und das wird sich als ungefähr richtig herausstellen. Man kann B als aus zwei kleinen übereinander stehenden D aufgebaut ansprechen, die je die halbe Höhe und Breite des ausgewachsenen D einnehmen.

E, F und R schließen sich den Größenverhältnissen von B an (siehe auch E, 4, S. 302).

S kann aus zwei kleinen, aufeinander stehenden schrägen O konstruiert werden, die unter

Entfernung der überflüssigen Teile miteinander verbunden sind.

Y ist ein kleines V auf kleinem I.

X kann breit oder schmal sein (Abb. 159).

Die schmalen Buchstaben K, L und P.

Diese Formen sind den B- und E-Formen verwandt, aber sie dürfen ein wenig breiter gemacht werden, um den Winkeln von K mehr Licht und dem alleinstehenden Balken und Reif — den kennzeichnenden Teilen von L und P — mehr Nachdruck zu geben (siehe Abb. 149).

Obere und untere Teile.

Bei den Buchstaben B, E, H, K, X (A), F, R, P (S), Y besteht meist die Neigung, den unteren Teil zu vergrößern, d. i. den Querbalken — oder Schnittpunkt — über die Mitte hinaufzuschieben. Diese Neigung läßt sich vernunftgemäß wie folgt erklären:

Die natürliche Teilung von B, E, H, K und X als rein abstrakte Formen betrachtet, würde symmetrisch ausfallen, d. h. in der Mitte des Stammes[1]) stattfinden. Aber um die anscheinende Mitte zu treffen, ist es aus optischen Gründen geboten, den wirklichen Teilungspunkt etwas über

[1]) Die Urformen dieser Buchstaben waren, glaube ich, senkrecht symmetrisch.

die Mitte hinaufzurücken[1]). Außerdem erlangen diese Buchstaben durch eine verständige Erweiterung des unteren Teils ein größeres Aussehen von Standsicherheit.

Für den Schriftkünstler dürfte es anfänglich am richtigsten sein, den Schnittpunkt in die scheinbare Mitte (d. h. ein ganz klein wenig höher als die wirkliche Mitte) zu setzen (siehe E, F, X, Tafel II) und sich auf diese Weise eng an die Grundform zu halten (s. S. 295). Später kann er die Frage der Standsicherheit ins Auge fassen (siehe B, Tafel II). Das übertriebene hinauf (oder herunter) schieben des Teilungspunktes, das man in sogenannten „Künstleralphabeten" findet, ist unleserlich und lächerlich.

A Die untere Hälfte ist an sich größer und der Querbalken wird nicht hinauf gerückt, da dies den oberen Teil unverhältnismäßig verkleinern würde.

F folgt gewöhnlich der E-Form, aber da es nicht symmetrisch, sondern unten offen ist, kann der Querbalken unter Umständen in der wirklichen Mitte — oder selbst etwas tiefer — angebracht werden.

R In den alten Formen war die Rundung häufig ziemlich groß (s. Tafel II), aber sicherer ist es, den Schweif — den charakteristischen Teil — zu betonen (s. Tafel III, XXIV).

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit ist es von Interesse, darauf aufmerksam zu machen, daß das Auge anscheinend mit Vorliebe den Kopf der Dinge betrachtet und beim Lesen gewohnt ist, die oberen Teile der Buchstaben zu überfliegen und nicht den einen Strich hinunter und den nächsten hinaufgleitet. Dies könnte als ein weiterer Anlaß für kleinere Oberhälften ins Feld geführt werden, nämlich den möglichsten Zusammenschluß der Buchstaben in die obere Hälfte.

Der charakteristische Teil bei P ist die Rundung, die deshalb etwas größer als bei R werden kann (s. Tafel III).

In den besten Beispielen dieses Buchstaben sind die obere und untere Hälfte annähernd gleich; der untere Teil wird gern ein wenig vergrößert. (In der Unzial und den alten runden Handschriften war die obere Hälfte größer: siehe Tafel IV und VII).

wechselt: der obere Teil kann kleiner sein als bei X, oder etwas größer.

Konstruktive oder Grundform.

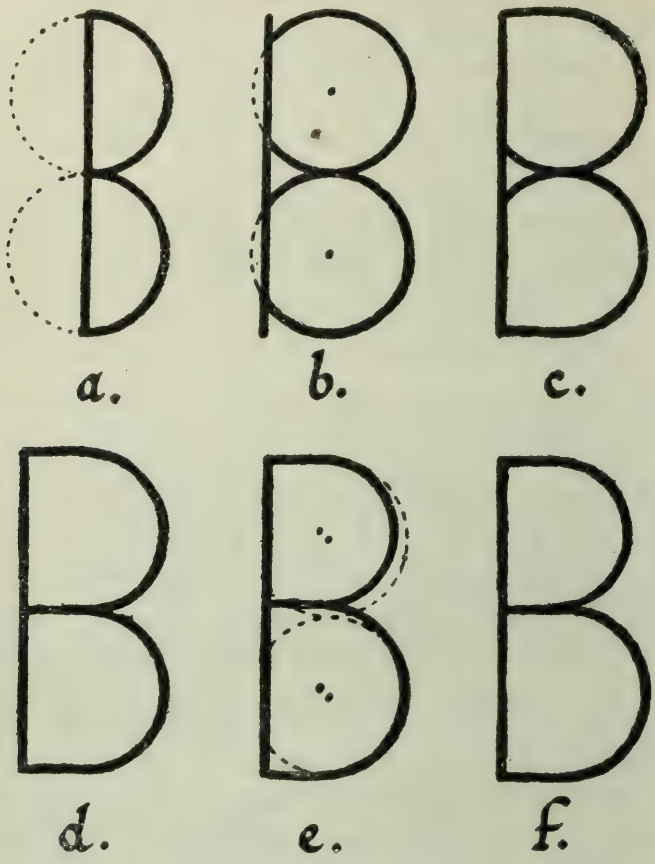
Die konstruktive oder Grundform (s. S. 257) ist die einfachste Form, die den charakteristischen Aufbau, die unterscheidenden Merkmale und die Größenverhältnisse jedes einzelnen Buchstaben zum Ausdruck bringt.

Der Schriftkünstler muß eine klare Vorstellung von dem Gerüst seiner Buchstaben haben. Während im einzelnen Fall die jeweilige Form, die ihm besonders geeignet erscheint, Sache der persönlichen Wahl ist, wird in der nachfolgenden Besprechung einer typischen Form — des römischen B — festgestellt, daß der Grundsatz, nach dem die Auslese — bewußt oder unbewußt — vor sich geht, kurz ist: zu bestimmen, was das an und für sich Wesentliche der Form ist und dann, inwieweit dieses in der Richtung des für die praktische Verwendung Wesentlichen erweitert werden kann.

Der Buchstabe B, auf seine einfachste (bogenförmige) Form zurückgeführt — d. i. auf die nackte Notwendigkeit seines charakteristischen Aufbaus — besteht aus einem

senkrechten Stamm, den zwei gleiche, kreisrunde Bogen bespannen (a, Abb. 160).

Bei der Ausgestaltung einer derartigen Form aus praktischen oder ästhetischen Gründen ist es in der Regel



Konstruktion verschiedener Grundformen des römischen B.

Abb. 160.

nicht gut, das gesetzte Ziel zu überschreiten — in diesem Falle also, eine verständige (wenn auch willkürliche) Normal-Grundform von B festzulegen, die eine charakteristische und ebenmäßige Struktur zeigt (f). Wir können die Kurve der Bogen verbreitern, bis ihre Weite fast ihrer Höhe gleichkommt (b), ihre Außenenden sich dem Stamm ver-


FREI BESTI
MTE "Normalform"
Die Grund=
Form von B.
Zeigt einen
a.
"ebenmässigen
& "charakte-
risti-
schen Aufbau„
Es ist
gefährlich
ein
Glied
auf
b.
c.
d.
e.
Kosten des anderen zu vergrössern;
es
führt
zu
f.
g.
h.
i.
Unklarheit & Mangel an Verhältnis.
Anm.
grössere
Freiheit
ist bei
k.
l.
m.
ornamentalen Formen zulässig.

Abb. 161.

binden (c) und ihre Innenenden zusammentreffen lassen (d). Das Hinaufschieben des Schnittpunktes bis zur scheinbaren Mitte des Stammes oder etwas höher, zieht eine hierzu im Verhältnis stehende Verbreiterung des unteren Teiles und ein entsprechendes Schmalerwerden des oberen Teiles nach sich (c).

Schon der Begriff einer Grundform als solcher schließt alles unnötige aus und jede weitere Ausgestaltung nimmt der Form leicht etwas von ihrer Klarheit und Leserlichkeit. Sind der Abwandlung keine Schranken gezogen, artet sie leicht in Übertreibung aus. Und obgleich eine „sachgemäße Übertreibung" Sonderformen und Zierbuchstaben erzeugen kann (k, l, m, Abb. 161), wenn das Werkzeug sicher beherrscht wird, tragen doch solche konstruktiven Abweichungen im allgemeinen nicht zur Verbesserung der einfachen Buchstabenformen bei.

Wir können unsere „Normalform" (a, Abb. 161) durch Versuche weiterer Ausgestaltungen auf die Probe stellen.

1. Den Schnittpunkt[1]) leicht hinaufzurücken ist erlaubt (b, Abb. 161), liegt er zu hoch, wird die obere Hälfte unverhältnismäßig klein (c).

2. Das Verbreitern beider Bogen, oder die Trennung ihres Treffpunktes vom Stamm bewirkt ein Loslösen der Bogen vom Stamm und verringert die Deutlichkeit des Buchstaben (g und i, Abb. 161).

---

[1]) Das hervorragend schöne und vollendete B in dem „Alphabet der Trajanssäule" (Tafel II) zeigt den Schnittpunkt ein wenig höher, bei ausgesprochener Verbreiterung des unteren Teiles. Bis der Schreibkünstler einer derartig vollendeten Ausführung nahe kommt, wird er ein einfacheres Vorbild seinen Kräften angemessener finden. Eine eigentümliche Form, in der die obere Rundung fast oder ganz verschwindet (vergl. e, Abb. 161), findet sich in alten römischen Inschriften. Diese Form (die mit zur Entwicklung des zweckmäßigen kleinen b beigetragen haben mag) ist für eine moderne Versalschrift ungeeignet und würde die Deutlichkeit des Antiqua-B entbehren.


a.
Siehe auch Abb. 142 bis 148 FEDER-formen
"Grund Form Abb. 160
b.
"Grade Feder"
+
c
"Schräge Feder"
×
d.
"Schräge Feder"-Zierform
e.
"Aufgebauter Buchstabe
Siehe auch Abb. 85. & 165
FORM-DIFFE-RENZIRUNG DES BUCHSTA-BEN B. DURCH FEDER-FÜHRUNG.

Abb. 162.

Ein Verbreitern oder Schmalermachen ist zulässig und gelegentlich wünschenswert, aber angenommen, daß eine ideale oder normale Weite sich annähernd bestimmen läßt, ist es angebracht, sich ihrer gemeiniglich zu bedienen.

Formcharakter.

(Siehe auch aufgebaute Formen, S. 314—19 und S. 257, 272.)

Daß das Werkzeug[1]) der Buchstabengrundform Vollendung und Eigenart verleiht, kann leicht durch eine praktische Erprobung der natürlichen Arbeitsweise einer richtig geschnittenen Feder festgestellt werden (s. Abb. 142—148 und 162). Und ein guter Rat für den Schreibkünstler — und überhaupt für jeden, der sich mit Schrift befassen muß — ist, seine Hand durch die Feder so ausbilden zu lassen, daß sie unbewußt die richtigen Striche macht; ist das geschehen, kann er anfangen, die Feder zu regieren und zu meistern, sie seiner Hand anpassen und Buchstaben schaffen, die alle Vorzüge der Federtechnik aufweisen und ihm doch so eigentümlich sind, wie seine alltägliche Handschrift.

Die meisten Buchstaben eines guten Alphabets haben besonders interessante und charakteristische Teile (S. 267), oder zeigen irgend einen durchgehenden Leitsatz in der Buchstabengestaltung, der für die Schaffung guter Buchstaben bemerkenswert ist und ein besseres Verständnis der Art und Weise, wie das Werkzeug — sei es Feder, Meißel oder Pinsel — gehandhabt werden soll, vermittelt.

[1]) Mit dem Meißel ausgeführte Kapitalschrift (vielleicht von dem Pinsel beeinflußt), Tafel I u. II (moderne, XXIV mit der Feder geschriebene, Tafel III, XVIII (modern), Abb. 147, 148, 167, 168 usw.

Formcharakter der Römischen Kapitalschrift (Antiqua). Anmerkung: Die großen Lettern weiter unten sind Handweiser, nicht Vorbilder.

A 1. Die spitze Form von A, M und N (s. Tafel II) dürfte für Steininschriften usw. passend sein, aber für Federschrift wird die Spitze besser geschwungen (Abb. 167), schnabelförmig (Abb. 147) oder abgeschnitten gestaltet (Abb. 158), oder sonst auf irgend eine Weise ausgezeichnet, wie dies von alters her (sowohl bei der Kapitalform, wie beim kleinen a) der Fall gewesen ist (Abb. 189).

2. Die schrägen Schenkel in A, K, M, N, R, V, W, X, Y, seien sie dick oder dünn, werden in der Natur der Sache mit einer kurzen Spitze nach innen und einer langen dünnen Spitze oder einem Schnabel nach außen abgeschlossen (siehe Schlußstriche der schrägen Striche, S. 311).

3. Der dünne Schenkel kann unter Umständen nach unten herausgezogen werden (siehe F, 3).

B 1. B, D, R und P werden gewöhnlich am besten rundschulterig gemacht (Abb. 162 und Nachtrag, S. 27).

2. B, D, E, F, P, R (und T) zeigen meist einen rechten Winkel zwischen dem Stamm und der obersten Wagerechten, während

3. in B, D, E (und L) der Stamm unten umbiegt oder in die Wagerechte übergeht.

4. Siehe O, 2.

C 1. C, G und S; die oberen wagerechten Schenkel können weniger geschwungen werden als die unteren, oder umgekehrt (s. Abb. 167 u. 206).

2. C, G und S; die Innenbiegung

ist am besten eine fortlaufende — vom „Bogen“ bis zum Ende der Schenkel — und nicht durch die Schlußstriche unterbrochen, und

3. ist es am besten, eine ununterbrochene Innenbiegung bei den Endungen aller freistehenden Haupt- und Nebenbalken der Antiqua-Versalien anzustreben. Bei C, G, S, E, F, L, T und Z werden die oberen und unteren Schenkel innen gebogen und außen eckig oder etwas zugespitzt gehalten (der senkrechte Stamm ist nach beiden Seiten ausgebogen) (Abb. 163).

4. Die Schenkel werden am besten ziemlich allmählich zum beschließenden Strich oder Serif gebogen und ausgestaltet, so daß dieser ein tatsächlicher Teil des Buchstaben ist, nicht ein angesetztes „Klümpchen“ (S. 311).

5. Siehe O, 2.

D

1. Siehe B, 1.

2. Siehe B, 2 und 3.

3. Der Bogen kann als dem Fuß des Stammes entspringend gedacht werden und deshalb unter Umständen vom Stamm oben getrennt bleiben (D, Abb. 177).

4. Siehe O, 2.

E

1. Siehe B, 2 und 3.

2. Siehe C, 3 und 4.

3. Der untere Schenkel von E, L (und Z) wird häufig herausgezogen: diese Ausgestaltung wird indes richtiger den Gelegenheits- oder Sonderformen zugerechnet; bei dieser Gattung zeigt der Serif unten gewöhnlich nach außen (siehe Abb. 206, 188).

4. Die drei Schenkel von E (und die beiden von F) sind in den besten alten Formen annähernd gleich lang (Tafel II usw.).

F 1. Siehe B, 2.

2. Siehe C, 3 und 4 (und E, 4 oben).

3. Einer oder mehrere (die Entwicklungsgeschichte und das Herkommen entscheiden welcher) der freien Stammenden von A, F, G, H, I, J, K, L, M, N, P, R, T, V, W, X und Y können für gelegentliche Formen herausgezogen werden (s. Abb. 188).

4. Der verlängerte Stamm von F, I, J, P, T und Y kann unter die Zeile heraushängen oder auch (gelegentlich) auf der Linie stehen und oben über die andern Buchstaben hinausragen.

G 1. Siehe C, 1, 2, 3 und 4.

2. Der senkrechte Balken kann unter die Linie herausgezogen werden (F, 3).

3. Manchmal steht der senkrechte Balken mit dem unteren Schenkel im Winkel (das ist am einfachsten, s. Abb. 148), zuweilen fließen beide ineinander (Abb. 147).

4. Der spitze Ausläufer des unteren Schenkels kann ein ganz klein wenig über den senkrechten Balken hinausragen, um den äußeren Schenkel zu kennzeichnen.

5. Das durchgängig gebogene „gotische“ G (und auch die übrigen runden Buchstaben, siehe S. 121) kann gelegentlich zu Antiquaformen verwandt werden.

6. Siehe O, 2.

H 1. Der linke Stamm wird gelegentlich nach oben hinaus gezogen (F, 3 u. vergl. Abb. 3), und

2. dieser Ausgestaltung wird manchmal ein verzierter Querbalken zugesellt (Abb. 189).

3. H und N können sich oben leicht auseinander breiten.

I

1. Der Stamm kann nach unten oder oben herausgezogen werden (F, 3 und 4).
2. Siehe J, 2.

J

1. Sowohl Stamm wie Schweif können herausgezogen werden (F, 3 und 4).

2. Anmerkung: Betreffend den Gebrauch des I für J (und V für U)[1]: so ist dies — der antike Usus — richtig (bei Kapitalschrift) für moderne Inschriften in lateinischer Sprache. Aber für das heutige Deutsch, das beide Buchstaben streng unterscheidet, ist das geschweifte J und das runde U angemessener. Abgesehen von dem Verdacht der Künstelei, der dieser Ge-

---

[1]) J. C. Egbert in seiner „Einführung in das Studium lateinischer Inschriften" sagt: „J war erst im 15. Jahrhundert zu einem selbständigen Buchstaben herangewachsen". Anscheinend wurde in alten Inschriften ein überragendes I statt J zwischen zwei Vokalen und als I am Anfang eines Wortes verwandt. Während später das im Wort stehende I gerade blieb, wurde die Initialform nach links umgebogen, J, und vertrat sowohl I wie J. Diese gebogene Form blieb schließlich dem Buchstaben J allein vorbehalten. In ähnlicher Weise scheint V die Initial- und U die mitten im Wort stehende Form gewesen zu sein. Später wird die V-Form gleichbedeutend mit dem Konsonanten.

In den Worten **Jn vigi, natiu** in Abb. 95 ist das Initial I wie ein J gebogen, während die in der Mitte stehenden I gerade sind. Das Initial V hat die V-Form, während das mittenstehende V in nativ(itatis) die U-Form zeigt.

pflogenheit anhaftet, wirkt ihre Absonderlichkeit etwas unbeholfen und grenzt bei alltäglichen Worten an Unleserlichkeit. Zum Beispiel: KVELER TRVNK, IVNGE und IAEGER. Sie bedingt zum mindesten eine sehr vorsichtige Auslese: „IVBILATE“ mag angehen, aber „IAVCHZEN“ ist nicht eigentlich leserlich.

3. Der Schweif des J kann fein sein, aber doch deutlich bleiben, und der zweite senkrechte Balken von U kann wie der erste gemacht werden (Abb. 158). Das meist häßliche J und U braucht nicht zum Muster genommen zu werden.

4. Siehe auch „Schweif“, S. 312—314.

K

1. Der Hauptstamm wird manchmal nach oben ausgezogen (F, 3).

2. Gelegentlich werden beide Schenkel verlängert und die Breite des Buchstaben erhöht, durch das Einführen des dünnen Balkens weiter unten in den Stamm. Der breite Balken oder Schweif entspringt dann der Seite des dünnen Balken (vergleiche R). Das zieht ein Abweichen von der Grundform nach sich und ist deshalb nicht ganz gefahrlos.

3. Der Schweif kann gelegentlich geschwungen oder herausgezogen werden (s. Schweif, S. 312 bis 314).

4. Die Serifen der Schenkel, siehe A, 2.

L

1. Siehe B, 3.
2. Siehe C, 3 und 4.
3. Siehe E, 3.
4. Siehe F, 3.

M

1. Die senkrechten Balken sind gewöhnlich leicht gespreizt, um die Berührungsfläche der Innenwinkel zu verringern. Rechtweit gespreizt ist die nebenstehende, gelegentliche, Form .

2. Anmerkung. — Es gibt Inschriftformen von M und N ohne oberen Serifen (Tafel II). Aber die mit der Feder geschriebene Form und andere haben obere Serifen, die meist nach außen streben — und zur Schnabelform neigen (s. A, 1 u. 2) — weniger nach innen. (V, W, X, Y [und N] zeigen ähnliche Anlagen, s. S. 312.)

3. Die dünne Senkrechte von M wird gelegentlich herausgezogen (F, 3).

N

1. Siehe C, 3 und 4.
2. Siehe H, 3.
3. Siehe M, 2 und A, 1 und 2.
4. Die erste Senkrechte wird für gelegentliche Formen (besonders für Initialen) unter die Linie herausgezogen: Der rechtsseitige Stamm wird sehr gelegentlich hochgezogen (als Schlußbuchstabe, F, 3).

5. Anmerkung. — Die Senkrechten von N (die einzigen dünnen Senkrechten — abgesehen von M — in der römischen Kapitalschrift) werden manchmal etwas verdickt, s. Tafel II.

O

1. O ist die Schlüsselform der runden Buchstaben und in gewissem Sinne des ganzen Alphabets (S. 290). Das gerade stehende  kann als die vorbildliche Form eines einfachen Buchstaben angesehen werden.

2. Sehr häufig wird indessen das O schräg gestellt  (s. Abb. 163); ist dies der Fall, werden B, C, D, G, P, Q, R, S, U entsprechend gehalten (s. Tafel II). Die schräge Form schreibt sich leichter, aber beides sind gute Formen.

P

1. Siehe B, 1 und 2.
2. Siehe O, 2.
3. (P mit unter der Linie stehendem Stamm darf nicht mit D verwechselt werden können, s. F, 3 und 4.)
4. Der Bogen des P scheint oben vom Stamm auszugehen und ist in gewissen Fällen unten leicht vom Stamm getrennt, s. Tafel II.

Q

1. Q ist gleich einem O mit Schweif: siehe O.
2. Der Schweif kann eine Reihe verschiedenster charakteristischer Formen annehmen: Siehe „Schweif“ (S. 313 bis 314).
3. Da Q stets von U begleitet wird, ist es häufig bequem, beide Buchstaben gemeinschaftlich vorzunehmen (s. Tafel II).

R

1. Siehe B, 1 und 2.
2. Siehe O, 2.
3. In der, der Grundform am nächsten stehenden Form berühren sowohl Bogen wie Schweif an ihrem Treffpunkt den Stamm. Entspringt der Schweif der Kurve des Bogens (Tafel II), ist größere Sorgfalt beim Aufbau erforderlich (vergl. K). Die Gestaltung des Schweifs ist äußerst wichtig. Er kann in einen Serif auslaufen (s. A, 2) oder geschwungen sein

und spitz zulaufen (siehe „Schweif“, S. 313 bis 314). Er kann herausgezogen werden (s. Abb. 50).

4. Siehe F, 3 (vergl. Abb. 169).

S

1. Siehe C, 1, 2, 3 und 4.
2. Siehe O, 2 (S. 292).
3. S ist oft leicht nach vorn geneigt.

T

1. Siehe B, 2.
2. Siehe C, 3 und 4.
3. Herausziehen des Stammes: Siehe F, 3 und 4.
4. Anmerkung. — Wenn T der Schlußbuchstabe ist, wird gelegentlich — um die Zeile zu füllen — der rechte Arm verlängert (er wird dann etwas dünner und der linke dicker gemacht — ähnlich wie beim Unzial T, Abb. 56 und 188).

U

1. Anmerkung. — Wird der untere Bogen dem schrägen O nachgebildet, ist er dünn, wenn er den zweiten Stamm trifft.
2. (V statt U.) Siehe J, 2, 3 und Anmerkung unten.
3. Der Fuß des zweiten Stammes biegt nur nach rechts heraus und läßt den Winkel zwischen Bogen und Stamm auf der linken Seite frei. Zuweilen endet der zweite Stamm in einen Haken oder Schnabel, der (nur sehr gelegentlich) nach unten herausgezogen wird.

V

1. Siehe M, 2 und A, 2.
2. Der breite Balken kann hochgezogen werden (F, 3), in solchen Fällen wird der dünne Balken meist nach innen

gebogen, um ihm mehr Kraft zu geben (siehe Abb. 89, 95).

3. (Siehe Anmerkung zu V statt U, unter J.)

W

1. Siehe M, 2 und A, 2.

2. Die beste Form besteht aus zwei verkreuzten V, W.

3. Der erste oder beide dicke Balken können hochgezogen und die dünnen Balken nach innen gebogen werden (s. V, 2).

X

1. Siehe M, 2 und A, 2.

2. Manchmal werden beide, und besonders der dünne Balken, leicht eingebogen (s. Abb. 80).

3. Der dünne Balken wird manchmal unten herausgezogen (F, 3), er ist dann meist geschwungen.

Y

1. Siehe M, 2 und A, 2.

2. Siehe F, 3 und 4. (Y mit unter der Linie stehendem Stamm (s. Tafel V), darf nicht mit V verwechselt werden können.)

3. Eine gelegentliche und recht ansprechende Y-Form zeigt auseinander gebogene, spitz zulaufende Arme (s. Abb. 167).

Z

1. Siehe C, 3 und 4.

2. Der untere Arm von Z wird manchmal herausgezogen (s. E, 3): er kann geschwungen sein und spitz zulaufen (oder in einen Zierstrich enden).

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.

Allgemeine Bemerkungen über den Formcharakter der Römischen Kapitalschrift (Antiqua-Versalien) und verwandter Schriftzeichen (s. Abb. 163).[1])

Der senkrechte Stamm. — (a, Abb. 163.) Breit mit Ausnahme des dünnstämmigen N (und M).

b) Auf beiden Seiten leicht eingebogen (siehe Abb. 116), oder wenigstens scheinbar, durch die nach außen gebogenen Serifen (s. Abb. 204, 206).

(c) Die monumentale Wirkung wird verstärkt, wenn der Stamm oben etwas breiter als unten ist (s. S. 121).

d) Ein freiendiger Stamm wird gelegentlich herausgezogen (siehe oben F, 3, 4 und S. 269, 278, 358).

Der schräge Balken oder Stamm. — Breit von links herunter \, dünn nach rechts herauf / (siehe A, K usw.), im übrigen gleich dem senkrechten Stamm (oben) (siehe auch Serifen, c, unten).

Der wagerechte, Neben- oder Querbalken. — Dünn, das freie Ende wird unter Umständen herausgezogen und verziert.

Bogen und Biegungen. — Allmählich an und abschwellend, der O-Form folgend (s. S. 44, 124, 290, 306).

Serifen oder Schlußstriche. — a) Anmerkung: Um den Formcharakter eines Alphabets zum Ausdruck zu bringen, sind Serifen in irgend einer Gestalt durchaus unerläßlich (s. Abb. 147, 148, 162), sie sollten im allgemeinen eine gewisse Gleichmäßigkeit zeigen (S. 349).

[1]) Eine ornamentalere Behandlung von Stamm. Bogen, Serif, Schweif usw. wird S. 356 und in Abb. 188, 189 gegeben.

b) Die Serifen usw. der einfach geschriebenen Formen sind S. 261 besprochen (s. Abb. 145).

c) Die Ausführungsart der gotischen Versalien und gewisser anderer Formen bedingt, daß der Serif dem Buchstaben als eine deutlich ausgeprägte Zugabe angesetzt wird (s. Abb. 165, 167).

d) Die aufgebauten Alphabete von monumentalem Charakter behandeln die Serifen mehr als organische Ausläufer und Endungen der Haupt- und Nebenbalken, nicht wie angesetzte Teile (siehe C, 3 und 4, S. 302 und S. 255). Dies trifft besonders auf die Gestaltung der dünnen Striche zu.

e) Die Serifen der schrägen Balken in A, K, M, N, R, V, W, X, Y werden diesen gewöhnlich nicht gleichseitig aufgesetzt, sondern stehen in der Richtung des Hauptstrichs heraus (d. i. vom Buchstaben weg, wie ), sie zweigen vom Hauptstamm ab (siehe Schweif, unten), unter Vermeidung eines spitzen Winkels (wie ). Dies hat zur Ausbildung von Haken und Schnäbeln geführt, die häufig für schräge Balken, besonders in A und N (s. Abb. 189, 158) und für den Schweif von K und R (siehe unten) verwandt werden.

f) Die Ausläufer der senkrechten Hauptbalken haben von Natur eine ähnliche Anlage sich nach links hakenförmig oder als Zierstrich zu gestalten, besonders B, D, I, J, K, L, P, R; weniger E, F, H. Eine sehr ansprechende und reizvolle Wirkung kann durch ein leichtes Herunterbiegen des oberen Serifen (gleich einem dünnen Schnabel) auf der linken Seite erzielt werden. Auf der rechten Seite werden derartige Serifen manchmal leicht heraufgebogen und man wird

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.



Abb. 163.

finden, daß dies Bestreben der „Wagerechten", vorwärts und aufwärts zu schwingen —, eine natürliche und charakteristische Eigenschaft der flott und kräftig hingesetzten Schrift ist (siehe Unzial T, Federzüge usw., Abb. 169, 125 usw.).

Der Schweif. — a) Der Schweif von K, Q, R (und J) und die Striche in A, F, G, I, M, N, P, Y, welche schweifartig herausgezogen werden können, spielen in dem richtigen Aufbau und der gelegentlichen Auszierung glatter Schrift eine wichtige Rolle. Sie können entweder in Serifen oder gebogen enden (siehe Serif (e) oben u. Abb. 188).

b) Anmerkung. — Ein Kennzeichen stark lebendiger Formen ist das kräftige Abstehen der Zweige vom Stamm (S. 234, (e), 311, (N), 291) und ein rechter Schweif soll kräftig vom Buchstaben abstehen, K, Q, Abb. 167.

c) Eine für den alltäglichen Gebrauch vorzüglich geeignete Schweifform, die Kraft und Anmut verbindet, besteht aus einem (kräftigen) geraden Strich, der mehr oder weniger unvermittelt in eine (anmutige) Endbiegung ausläuft.

d) Ein außergewöhnlich langer Schweif verlangt eine leichte Gegenbiegung, um ihm die Steifheit zu nehmen.

e) Der Ansatz eines doppelt gebogenen Strichs an die untere Seite eines geraden Schweifs (oder eines einfach gebogenen oben) gibt eine gute Schweifform.

f) Bei der Gestaltung des J-Schweifs und den herausgezogenen Stammenden von A, F, G, I, M, N, P, Y ist darauf zu achten, daß die dem Stamm eigene Geradlinigkeit gewahrt bleibt. Bei Verwendung einer Endbiegung wird daher ihre Größe der Länge des geraden Strichs angepaßt und es

sei denn, daß dieser außergewöhnlich lang ist, wird die Biegung ziemlich klein und unvermittelt gehalten. Eine zu große Biegung schwächt leicht den Formcharakter und „bringt ihn aus der Richtung“ (g, Abb. 163).

Aufgebaute Formen.

Aufgebaute Formen bestehen aus zusammengesetzten Strichen (c, d, Abb. 164); einfach geschriebene Buchstaben aus einfachen Strichen (a, b).

Da die Feder ein Werkzeug ist, das auf einer glatten Fläche ausgesprochene dicke und dünne Striche hervorbringt, ist sie sowohl zum Aufbau einfacher wie zusammengesetzter Striche durchaus geeignet; andere Werkzeuge, wie der Griffel, die Nadel, der Radierstahl usw., bringen unterschiedliche Ritze, Striche oder Schnitte hervor, meist in Gestalt, etwas wechselnder, dünner Striche und um dicke Striehe zu erzielen ist ein Aufbauprozeß nötig.

Die Gestaltung aufgebauter Formen unterliegt weniger merklich dem bestimmenden Einfluß des Werkzeugs und hängt mehr vom Künstler ab, der deshalb mit größerer Sorgfalt und Überlegung arbeiten muß. Ein Abweichen von der zu augenscheinlichen Werkzeugform ist nicht nur möglich, sondern gelegentlich sogar wünschenswert, obgleich im allgemeinen die Form um so besser wirkt, je einfacher und natürlicher sie den Werkzeugstempel zur Schau trägt.

Man nimmt an, daß die herrlichen alten Inschriften zuerst auf den Stein (im Umriß) gezeichnet oder gemalt und dann eingeschnitten wurden. Die Meißelformen wurden auf diese

Weise unzweifelhaft von Pinsel- (und indirekt von Feder-) Formen beeinflußt, aber diese waren von allereinfachster Art und nichts wurde vorskizziert, daß ungeeignet gewesen wäre, vom Meißel in wirkliche und natürliche Meißelformen umgesetzt zu werden.

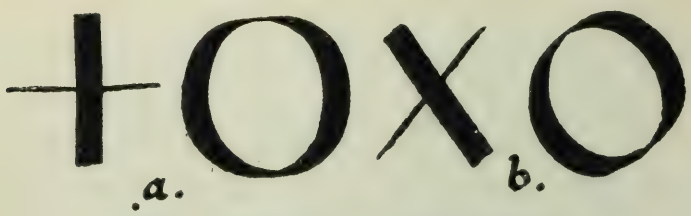
Die Tätigkeit des Pinsels oder „Stiftes" gleicht, bis zu einem gewissen Grade, der der Feder, aber in Wirklichkeit ist das Ergebnis verschieden. Bei der Gegenüberstellung von Feder- und Pinselbuchstaben wird man finden, daß die Federformen einen unvermittelten Wechsel von dick zu dünn anstreben; die Pinselformen einen allmählichen Übergang (Abb. 164). Besonders merklich ist der Federeinfluß auf gebogene Striche (vergl. a und b), er macht sie im allgemeinen flotter und unvermittelter (oder selbst abgebrochen, siehe ** c) als die Pinselkurven. Der Pinsel gibt anmutigere und vollendetere aber nicht so gleichmäßige Buchstaben (siehe Schildermalen, Kap. 16).

Der Formcharakter des Federbuchstaben hängt zum großen Teil von der Breite der Federspitze ab (S. 349), und je nach der erforderlichen Buchstabenart werden spitze, mittel oder breite Federn verwandt.

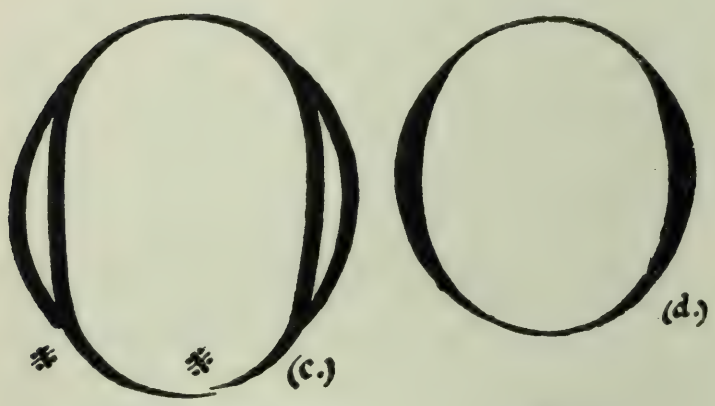
Für besondere, eher gezeichnet als geschriebene (aufgebaute) Initialien und Versalien kann eine spitze Feder verwandt werden (a, Abb. 165). Die wagerechten Balken (mit der wagerecht gehaltenen Feder gemacht), werden merklich durch den Gebrauch einer sehr feinen Spitze beeinflußt. Die Notwendigkeit, sie zu verstärken und dicker zu machen, würde noch mehr dazu beitragen, den Federcharakter abzuschwächen.

Eine breite Feder gibt kräftige, gleichmäßige Federbuchstaben (b).

Im alltäglichen Gebrauch werden die Buchstaben vielleicht am besten mit einer „mittelbreiten“ Feder gemacht (c). Die alltägliche Feder, oder eine etwas



Einfach geschriebene Federkurven.



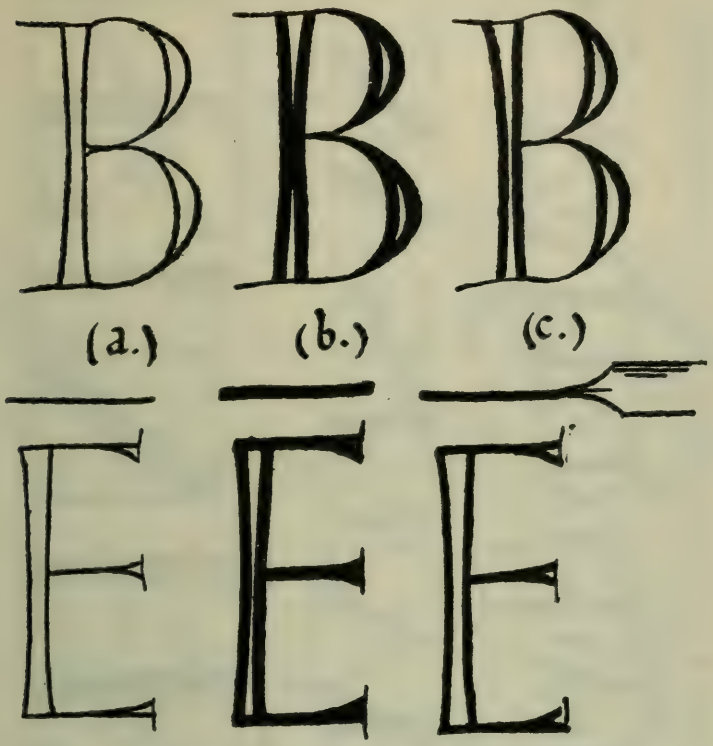
Aufgebauter Federbuchstabe. Pinselform.

Abb. 164.

schmalere, gibt passende Größerverhältnisse für Initialen usw. (siehe S. 120, 232).

Die ältesten Versalien der Manuskriptbücher sind gewöhnlich von ziemlich strenger Form — sie klingen stark an die römische Kapitalschrift an, zeigen jedoch den scharfen Gegensatz zwischen

dicken und dünnen Strichen, der für Federbuchstaben bezeichnend ist (Abb. 166). Sie machen sehr einfache und wirkungsvolle „Initialen“.



Verhältnis der Federbreite zur Buchstabengröße

spitz breit mittelbreit.

Abb. 165.

Durch das Verschmelzen von Serif und Stamm kann eine ausgebildete Form erzielt werden (d, S. 311), sie steht der Römischen Inschriftform näher, zeigt aber die rundere und weichere Umrißlinie, die der natürliche Federzug verleiht (Abb. 167).

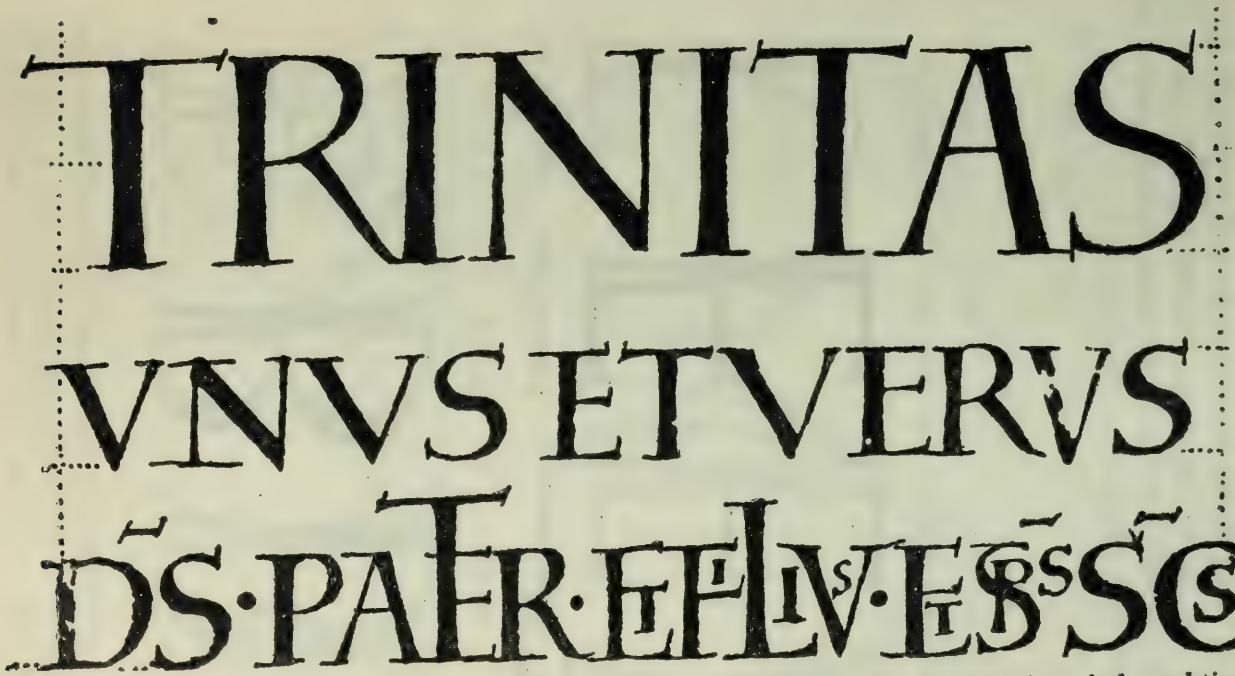
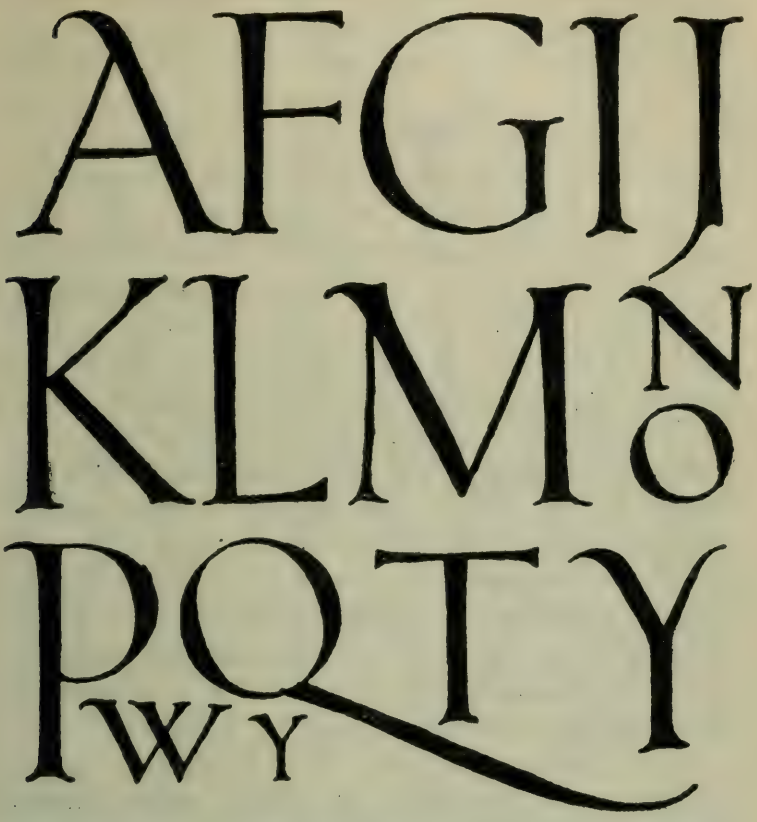


Abb. 166. Feder-Versalien aus einer Handschrift des X. Jahrh. (die Zeilenlinien sind punktiert hineingesetzt, um die Anordnung zu zeigen).

Die Bemerkungen im 7. Kapitel über die Behandlung der ausgestaltungsfähigeren „Gotischen Versalien“ (eine Spielart der Lateinischen) kann

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.



Aufgebaute Feder-Versalien (siehe auch Abb. 157, 158, 159), beachte das schräge O.

Abb. 167.

im allgemeinen auf alle (farbigen) aufgebauten Kapitalbuchstaben angewendet werden — unter gebührender Berücksichtigung der charakteristischen Unterschiede der verschiedenen Gattungen.

Majuskelschrift.

Die Rustica (Abb. 4) kann hier als ein typisches Beispiel einfach geschriebener, großer Buchstaben angeführt werden. Obgleich keine besonders zweckmäßige Form,[1]) gibt sie doch anregende Fingerzeige für eine halb und halb ornamentale Schrift, in der die starke Betonung von Kopf und Fuß ein ausgesprochener Zug sein könnte (vergl. Abb. 203). Jahrhunderte nach ihrem Verschwinden aus dem alltäglichen Gebrauch, wurde sie noch immer als Auszeichnungsschrift für Überschriften u. dergl. (siehe Tafel VIII und IX usw.) verwandt.

Geschriebene Antiqua-Majuskeln. — (Beispiele: Tafel III, XVIII, XIX, XXI, Abb. 147, 148, 168, 175, 179. Siehe auch S. 263 und Taf. XVIII.)

Unzialen. — (Beispiele: siehe S. 323).

Geschriebene Majuskeln ordnen sich gewöhnlich den durch den kleingeschriebenen Text gegebenen Schriftzeilen ein (S. 83). Dies trifft selbst da zu, wo mehrere Worte in Majuskelschrift dem kleinen Text eingefügt werden, obgleich in besonderen Fällen, wo diese zu gedrängt aussehen würden, die Majuskeln in Zeilen mit je einer Zeile Zwischenraum angeordnet werden könnten.

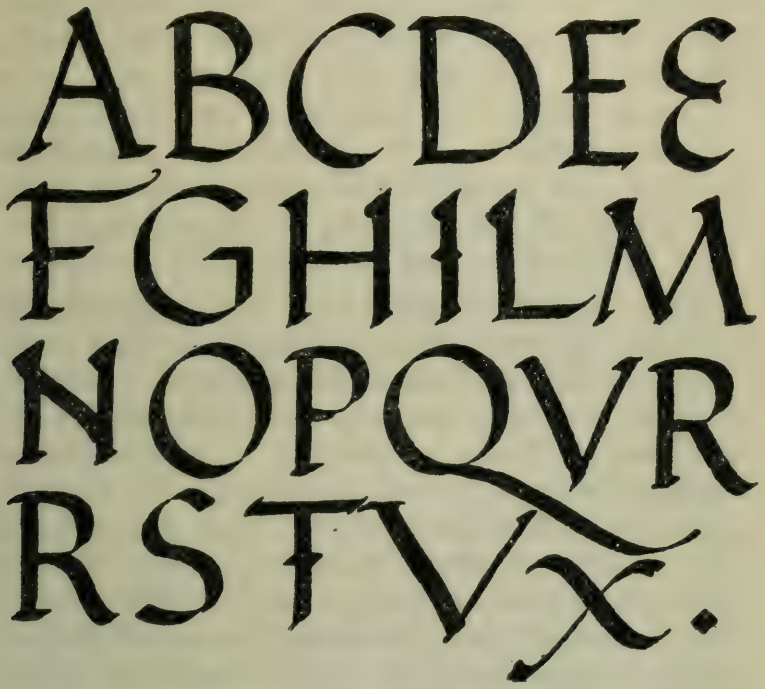
Als Anfangsworte, Seitenköpfe, ganze Seiten oder Bücher, in Farbe oder Schwarz werden sie freier geschrieben und einer besonderen Ausgestaltung gewürdigt (siehe S. 321, 322).

Geschriebene Majuskeln bestehen am besten aus scharf ausgeprägten reinen Federzügen: sie können ganz schlicht gehalten, oder mehr oder weniger

[1]) Der dünne Hauptbalken und die schweren Nebenbalken zeigen Anlage zu Unleserlichkeit und Schwäche — z. B. Buchstaben wie E, F, I, L und T (s. Abb. 4) sind nicht immer leicht zu unterscheiden.

verziert werden (Abb. 168), unter Beachtung der allgemein gültigen Regel, daß, je geringer ihre Zahl oder je ausschließlicher sie dem reinen Schmuckzweck dienen, um so reicher und zierlicher darf die verwandte Form sein (siehe S. 317).

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.



Geschriebene Antiqua-Majuskeln: frei nach Tafel XVIII.

Abb. 168.

Eine flott gehandhabte Feder bringt von selbst gelegentliche Spielformen für besondere oder dekorative Zwecke hervor: sie sind von anmutiger Frische, meist mit herausgezogenen Zierstrichen (S. 356); ihr Hauptunterschied ist die weit beträcht-

lichere Größe.[1]) Auf einer Seite glatter Majuskelschrift können mehrere derselben mit vorzüglicher Wirkung angebracht werden, da ihr „Tonwert" (und gewöhnlich auch ihre Farbe) mit der Textschrift übereinstimmt (siehe Tafel V und S. 354).

Ganze Bücher oder Seiten in Majuskelschrift. — Durch Aufwand von wenig mehr Zeit und Material, wie für ein klein geschriebenes Manuskript, läßt sich eine erhabene und große Wirkung durch sie erzielen. Die Schriftzeilen stehen gewöhnlich in Buchstabenhöhe voneinander entfernt: das macht eine einfache Linierung nötig, bei der die Majuskeln in ein um das andere Linienpaar zu schreiben sind (siehe S. 447).

Eine derartige Schrift kann füglich als „Edelschrift„ (S. 281) behandelt werden. Das rechtfertigt die Verwendung breiterer Ränder. Gewöhnlich ist es schwieriger und weniger notwendig die rechtsseitige Kante so gradlinig zu halten wie der kleingeschriebene Text es ermöglicht. Die Unregelmäßigkeit dieser Kante kann durch Herausrücken der ersten Buchstaben von Sätzen, Versen usw. auf der linken Seite aufgewogen werden (siehe S. 285). Die herausgerückten Initialen können größer und reicher verziert sein als oben vorgesehen wurde; werden aufgebaute Buchstaben gewünscht, so sind einfache, ziemlich schlanke Antiqua-Versalien am geeignetsten: sie wirken am besten in poliertem Gold.

Vielleicht das schönste und herrlichste Werk, das der Schreibkünstler schaffen kann, ist ein ganz

[1]) Das Größermachen des Buchstaben hat dieselbe Wirkung auf die Form wie das Verschmälern der Federspitze (siehe S. 349).

in goldenen[1]) Majuskeln[2]) auf Purpurpergament geschriebenes Buch (siehe S. 171, 184).

Dies ist nur in besonderen Fällen möglich, aber ein derartiges Buch, das mit Recht so ausgeführt wurde, und aus sich heraus in lichtem Glanz leuchtet, ist von unvergleichlicher Einfachheit und Größe und überstrahlt die schönsten, nachträglich ausgemalten, und mit Gold verzierten, Manuskripte.

Unzialen.

Beispiele: Tafel IV, V; Abb. 5, 169 (vergrößert; modernisiert Abb. 56).

Unzialen sind typische Feder-Majuskeln.[3]) Obgleich sie in der Praxis nicht so vielseitig verwertbar sind, wie die Antiquamajuskeln, machen die in ihnen liegenden Möglichkeiten und ihre Schönheit es wohl der Mühe wert sie zu üben. (Siehe Runde, grade und formstrenge Handschrift, 326.)

Zwei Bedenken beschränken ihren Gebrauch:

Erstens, daß obgleich die runden  an sich durchaus leserlich sind, sie den meisten Lesern nicht geläufig sind und möglicherweise schwieriger entziffert werden; und

zweitens: haben  obere und untere Längen, die gern zu sehr betont werden und der Unzialseite ein wenig ansprechen-

---

[1]) Einige könnten in „Silber“ sein (S. 172).

[2]) In einem ganz kurzen Buch dürften es sogar aufgebaute Versalien sein.

[3]) Die Paleographen unterscheiden diese „Majuskeln“ (d. i. große Buchstaben) von der „Kapitalschrift“. Für die Zwecke des modernen Schreibkünstlers können sie jedoch als eine „runde Kapitalschrift“ angesehen werden. (Ihre Behandlung wird auf S. 320—322 und 326 besprochen.)

quae dicitur efrem
et ibi morabatur cum
Proximum autem er
pascha iudaeorum
Ascenderunt mul
lyma de regione ant

des Aussehen von Geschwänztheit geben (für deutsch, siehe Anmerkung unten, S. 351).

Die erste Schwierigkeit kann durch das Aufsparen der Unzialen für besondere Manuskripte zum persönlichen Gebrauch umgangen werden und ihre nur beschränkte, oder Nichtverwendung in liturgischen Büchern, Anschlägen usw., wo schnelles und bequemes Lesen unerläßlich ist.

Das geschwänzte Aussehen (daß im Lateinischen nicht so hervortritt) kann durch Verkürzen der Längen und durch Auseinanderrücken der Schriftzeilen vermieden werden, Oder flott geschriebene Antiquamajuskeln ohne Schweif (siehe das schweiflose D, Abb. 57) können an die Stelle eines oder mehrerer der Hauptverbrecher treten.

Die Unzialen können „rund“ (siehe Tafel IV, Abb. 5 und S. 326) oder „spitz“ (siehe Abb. 169 und S. 448) sein.

Versalien und kleine Buchstaben.

Im Lauf der Entwicklungsperiode der kleinen Buchstaben aus der Kapitalschrift bestand nur wenig Unterschied in ihrer Verwendung, und Kapitalformen wie N und R wurden in den runden Minuskelschriften unbedenklich, wechselweise mit dem kleinen n und r gebraucht (siehe Tafel VI und VII). Auf der anderen Seite wurden die Minuskelformen häufig groß geschrieben und als Initialen verwandt. In irischen und anglo-irischen Handschriften sind sie innen mit grün, gelb oder rot ausgemalt und außen mit roten Pünktchen umgeben, oder sonst mit Farbe verziert (siehe Abb. 7 und Tafel VI).

In alten Handschriften findet sich daher kein Majuskelalphabet, das im eigentlichen Sinne zu einer bestimmten kleinen Schrift gehört. Eine ver-

wandte Form kann benutzt werden, z. B. die runden Unzialen zu den runden Halbunzialen und stets läßt sich ein passendes Alphabet aus der Antiqua oder Unzialform der großen Buchstaben bilden (Anmerkung unten S. 323). Durch das Schreiben mit derselben Feder und gleicher Federhaltung, mit der die kleinen Buchstaben geschrieben wurden; „grade" für „grade Feder"-Schrift, und „schräg" für „schräge Feder"-Schrift (siehe Abb. 147, 148).

Entstehen Zweifel, welche Form in irgend einem gegebenen Fall am geeignetsten ist, greife man zu den Antiquaversalien.

Die ältesten runden graden Buchschriften.

Beispiele: Halbunzialen — Abb. 6 (römisch), Tafel VI (irisch), Tafel VII (angelsächsisch). Abb. 170 später; siehe auch S. 40, 44, 449—452. Unzialen (Tafel IV und S. 38).

Die Hauptformen sind die „runden", gewöhnlich mit einer fast „graden Feder" geschriebenen Unzialen und Halbunzialen. Sie werden meist als „Edelschrift"[1]) (s. S. 281) behandelt und in doppelte Linien geschrieben: dies trägt merklich zur Bewahrung des runden Charakters bei (s. S. 449).

Sie sind sehr wertvoll als Übungsschriften (siehe S. 70), denn wenn auch die flüssig abgestuften Kurven, die feinen Striche und die anmutende Vornehmheit sie für viele praktische Zwecke ungeeignet macht, bildet die ihnen eigene Rundheit,

[1]) Die Schrift in Abb. 170 zeigt eine ganz wenig schräg gehaltene Feder. Es ist schwierig durchaus wagerechte Striche zu machen und kommt wahrscheinlich kaum vor, aber im Interesse der Handausbildung ist es der Mühe wert zu versuchen, sie fast wagerecht zu machen.

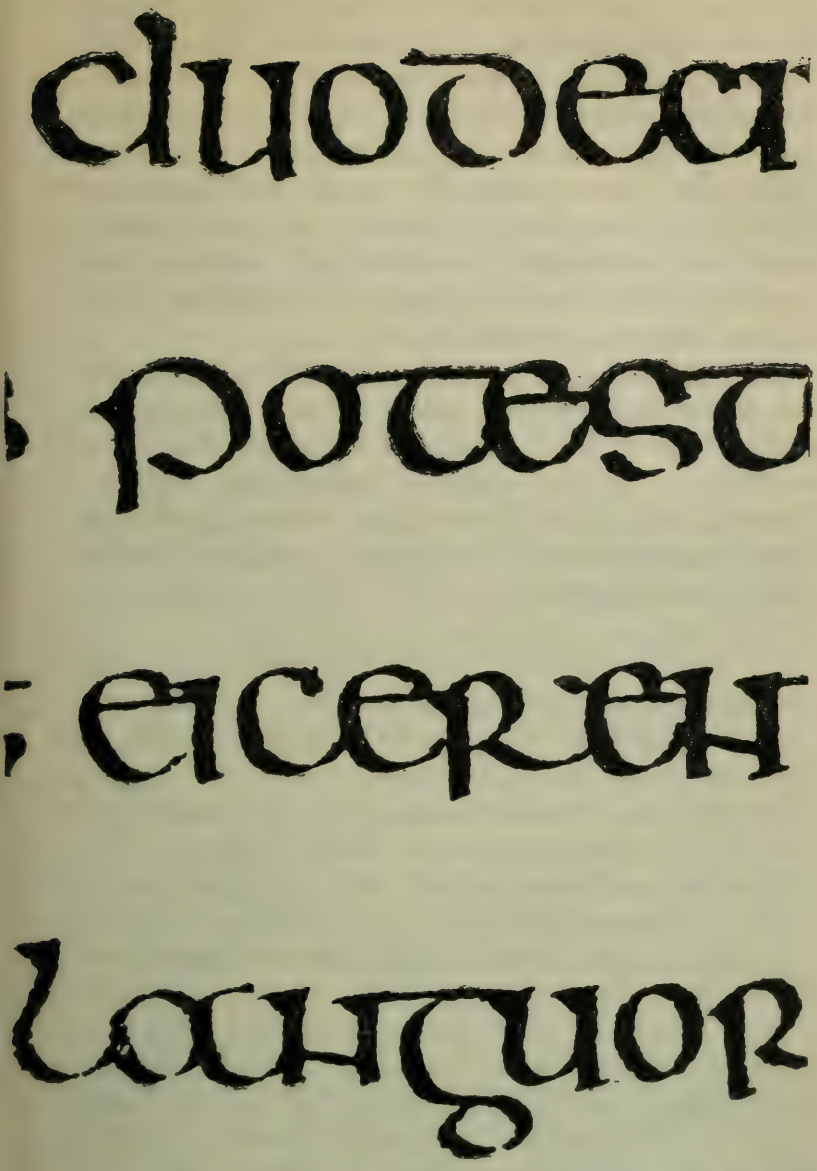


Abb. 170. Teil eines angelsächsischen Manuskripts aus dem 8. Jahrh. (Britisches Museum, Case C, Nr. 68), dreifach vergrößert.

Gradheit und Formvollendung die beste Schule für den Schreibkünstler und verhindert ihn, in eine eckige, liegende und nachlässige Schrift zu verfallen. Ihre außerordentliche Schönheit macht es außerdem wohl der Mühe wert, sie zu üben und rechtfertigt selbst ihre Verwendung (in einer modernisierten Form) für besondere Arbeiten, für die poesiereicheren Bücher wie „Märchen" und Gedichte und überhaupt dort, wo Schnelligkeit im Schreiben oder Lesen nicht so wesentlich ist.

Das geschulte Auge und die geübte Hand, die das praktische Studium einer irischen oder angelsächsischen — oder einer modernisierten Form wie sie Abb. 50 gibt — verleiht, befähigt den Schreibkünstler, sich ohne Schwierigkeit einige der für die Praxis verwendbaren, späteren „schrägen Federformen" anzueignen.

„Schräge Feder — Minuskeln.

Charakteristische Beispiele:

Karolingische Handschrift des 9. Jahrh. — Abb. 8 (vergrößert in Abb. 171).

Englische Handschrift des 10. Jahrh. — Tafel VIII (vergrößert in Abb. 172).

Englische Handschrift des 11. Jahrh. — Tafel IX (vergrößert in Abb. 173).

Italienische Handschrift des 12. Jahrh. — Tafel X (vergrößert in Abb. 174).

Der Gebrauch der „schrägen Feder" gibt gewöhnlich kräftigere, engere und straffere Buchstaben. Ihr Einfluß ist auf S. 43—47 und Abb. 11 im einzelnen auseinander gesetzt und läßt sich in dem Beispiel aus dem 10. Jahrh. Abb. 172 prüfen (die Buchstabenformen werden S. 452 besprochen).

In den Karolingischen Handschriften — welche diesen Einfluß nicht merkbar zum Ausdruck bringen — beachte man die breite Form der Buchstaben, die weite Raumverteilung, die ausgedehnten (oben durch einen angesetzten Strich verstärkten) Längen, die leichte Neigung der Buchstaben und den Allgemeineindruck zwangloser Anmut (siehe Abb. 171). Die Karolinger Handschriften können in ihrer Art als die Schönschriftmuster des Mittelalters angesehen werden und ihr weitverzweigter Einfluß auf die geschriebene Schrift erregt in besonderem Maße das Interesse des modernen Schreibkünstlers, der in ihnen außerdem ein vorzügliches Vorbild für eine flotte „Buchschrift" finden würde.

Für praktische Zwecke ist der „schräge Federbuchstabe" dem „graden Federbuchstaben" im allgemeinen überlegen. Die „schrägen Federbuchstaben" sind kräftiger und leserlicher, hauptsächlich infolge der breiten Wagerechten — die oft an Stärke den Senkrechten gleichkommen. Durch ihre Anwendung wird Raum und Zeit gespart, da sie enger sind und sich leichter und flotter schreiben[1]) lassen als die graden Federformen.

Die Hauptwichtigkeit dieser alten Schriftzeichen für uns, liegt in ihrer Verwandtschaft mit den Antiquaminuskeln (S. 456—57 und 470—75) und ihre Ausgestaltungsfähigkeit zu einer modernen Buchschrift im Antiquacharakter.

---

[1]) Gewöhnlich ist die einfache Linierung verwandt. Die Schrift steht auf, oder ein wenig über oder unter, der Linie, dies gibt ihnen größeren Spielraum als doppelte Linien gestatten.

Abb. 171. Teil von Abb. 8, dreifach vergrößert (siehe S. 329).

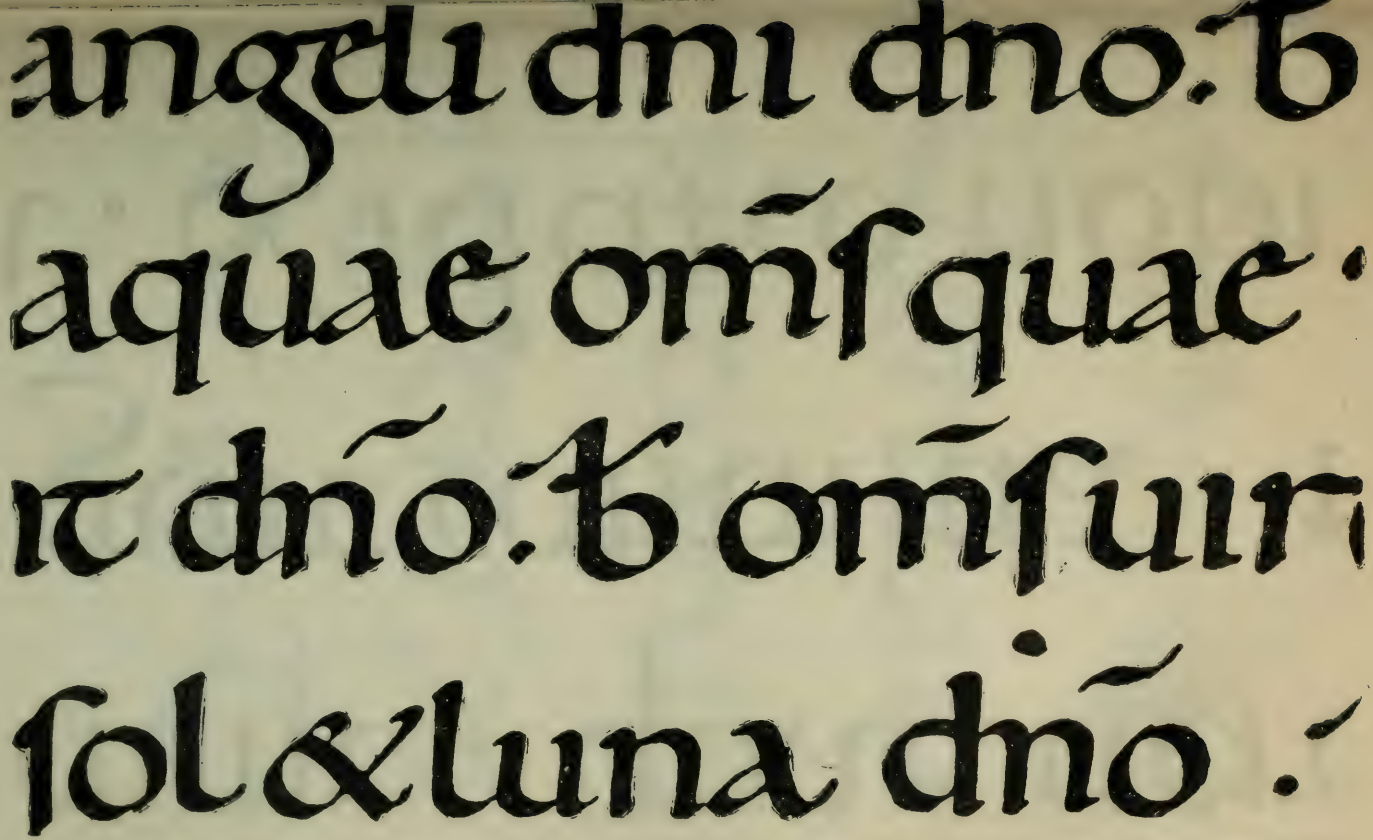


Abb. 172. Abb. 12 zweifach vergrößert (s. S. 329 u. Tafel VIII). Anm.: Die oberste Zeile ist oben abgeschnitten.

Abb. 173. Teil von Tafel IX. (Urkunde Kanuts), dreifach vergrößert (siehe S. 452).

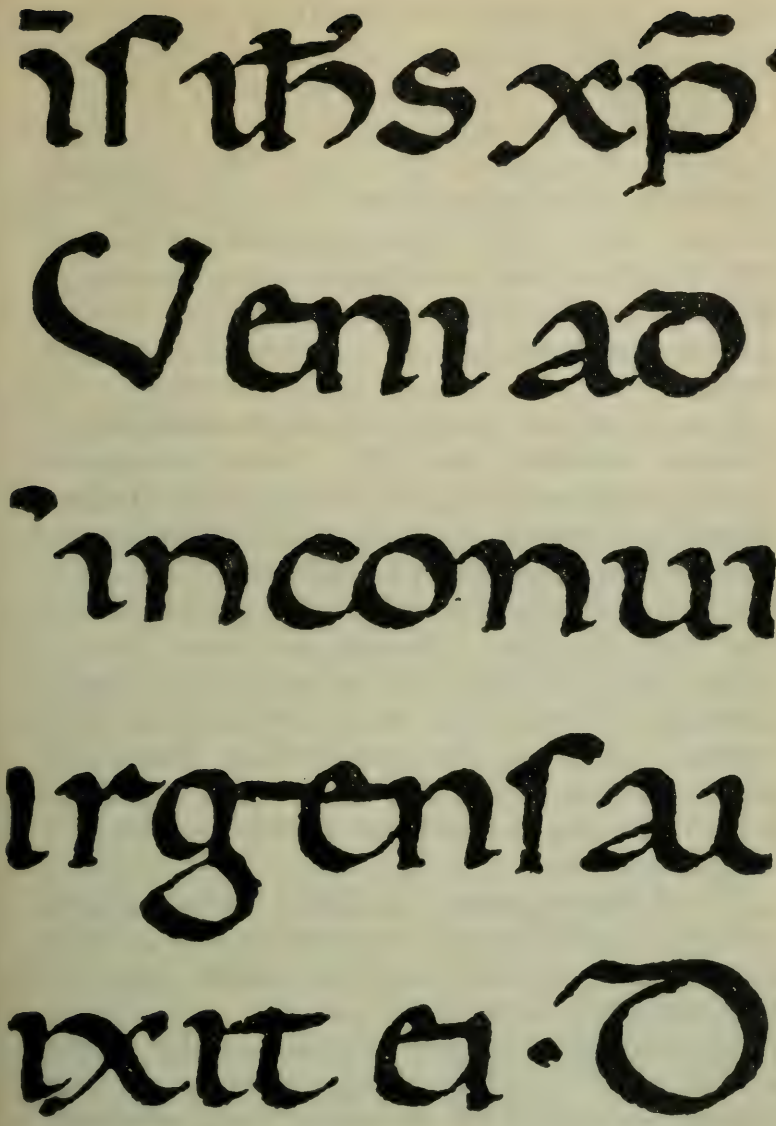


Abb. 174. Teil von Tafel X, dreifach vergrößert
(siehe S. 454—489)

Antiquaminuskeln.

Beispiele: (Italienische) Tafel XIX, XX (15. Jahrh.), Abb. 175, 176, (16. Jahrh.) Abb. 147, 148 (moderne Handschrift).

Die Antiquaminuskeln sind die allgemein bekannten Schriftzeichen, in der heutzutage die meisten Bücher und Zeitungen gedruckt werden. Ihre Form ist seit 400 Jahren (ohne wesentliche Veränderung) im Gebrauch und kann, so weit wir in Betracht kommen, als feststehend angesehen werden.

Und es ist das Ziel des Schreib- und Schriftkünstlers, allmählich eine edle, formvollendete und persönliche Handschrift, die in etwa den Antiquaminuskeln entspricht, auszubilden. Eine Handschrift, gegen deren bekannte und jetztzeitige Form keine Beschuldigung der Unleserlichkeit erhoben werden kann und die eine Schönheit und eine Eigenart besitzt, die heute fehlt oder unbekannt ist. Die ihr verwandte Kursive wird erlernt und zur Buchschrift verwandt (S. 339), die gewöhnliche Handschrift wird verbessert (s. S. 348). Auf diesen drei Linien bewegt sich der Vorstoß des heutigen ausübenden Schreibkünstlers.

Die Antiquaminuskel ist ihrem ganzen Wesen nach eine Federform (und vorzugsweise eine „schräge Federform“ s. S. 328), und wir würden gut tun, ihre natürliche Entwicklung aus dem römischen Kapitalbuchstaben — durch runde Buchstaben und schräge Federzeichen zu verfolgen — so daß wir zu einer richtig gebildeten und charakteristischen Form durchdringen, die für alle ernsten handschriftlichen Arbeiten paßt und reich an Anregung für den Drucker und Schriftkünstler überhaupt ist.

Eine vollendete Form, wie diejenige in Tafel XX oder selbst die in Abb. 175, würde dem ungeübten Schreiber manche Schwierigkeiten bereiten und jemand, der mit ihnen anfinge, würde leicht ein bloßer Nachahmer und der Lebenskraft und Ausdrucksfülle dieser Buchstaben, mehr oder weniger, verschlossen bleiben.

Eine ältere Buchstabenform, wie die in Tafel VIII, befähigt den Schreiber Schnelligkeit mit Genauigkeit zu verbinden und bringt ihn endlich so weit, sich mit Buchstaben zu befassen, die die letzte und formvollendetste Entfaltung der Schreibkunst bedeuten.

Und, im Hinblick hierauf, hüte man sich vor Übungen mit einer zu feinen Feder, die zu Ungenauigkeiten verleitet und Eigenart durch Zierlichkeit ersetzt. Man halte an klar ausgeprägten Federzügen fest und bewahre die ausgesprochene und gleichmäßige Form der Serifen [S. 349). Werden diese ungeschickt gemacht, sehen sie wie unförmige Klümpchen aus. Es mag nicht immer möglich sein, eine Form ganz genau festzustellen — besonders bei Schluß- und Auslaufstrichen — da der geübte Schreiber unbewußt eine große Gleichmäßigkeit und Handfertigkeit entwickelt, die nicht mit Überlegung nachzumachen ist. Aber — was auch immer die genaue Gestalt einer besonderen Form sein mag — das ist sicher, daß sie in den wirklich guten Schriften durch ebenmäßige und rechte Federzüge gebildet ist.

Kursivschrift.

Beispiel: Tafel XXI und Abb. 94, 177, 178 (vergrößert).

Omnes ſcti apli et euangeli-
ſtę. orate:
Omnes ſcti diſcipli dñi orate:
Omnes ſcti inocẽtes. orate
Sancte Stephane. ora.
Sancte laurenti. ora.
Sancte vincenti ora.
Sancte fabiane. ora.
Sancte ſebaſtiane. ora.
Sancte blaſi. ora.
Sãcti loã. et paule. orate.
Sãcti Coſma et damia. orate.
Sãcti geruaſi. et pthaſi. ora.

Abb. 175. Italienisches Gebetbuch (siehe die gegenstehende Seite und S. 371).

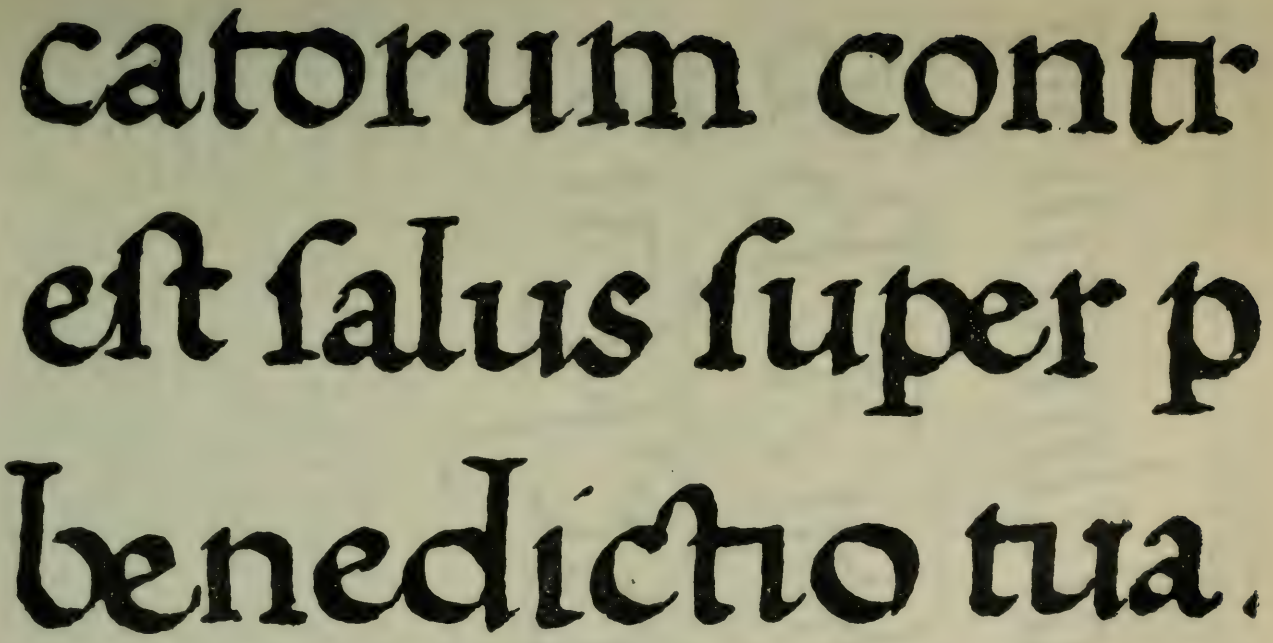


Abb. 176. (Aus derselben Handschrift wie Abb. 175, dreifach vergrößert.)

Die Kursive[1]) gleicht stark den kleinen Antiquabuchstaben, ist aber etwas enger, leicht nach rechts

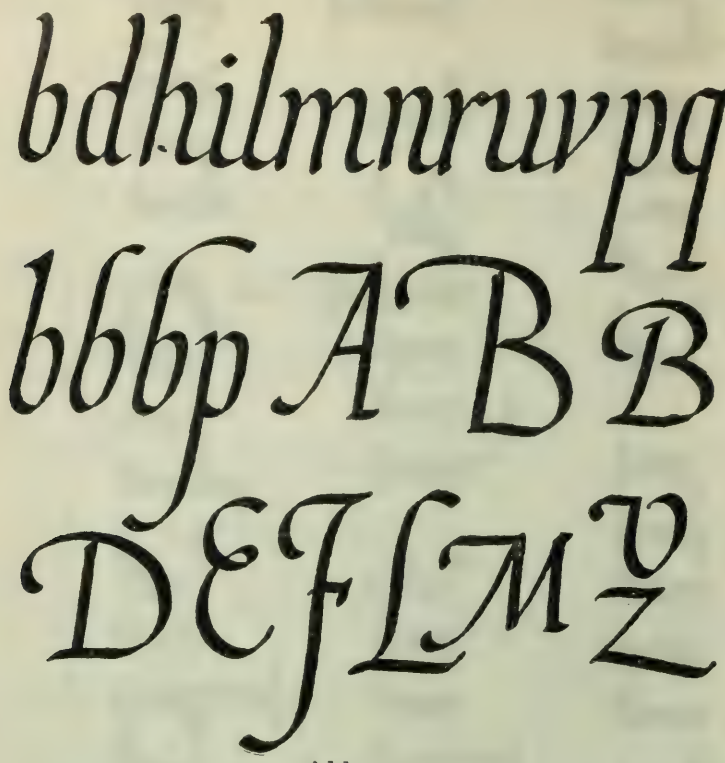


Abb. 177.

geneigt und sehr flott geschrieben (gewöhnlich mit einer „schrägen Feder"). Die Serifen bestehen

[1]) Im Englischen werden die handschriftlichen und die gedruckten Formen der humanistischen Kursive „Italic" genannt. Sie wurde zuerst von Aldus Manutius in Venedig im Jahre 1500 für einen Virgil verwandt. Damals Venetianisch oder Aldinisch genannt, wurde sie sehr bald nachgeschnitten. In Deutschland und Holland hieß sie Kursive. Wynkin de Worde verwandte sie 1524. Ursprünglich scheint sie für den Druck ganzer klassischer Werke bestimmt gewesen zu sein, wurde später aber als Auszeichnungsschrift verwandt (siehe auch S. 403).

fast durchweg aus natürlichen, feinen Schlußhäkchen usw. — nur bei p und q wird manchmal ein besonderer Schlußstrich angesetzt. Die Ober- und Unterlängen (in b, d, f, h, k, l, g, j, p, q, y) sind gewöhnlich ziemlich lang und endigen häufig in Bogen, manchmal in Zierstrichen (Abb. 177).

Die Schriftzeilen sind meist weit auseinander gerückt, um Platz für die langen Ober- und Unterlängen zu lassen. Die Buchstabenkörper sind eng und stehen gewöhnlich ziemlich gedrängt und die Schriftzeilen erscheinen häufig als ein ununterbrochener, lichter, aber festgeschlossener Schriftbalken, während die Ober- und Unterlängen und Teilstriche der Versalien vielfach in Zierstriche auslaufen und den Raum zwischen den Zeilen mit schmückendem Federzierrat füllen, der in starkem Gegensatz zu der äußersten Schlichtheit und Regelmäßigkeit der Buchstabenkörper steht.

Die Kursivmajuskeln sind von den Antiquaformen abgeleitet, sie sind leicht nach rechts geneigt (häufig etwas weniger als die begleitenden kleinen Buchstaben) und manchmal reich mit Zierstrichen ausgestattet (Abb. 177). Die ihnen nachgebildeten Drucktypen wurden von den englischen Druckern des 17. Jahrhunderts „Swash Letters“ (wohl „Renommierbuchstaben“) genannt.

Anwendung der Kursivschrift. In den gedruckten Büchern diente sie zuerst zur Auszeichnung von Textseiten, wie

Einleitung Vorwort Register Anmerkungen	und wurde später für	Zitate, hervorgehobene Stellen, Worte die nicht zum eigentlichen Text gehören (wie die Kapitelüberschriften der Bibel usw.) gebraucht.

Tal, ch'a noia et disdegno hebb
Et se non fusse che maggior pau
Freno l'ardir; con morte acerba
A l'aqual fui molte fiate presso,

Abb. 178. Teil von Tafel XXI (etwa) vierfach vergrößert (siehe S. 475).

Statt der Kursiven kann in solchen Arbeiten, in denen ein Wechsel der Textschrift nicht wünschenswert ist, Rotschrift (siehe S. 134) verwendet werden. Die Kursivschrift, gleichviel ob rot oder schwarz, paßt am besten zu Antiquaformen.

Gleich der Antiquaminuskel ist die Kursive eine allgemein bekannte und gangbare Form: dies und andere Beweggründe, wie die besondere Anmut und der Reiz der Buchstaben, ihre Formverwandtschaft mit der modernen Handschrift, ihre Geschlossenheit, die Raumersparnis in der Zeile und die Tatsache, daß sie sich leicht und mit äußerster Regelmäßigkeit schreiben läßt — in Wirklichkeit ist sie die am schnellsten zu schreibende Buchschrift — sind praktische Gründe für das sorgfältige Studium dieser Schriftzeichen und rechtfertigen die Ausführung ausschließlich in Kursiv geschriebener Bücher.

Die Kurrentschrift.

Abb. 179, 180 und 181 sind aus einem italienischen Manuskript[1]) des 16. Jahrhunderts das in dunkel- und rotbrauner Tinte (wahrscheinlich ursprünglich mehr schwarz und rot) auf 150 Blätter feines Papier in Kurrentschrift geschrieben ist.

Die Größenverhältnisse des Buches[2]) machen in Verbindung mit der guten Schrift einen sehr erfreulichen Eindruck und es ist interessant sie, über 300 Jahre zurück, von einem Schreiber verwandt zu finden. Die extrabreiten Seitenränder

---

[1]) Dieses Buch ist ein Katalog alter römischer Inschriften; wahrscheinlich die geschriebene Kopie eines gedruckten Buches.

[2]) Der Schüler sollte diese Maße auf ein $28^1/_4 \times 40^1/_2$ cm großes Stück Papier übertragen.

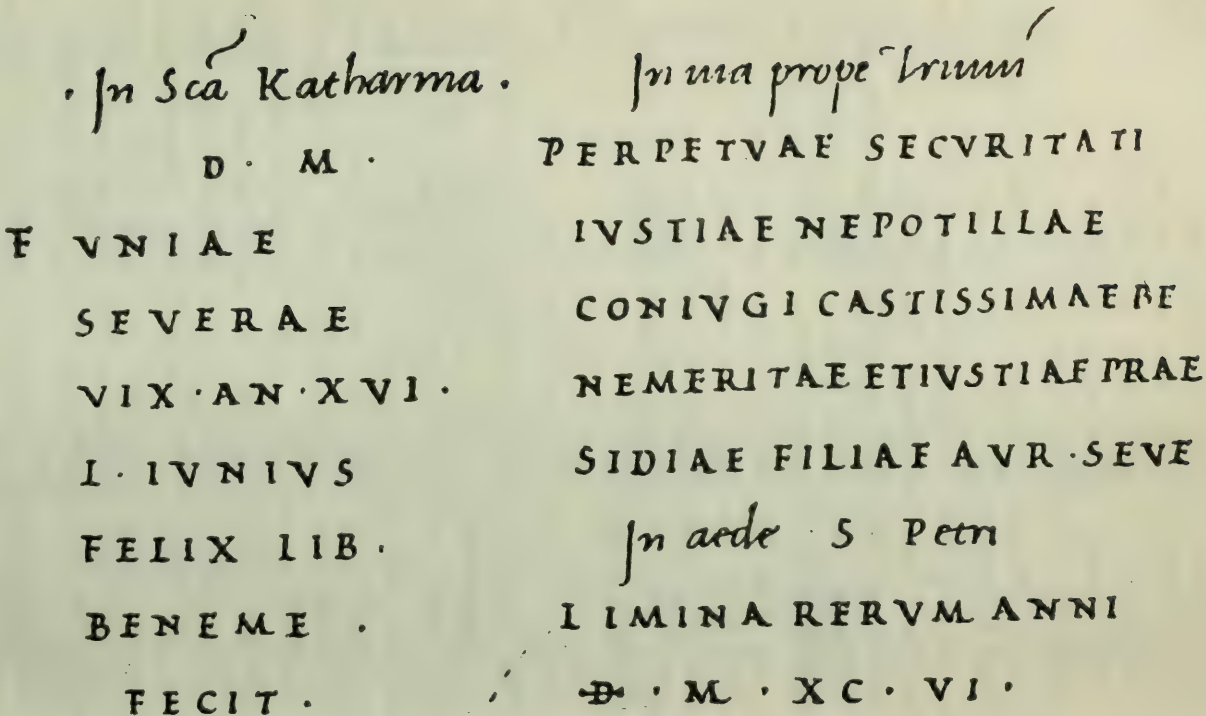

In Sca Katharina.
D · M ·
FVNIAE
SEVERAE
VIX · AN · XVI ·
I · IVNIVS
FELIX LIB ·
BENEME ·
FECIT ·
In via prope Trium
PERPETVAE SECVRITATI
IVSTIAE NEPOTILLAE
CONIVGI CASTISSIMAE BE
NEMERITAE ETIVSTIAE PRAE
SIDIAE FILIAE AVR · SEVE
In aede S Petri
LIMINA RERVM ANNI
D · M · XC · VI ·

Abb. 179.

FECIT · ⊅ · M · XC · VI ·

· Ibidem in Lapide corroso · ·

M · Sallu Domitiano Aq · Tribus Firmisiono Sing ·
Sing · digitos Decem quin · supra foramen in
libr · est nouae Dimidiamos Dmidium altum
digit · Dimidium CCC II · in mon · noctis primę
ad hor · eiusdem · reliqua fora longa singula di ·
gito alta sing · Digit declar · qv primip Soh an · Aq ·
Singul · foramina · D · tres et dimid · alta acci
piet foraminib · ad horam decum ·

Abb. 180.

Delphis in Templo Pythij Apollinis i parrete.

ΘΕΟΙΣ ΕΠΙ ΑΡΙΣΤΑΓΟΡΑ ΑΡΧΩΝΤΟΣ
ΕΝΔΕΛΦΟΙΣ ΠΥΛΑΙΑΣ ΗΡΙΝΗΣ ΙΕ,
ΡΟΜΝΙΜΟΝΟΥΝΤΩΝ ΑΙΤΩΛΩΝ ΠΟ·
ΛΕΜΑΡΧΟΥ ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΥ ΔΑΜΩΝΟΣ.

Ibidem

ΠΥΘΙΝ ΜΑΝΤΙΣ·

Ν ΑΥΘΕΣΩ·ΑΥΚΟΕΡΓΕ ΕΜΟΝ ΠΟΤΙΠΙΟΝΑ
ΝΗΟΝ ΓΗΝΙΦΙΛΟΣ ΚΑΙΠΑΣΙΝ ΟΛΥΜ·

Abb. 181.

dürften für Anmerkungen bestimmt gewesen sein, einige Bemerkungen hat der Schreiber selbst hereingesetzt.

Seite = $28^1/_4$ cm hoch, $20^1/_4$ cm breit.

Ränder
- innen $2^1/_4 + 1$ cm für die Majuskeln $= 3^1/_4$ cm (meist),
- oben $= 3^1/_2$ cm (ständig),
- außen $= 7$ cm (meist),
- unten $= 7^1/_2$ cm (meist).

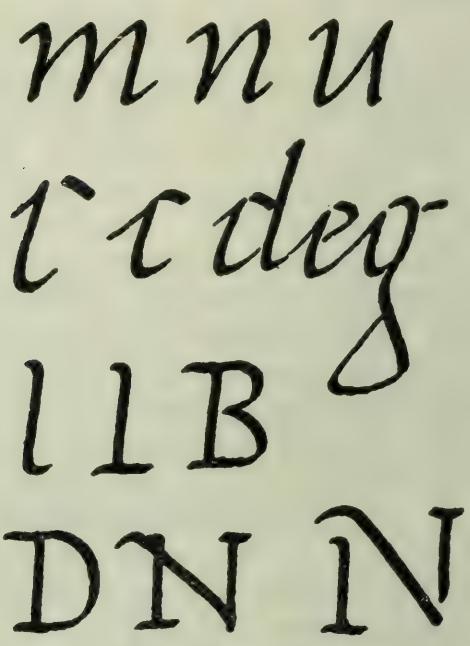
Zeilenabstand fast $^3/_4$ cm hoch: Länge (verschieden) durchschnittlich 10 cm.

Textsäule fast 17 cm hoch, aus 22 Schriftzeilen bestehend.

Formcharakter der Schrift. — Die wohlgestalteten Buchstaben, ihre große Gleichförmigkeit und ihre leichte und doch bedachte Anordnung kennzeichnen diese Handschrift als das Werk eines geschickten Schreibkünstlers. Aber während ein gewisser Federcharakter unverkennbar ist, nähert sich die Schrift der Griffelform (scheinbar wurde eine ziemlich spitze, stumpfe Feder verwandt) und das Fehlen aller ausgesprochen dicken oder dünnen Striche unterscheidet sie von allen bisher besprochenen Buchschriften: sie kann füglich als Kurrentschrift angesprochen werden.

Aufbau. Der schnelle und gleichmäßige Fluß der Schrift ist zum größten Teil die Folge einer äußerst leichten Zickzack-Bewegung der Feder, wie sie sich beim Schreiben von m, n und u von selbst ergibt — der Schlußaufstrich läuft dabei gewöhnlich in den nächsten Buchstaben. Man beachte besonders, daß die runden Buchstaben c, d, e, g, o, q im allgemeinen mit einem fast graden senkrechten Strich — wie der erste Strich von u — beginnen, an den eine Art Kopf angesetzt wird (siehe Abb. 182). Bei a biegt der erste Strich nach vorn über, um an den zweiten zu schließen.

In den gradestämmigen Majuskeln wie B, D, E, F, H, I, L, M, N, P, R und T wird der erste Strich ziemlich wie ein l gemacht (a zeigt die Anlage zur Zickzackbewegung). Das unterste Ende wird gewöhnlich von einem zweiten Strich wagerecht gekreuzt, dies ergibt eine l ähnliche Form, auf der nun der übrige Buchstabe aufgebaut wird



Kurrentschrift.

Abb. 182.

(s. Abb. 182). Auf diese Weise wird die Gleichmäßigkeit der Buchstaben bewahrt und eine edle konstruktive Wirkung erzielt, wie zum Beispiel im Buchstaben N.

Allgemeine Bemerkungen. — Der Kurrentcharakter eines derartigen Manuskriptes bedingt anscheinend eine gute — nicht notwendig scharfgeschnittene — Feder, die mit großer Ungezwungenheit und allen berechtigten persönlichen Handfertigkeitskünsten geführt wird, mattfarbige Tinte wie braun und rotbraun, unliniertes Papier (ein entsprechendes unter das Schreibpapier gelegtes Linienblatt scheint genügend durch, um die Schrift grade genug zu halten) und ein Mindestmaß peinlicher Genauigkeit in der Anordnung des Textes. Und in dieser ungezwungenen Formlosigkeit liegen die Gründe für und gegen die Verwendung einer derartigen Schrift. Sie läuft Gefahr, immer formschwächer zu werden und zu entarten, weil sie den Einfluß der richtigen Feder auf die Aufrechterhaltung der Form entbehrt.[1]) Auf der anderen Seite vereinigt sie große Flüssigkeit und Freiheit mit Schönheit und Leserlichkeit. Wenige geruckte Bücher kommen an Reiz diesem alten, geschriebenen Katalog gleich, auf welchen der Schreiber wenig mehr Zeit verwandte, als wir zum Nachkritzeln desselben gebrauchen würden.

Für eine solche Schrift ergeben sich die mannigfachsten Anwendungen. Weniger feierliche Dokumente, die in sauberer Schrift abgefaßt werden sollen, Bücher und Aufzeichnungen, von denen nur ein oder zwei Exemplare erforderlich sind und selbst Bücher, die wert wären gedruckt zu werden — aber es nie dazu bringen — könnten mit verhältnismäßig geringen Kosten in dieser schönen und leserlichen Form hergestellt werden. Sie er-

[1]) Um dies zu verhindern, könnten Übungen in einer formstrengeren Schrift als Korrektivmittel unternommen werden.

schließt Möglichkeiten zur Verbesserung der heutigen, gewöhnlichen Handschrift — ein sehr erstrebenswertes Resultat, ein Hauptbeweis für den praktischen Nutzen des kalligraphischen Studiums. Auf alle Fälle wird der ausübende Künstler persönlich aus einer in allen Formen bewanderten Schreibkunst die größten Vorteile ziehen.

Über Buchschriften im allgemeinen.

Über das Nachschreiben einer Handschrift. — Da unsere Absicht gut ist (d. i. wir wollen unsere Schrift vor allem leserlich machen) und unsere Mittel zweckmäßig sind (d. i. wir wählen nur die schlichten Formen, die im wesentlichen dieselben geblieben sind, zur Nachahmung und schalten die nicht mehr gebräuchlichen, reicher ausgestatteten aus, S. 207—209), brauchen wir uns über die Frage, ob dies „gesetzlich zulässig“ [1]) ist, nicht aufzuregen.

Wo die schöne Form das natürliche Ergebnis des Werkzeugs ist, kann jedermann, jeder Zeit seine Schriftzeichen in der Praxis in dieser Weise gestalten, und da eine richtig geschnittene und gehandhabte Feder heutzutage Buchstaben ergibt, die denen der alten Manuskripte ähnlich sind, können wir uns diejenigen alten, schlichten Federformen, die ihrem ganzen Wesen nach die gleichen geblieben sind,[2]) zum Muster nehmen, und sie so getreu wie möglich, unter sorg-

---

[1]) Das Gesetz wird von selbst erfüllt: das, was wir nicht nachmachen sollen, ist das was wir nicht nachmachen können.

[2]) Nämlich die Buchstaben der Handschrift des 10. Jahrh., Tafel VIII: mit Ausnahme des veralteten langen ſ und runden ꝛ (b, Abb. 183).

samer Bewahrung ihres Formcharakters, nachschreiben.

Endlich ist der persönliche Ausdruck eine wesentliche Eigenschaft jeder wirklich vollkommenen Arbeit, aber er entsteht durch das allmähliche, unbewußte und häufig kaum sichtbare Abweichen vom Vorbild, wie es Zeit und Übung mit sich bringen.

Form der Buchstaben: die einzelnen Federstriche. — In einer guten Schrift kehren die Hauptteilstriche, wie Stamm, Bogen und Serif immer und immer wieder (s. S. 262, 271), und hierin liegt das Wesen der Gleichmäßigkeit und Flüssigkeit der Schrift. Wird ein veralteter Buchstabe durch einen neuen ersetzt, gibt die gleichmäßig geführte Feder ihm diese, allen gemeinsamen, Teilstriche mit und drückt dem neuen Buchstaben die erstrebte Familienähnlichkeit auf[1]) (b, Abb. 183).

Das Verhältnis[2]) der dicken Striche. — Je breiter die dicken Striche im Verhältnis zur Buchstabenhöhe sind, um so weitgehender untersteht die Buchstabenform dem Einfluß und der Herrschaft der Feder (c, Abb. 183). Zum Lernen und Üben ist deshalb eine breite Feder am zweckmäßigsten. Die schmalere Spitze gibt größeren Spielraum und eine schlanke Schrift hat großen Reiz — der ge-

---

[1]) Die Schicklichkeit dieser neuen Buchstabenform hängt größtenteils von des Schreibkünstlers Kenntnis der Entwicklungsgeschichte des in Frage stehenden Buchstaben und seiner Teilstriche ab (vergl. die interessante Entwicklung des g, die Abb. 3 und 183 gibt, aber beachte die Verbesserung von Beispiel 173 im Nachtrag S. 27).

[2]) Die Verhältnismaße der dicken Striche, Stammlängen usw. in einer gegebenen Schrift, brauchen nicht genau befolgt zu werden, nur mache man sich klar, daß jede Abweichung unvermeidlich Form und Ausdruck der Buchstaben ändert (Abb. 183 und S. 85 und 27).

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.

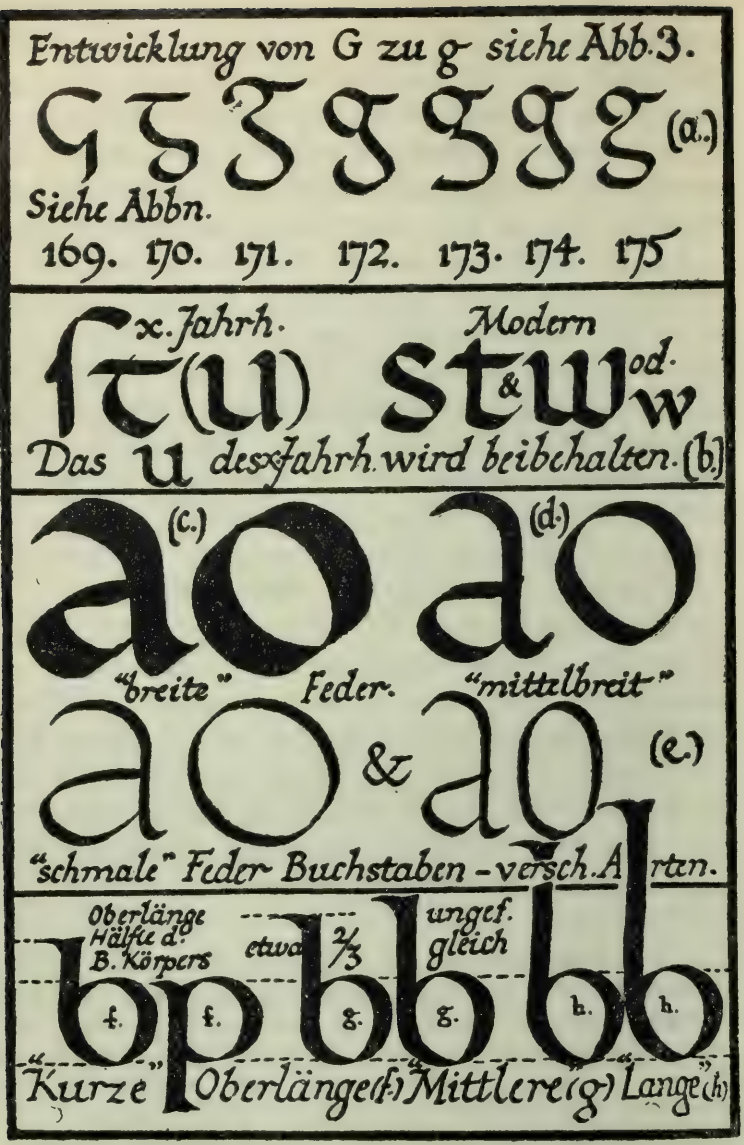


Abb. 183.

übte Schreibkünstler möge sich an ihr versuchen (siehe Tafel XX und S. 473).

Das Verhältnismaß der Stammlängen. — Der Charakter einer Schrift wird sehr durch die kleinen, mittel oder großen unteren und oberen Längen beeinflußt. Bei b und p braucht die Ober- und Unterlänge nur die halbe Höhe des Buchstabenkörpers zu betragen (f, Abb. 183); eine mittlere Länge könnte im gewöhnlichen Gebrauch zwei Drittel oder ganz so hoch wie der Buchstabenkörper sein (g). Der Stamm kann fast auf jede Länge ausgezogen werden und kann eine charakteristische Zierde der betreffenden Schrift bilden, wie das angelsächsische[1]) Manuskript Tafel IX zeigt (siehe S. 356 und Abb. 188).

Klar auseinander gehaltene Schriftzeilen. — In Wirklichkeit ist die Zeile — besonders in einem handgeschriebenen Buch — eine wichtigere Maßeinheit als die Seite; und die ganze Frage der Schriftanordnung dreht sich um die richtige Zeilenbildung. Die klar gelagerten Schriftzeilen sind besonders in den alten Handschriften sehr auffällig und beruhen hauptsächlich auf

a) dem Aneinanderbinden der Buchstaben in der Zeile meist durch kräftige Serifen oder schwere „Schultern“ und „Fuß“ (siehe Abb. 11, 184 und S. 449);

---

[1]) Im Deutschen (und Englischen) kommen so viel obere und untere Längen vor, daß es am richtigsten und natürlichsten sein würde, diese zu einem charakteristischen Merkzeichen der Schrift auszubilden (siehe auch „Edelschrift“ S. 280—282). Man beachte in dieser Verbindung, daß unser a b c aus dem lateinischen Alphabet entwickelt wurde und daß die Gleichmäßigkeit der lateinischen Handschriften zum großen Teil auf der Seltenheit der geschwänzten Buchstaben beruht.

b) dem festen Zusammenschließen der Buchstaben (siehe S. 76, 280)

c) und dem ausreichenden Abstand der einzelnen Zeilen voneinander (s. S. 281—286).

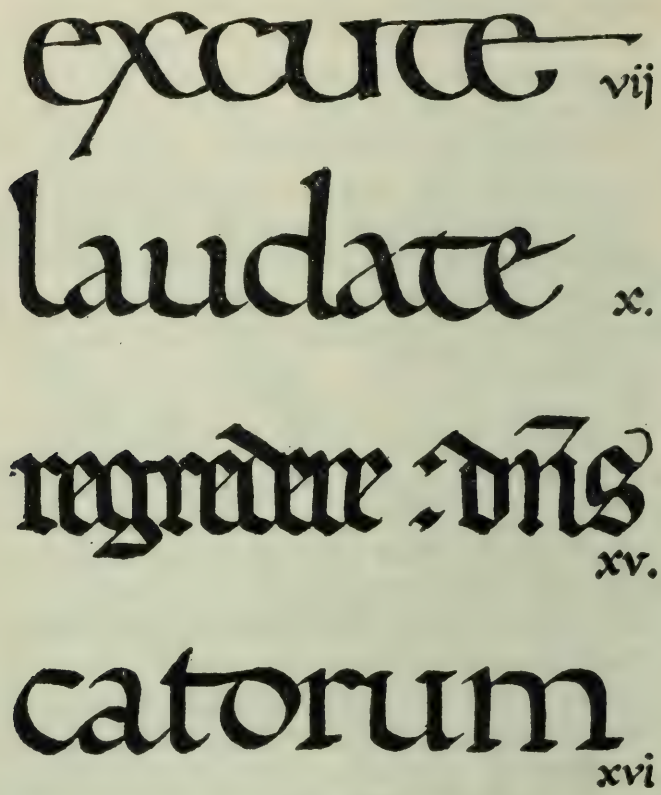


Abb. 184.

Es ist eine gute Regel (besonders beim Üben), die Zeilen weit auseinander zu rücken. Wirklich schöne Schrift kommt meist viel besser zur Geltung, wenn sie nicht zu dicht steht und man läuft eher Gefahr, das Lesen durch gedrückt stehende Zeilen, als durch gedrängt stehende Worte, zu erschweren (siehe Abb. 156).

Die einzelne Zeile sollte möglichst unbekümmert hingeschrieben werden, und welche Art der Anordnung auch immer gewählt werden mag, ist die schlichteste, ohne Umschweife geschriebene Schrift besser, als die übertrieben ängstlich überlegte.

Dekorative Gegensätze.

Die dekorative Gestaltung der Schrift bedingt im allgemeinen Gegensätze von Größe, Tonwert, Farbe oder Form — das heißt, von kleinen und großen, lichten und kräftigen, verschiedenfarbigen und verschiedengestalteten Buchstaben. Im großen Ganzen sind scharf ausgeprägte Gegensätze am besten; ein leiser Gegensatz kann seine Wirkung verfehlen und doch merkbar genug sein, um ein unbehagliches Gefühl von Regellosigkeit wachzurufen.

Farbengegensätze (s. S. 148, 191). — Man beachte, daß, trotzdem es üblich ist, die „Farben" als rot, blau, grün usw. zu unterscheiden — Tonwert und Farbe gewissermaßen Hand in Hand gehen. Aufgebaute oder kräftige schwarze Buchstaben scheinen extraschwarz neben magerer Schrift, die im Vergleich grau aussieht (siehe Abb. 197, 186); bei roter Schrift erscheinen die kräftigen Buchstaben rot, die mageren rosa (siehe Abb. 90).

Größengegensätze. — Der einfachste dekorative Gegensatz ist der von GROSSEN[1]) und KLEINEREN Buchstaben (Abb. 185), die Schriftzüge sind gleich, oder fast gleich schwer und geben dem Ganzen eine einheitliche und harmonische Färbung. Sind die großen Buchstaben sehr viel größer, werden die

[1]) Ist der Größenunterschied nur gering, wird die Wirkung durch Verwendung einer anderen Farbe oder Schrift verstärkt (s. S. 134, 372).

einzelnen Teile etwas kräftiger gehalten, um ihren scheinbaren Tonwert mit dem der übrigen in Einklang zu bringen (siehe S. 479). Im allgemeinen ist diese Behandlung eine der wirkungsvollsten für Inschriften (s. S. 322 und Tafel V und XXIV).

Gegensätze von Tonwert und Größe. — Bei einfacher Schreibschrift wird dies durch den Gebrauch von zwei verschieden breiten Federn er-

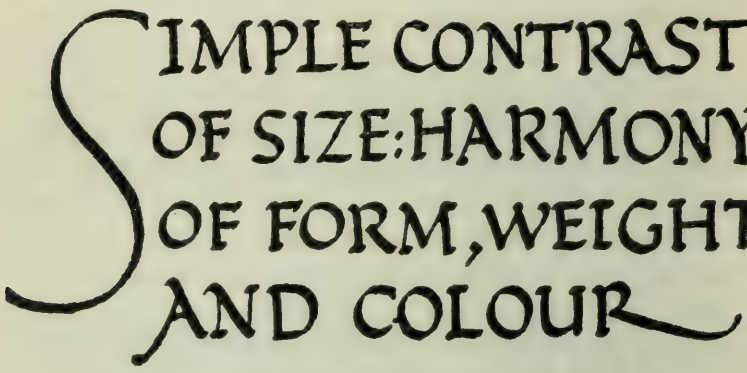


Abb. 185.

reicht; die kleinen, helleren Buchstaben werden für den Haupttext, die größeren, kräftigeren Buchstaben für einzelne Worte oder Zeilen verwandt (oder umgekehrt). Für geschriebene Arbeiten ist das Verfahren ebenso einfach wie wirkungsvoll (Abb. 186).

Einzelbuchstaben können dekorativer gehalten werden (s. Responsorien und liturgische Vorschriften, S. 372) durch hinzufügen eines Farben- (S. 148) oder Form- (S. 362) Gegensatzes.

Gegensätze von Form, Tonwert und Größe. — Sie werden hauptsächlich durch den Gebrauch großer aufgebauter Versalien mit einfach geschriebenem (oder gewöhnlich gedrucktem) Text erzielt (Abb. 187).

Da meist ein scharf ausgeprägter Gegensatz erwünscht ist, werden die aufgebauten Versalien (besonders wenn sie schwarz sind) streng vom Text

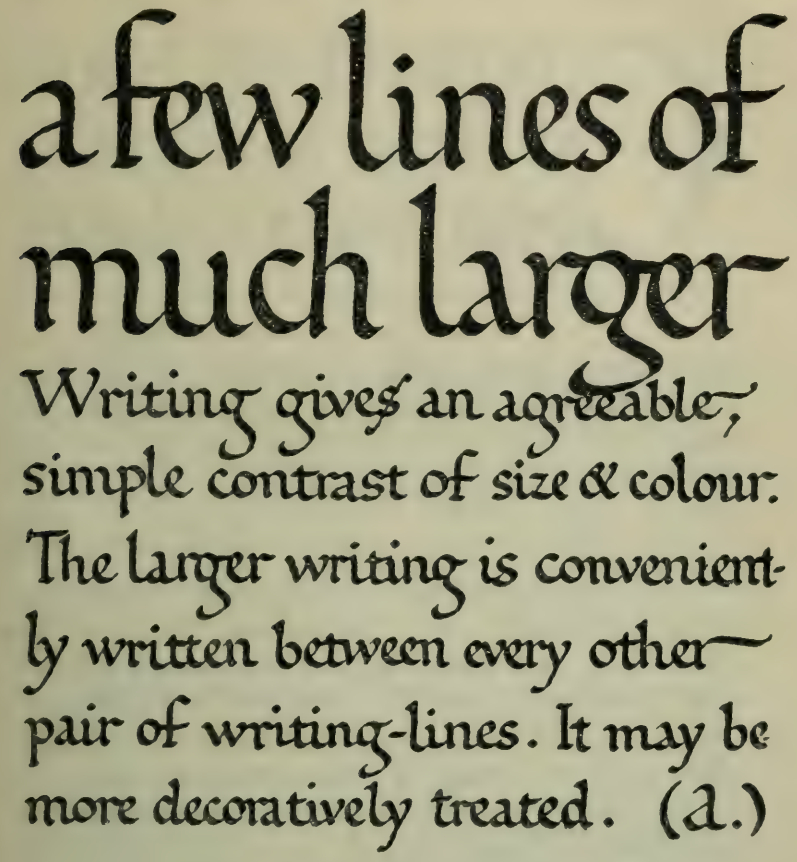


Abb. 186 (s. auch Abb. 191).

geschieden (s. Abb. 197). Stehen sie unter den anderen Buchstaben verstreut, machen sie leicht den Eindruck von Flecken und geben dem Ganzen ein unruhiges Aussehen. In der Regel wird die

Wirkung durch Verwendung von Rot oder einer anderen Farbe verbessert (s. Abb. 91, 93).

Gegensätze der Form werden — für dekorative Zwecke — gewöhnlich mit einem Gegensatz

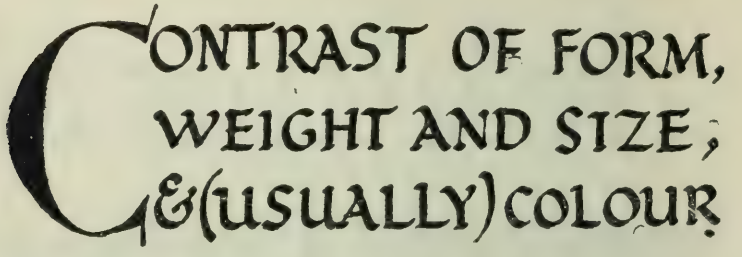


Abb. 187.

im Tonwert (z. B. Gotisch, dunkler, S. 362) oder in der Größe (z. B. Versalien, größer, S. 401) vereinigt.

Zierbuchstaben.

(Siehe Kap. 7, 8, 10, 12 und S. 34, 268, 28.)

Um den Zierat voll zur Geltung kommen zu lassen, müssen wir zwischen alltäglichen Zwecken, wo eine entschlossene Einfachheit förderlich, und besonderen Fällen, wo eine schmückende Ausgestaltung wünschenswert oder notwendig ist, unterscheiden.

Am besten werden die Zierbuchstaben aus den einfacheren Formen heraus entwickelt. Jede einfache Form kann für besondere Zwecke dekorativ ausgestaltet werden — dies geschieht durch ein „sachgemäßes Vergrößern“ oder Betonen eines oder mehrerer Teile des Buchstaben (S. 269). Der freiendige Stamm, Zweig oder Schweif kann herausgezogen, Ausläufer und Serifen verziert oder verschnörkelt werden (Abb. 203).

Aufgebaute Formen. — Eine noch größere Freiheit steht den aufgebauten Buchstaben zu — da ihre Form weniger vom Werkzeug bestimmt wird (S. 314) — ihre natürliche dekorative Entfaltung drängt nach Ausbildung eines untergeordneten, einfachen Linienschmucks um oder auf ihren breiteren Balken (Abb. 189 und S. 25). In den mittelalterlichen Handschriften ist die charakteristische, aufgebaute, ornamentale Form die gotische Versalie, die sich zur sogenannten „lombardischen" (Abb. 1) entwickelte bezw. ausartete. Hier ist es ebenfalls besser, sich an die einfache Form zu halten und ihre natürliche, dekorative Ausgestaltung selbst in die richtigen Wege zu leiten.

Gotik oder Fraktur (in England noch immer als Zierschrift, Abb. 190, in Gebrauch) entstammt der im 15. Jahrhundert in Nordeuropa üblichen Schreibweise (Tafel XVIII), doch geben die älteren und lebendigeren Formen des 12. und 13. Jahrhunderts bessere Vorbilder (Abb. 191).

Richtig aufgebaut und angewandt ist sie eine der malerischsten Schriftformen und folglich auch des ornamentalen Flächenschmucks. Abgesehen von ihren dekorativen Vorzügen umstrahlt sie im volkstümlichen Empfinden immer noch ein Schein von Romantik, mit dem man gern rechnen darf. Indessen macht ihre verhältnismäßige Unleserlichkeit, die hauptsächlich der Verwendung von graden, statt gebogenen, Strichen zuzuschreiben ist sie für den praktischen Verkehr ungeeigneter.[1])

[1]) Man vergleiche **monoton** und monoton. Im großen Ganzen sind deshalb und besonders zur Ausbildnng einer guten Schreibschrift, die älteren Schriften (oder die spät-italienischen) vorzuziehen: selbst das Gotische des 12. Jahrhunderts ist für praktische Zwecke kaum leserlich genug.

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.

Herausgezogene Stammlängen. Die Serifen sind gewöhnlich kräftiger ausgebildet um den Schluß des Striches anzuzeigen.

§

Größere Linienabstände, oder, die Oberlängen der obersten Zeilen sind oben verschnörkelt, während die Unterlängen unten im unteren Rand gleichfalls verschnörkelt sind.

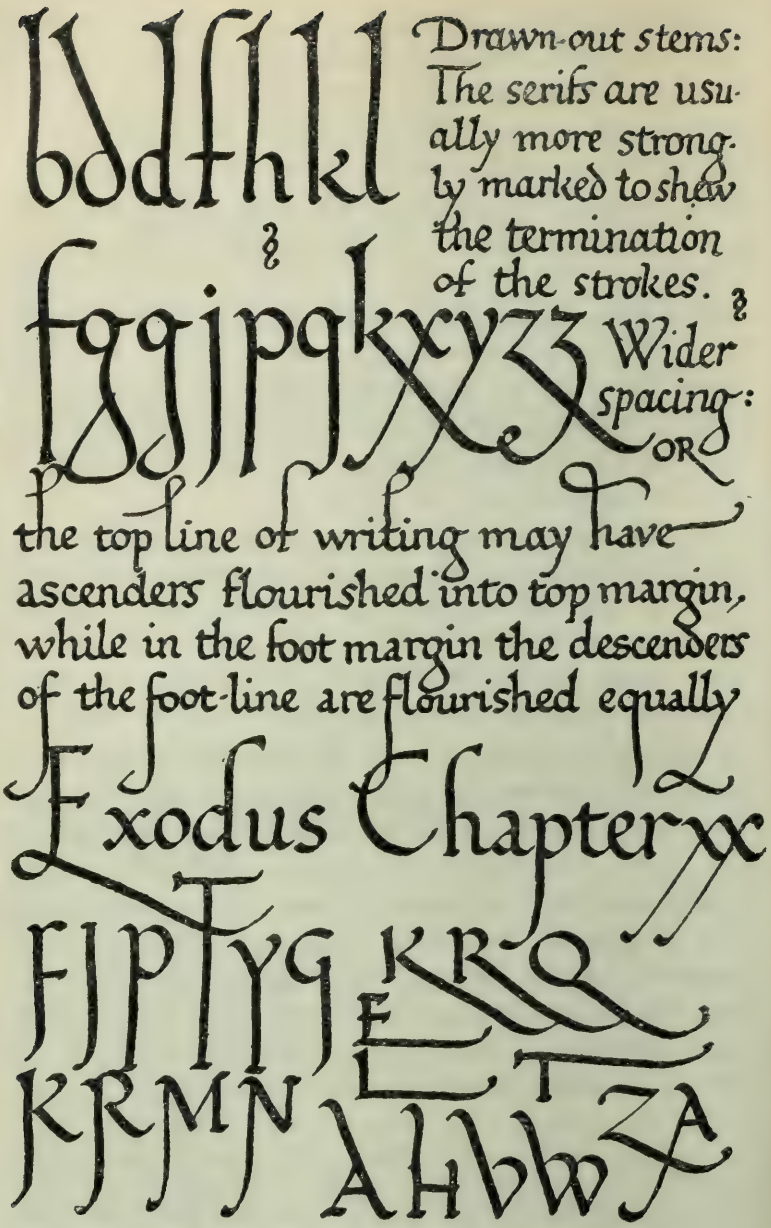


Abb. 188 (siehe auch Abb. 125 und 150).



Abb. 189 (siehe auch Tafel VI, XI, XXII, Abb. 79 und 84 und S. 458).

Das Römische Alphabet und seine Abzweige.

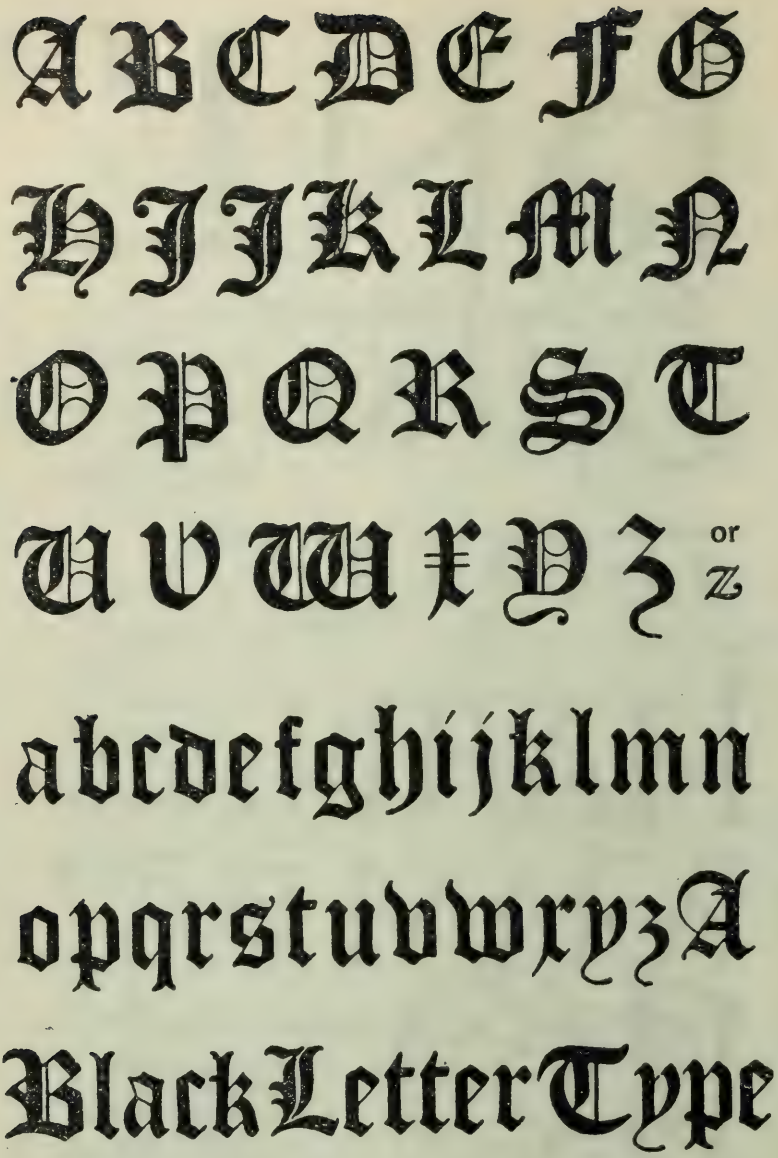


Abb. 190. Gewöhnliche (englische) moderne Fraktur (siehe S. 357).

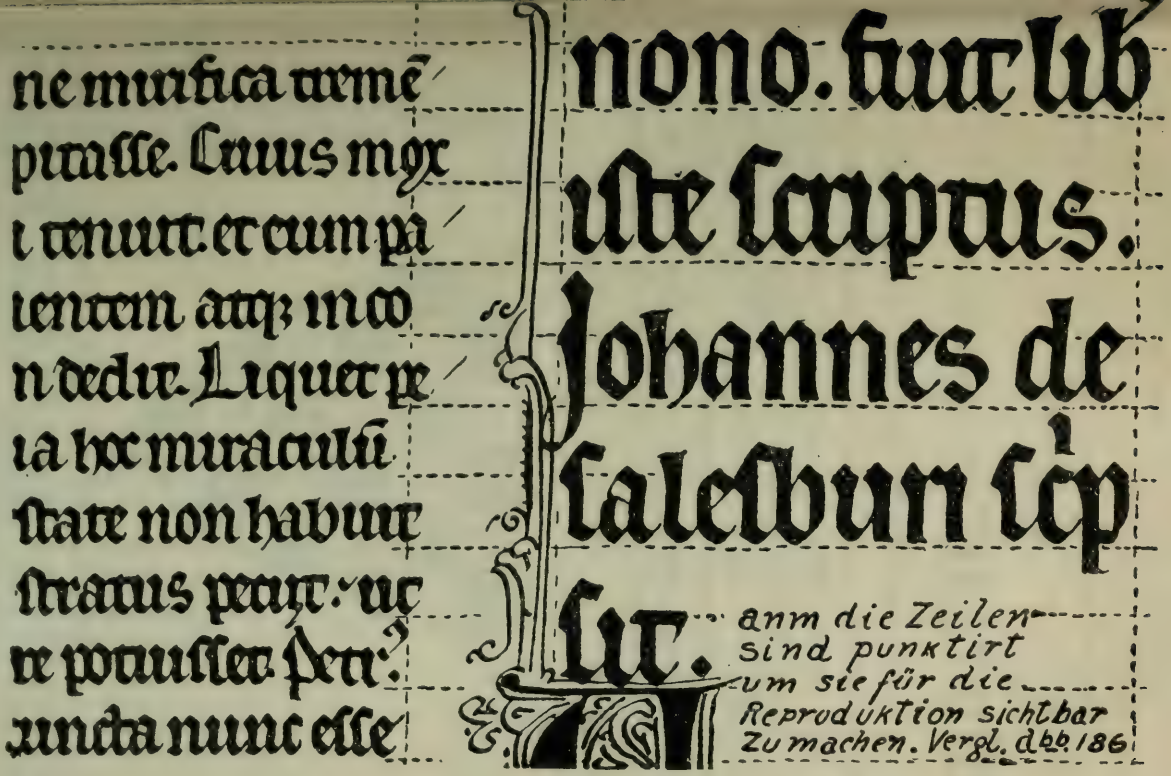


Abb. 191. Handschrift eines englischen Schreibers in Mons, Hainault 1269. Ein Teil des Kolophon, in großer Schrift, (auf $^5/_6$ verkleinert). (Brit. Museum Egerton, M. S. 2569.)

Ihre ausgesprochene Verschiedenheit in Farbe und Form von der Antiquaminuskel (S. 353) befähigt sie die Aufmerksamkeit anzuhalten; so wird z. B. in englischen Rechtsverträgen jede neue Klausel durch ein gotisch geschriebenes

whereas usw. eingeleitet.

Ihre wirksamste Verwendung findet sie indes als reiner Flächenschmuck, wo es nicht darauf ankommt, ob die Worte leicht zu lesen sind oder nicht. In auf die Wand, oder Gerät gemalten oder geschnitzten Wahlsprüchen, als ornamentale Leisten für Wandteppiche, Grabsteine, Buchdeckel, Schalen, Trinkgefäße, Teller usw. wirken Streifen einer solch ornamentalen Schrift ungemein dekorativ (s. Anmerkung unten [2] S. 273 usw. und auch S. 392).

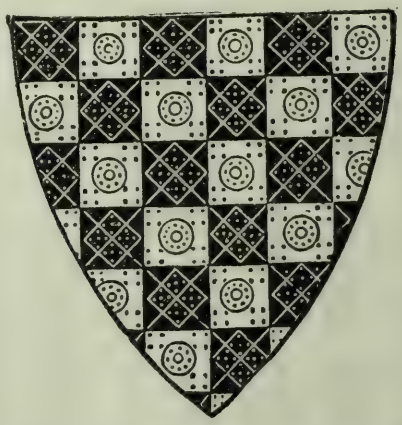


Abb. 191 a. Wappenschild der Grafen de Warenne, Schloß Acre Priory, Norfolk (Gold und blau geschacht und damasziert, S. 230): Mit besonderer Erlaubnis aus Boutells „English Heraldry“ Nr. 68 übernommen.

Anhang A.

16. Kapitel.

Praktische Aufgaben.

Die verschiedenen Anwendungen der Schrift — Handgeschriebene Bücher usw. — Einbinden des geschriebenen Buches (mit Anm. von Douglas Cockerell) — Einzelblätter, Wandschriften usw. — Illuminierte Adressen usw. — Monogramme und Signete — Innentitel — Schrift für Reproduktion — Druckschriften — Inschriften auf Metall, Stein und Holz usw. — Über Inschriften im allgemeinen — Bücherverzeichnis usw.

Die verschiedenen Anwendungen der Schrift.

Folgendes Verzeichnis einiger Anwendungen der geschriebenen Schrift dürfte, obgleich naturgemäß sehr kurzgefaßt, dem Schüler wie dem Künstler mögliche Aufgaben erschließen.

Das geschriebene Buch usw.:	(siehe S. 100, 367 und Vorwort des Verfassers).
Schöne Literatur:	1. „Das Beste.“ 2. Der Schönschrift würdige. 3. Das Lieblingswerk des Buch-eigentümers, Poesie wird anders behandelt wie Prosa (s. S. 96, 282, 401, 142) und sollte, wenn möglich, extra breite Ränder an beiden Seiten haben (S. 475).
Einzelne Gedichte usw.:	Gedichte, Gratulationskarten, Lieder usw. (s. S. 141—143 und Poesie weiter oben), vorzugsweise in Gestalt kleiner Bücher.

Verträge und Abhandlungen: Znr Aufbewahrung könnten Abschriften (348) in einer guten Schreibschrift (statt Maschinenschrift) hergestellt werden.

Liturgische Bücher: Gebete, Messen, Traurituale usw. (S. 144, 148, 371).

Psalmen und Evangelien: Anm. — Die Psalmen usw. können als Poesie behandelt werden (wie in der engl. „Revised Version" oder als Prosa wie in der engl. „Authorised Version") s. Schöne Literatur weiter oben.

Kalender: lassen sich ungemein verschiedenartig gestalten; sie können Ferien, Semester und Tagungen, öffentliche, kirchliche oder Familienfesttage aufzählen, persönliche Aufzeichnungen oder passende Zitate enthalten. Sie bieten weitgehende Möglichkeiten für heraldischen und sinnbildlichen Schmuck, Wappen, Sternbilder usw.

Widmungen usw. in Büchern: (Beschriftung von Bauzeichnungen. Siehe Landkarten, Baupläne S. 365). Diese können auf das Deckblatt oder ein besonderes zu Anfang des Buches eingeklebtes oder besser mit eingebundenes Pergamentblatt geschrieben werden. In gedruckten Büchern können Auszüge und Randbemerkungen mit Farbe eingefügt werden (148).

Schönschreibhefte: (siehe unten).

Einzelblätter: nur eins itig bedruckte (oder beschriebene) Blätter: s. S. 378.

Anzeigen: (Plakate, Zettel, Formulare usw.)

Sprüche: Bibelverse, Wappensprüche usw. (s. S. 362).

Kirchentexte usw. (das Credo, die 10 Gebote usw.)

Familienchroniken u. Stammbäume usw.: diese können sehr dekorativ gestaltet werden, in einfachem Schwarz und Rot oder mit Wappen und anderem Ornament. Sie lassen sich auch in Buchform herstellen.

Wandschriften (s. auch S. 366): eingehauen, geschnitzt oder gemalt: s. S. 378, 405—416 und Kap. 17.

Öffentliche Anschläge:
Inschriften in Kirchen:
Aufschriften in und an öffentlichen Bauten:
Anm.: auf verputzten Mauern, die für eingehauene Schrift nicht geeignet sind, dürfte Sgraffito mit gutem Erfolg zu verwenden sein. Die Buchstaben können auch auf Tonfließen gemalt und nach dem Brennen in die Wand eingelassen werden (S. 408).

Illuminierte Adressen usw. (Bittschriften usw., s. S. 381.)

Monogramme und Signete usw. s. S. 390. Sie werden häufig für Schablonen oder andere mechanische Vervielfältigungsverfahren eingerichtet.

Schrift für Reproduktion: s. S. 394 siehe auch Einzelblätter weiter oben.

Druckschriften und Initialen: (in Holzschnitt oder Metall: S. 394 bis 399.)

Innentitel: (siehe S. 392.)

Broschierte und andere Buchumschläge: (Zeitschriften, Zeitungsköpfe, Noten, Kataloge usw.)

Landkarten und Baupläne: gute, klare Schrift kann in beiden mit bester Wirkung angebracht werden.

Ex Libris: am liebsten schlicht. Wappen, Helmzier oder Wahrzeichen mit entsprechender Schrift.

Briefköpfe und Karten usw.: am besten lithographiert, Antiqua oder Kursivschrift.

Rechnungsköpfe, Quittungen und Formulare usw. am besten lithographiert oder gedruckt (S. 394).

Zeugnisse: (Diplome usw.) die ausschließlich in Schrift und möglichst schlicht gehaltenen sind am besten.

Programme, Speisekarten, Gratulationskarten usw: (Neujahrskarten usw.)

Kalender: (siehe oben.)

Praktische Aufgaben.

Geschriebene Bücher und „Schönschreibhefte“:	könnten möglicherweise lithographiert werden, wenn sie genügend gut geschrieben sind.
Reklamen usw.	Eine gute Schrift würde nicht nur manche Beleidigung des Auges ausschalten, sondern wahrscheinlich auch als Neuheit angenehm auffallen (S. 380).
Gravieren usw.	S. 394—396, 406.
Tafeln usw. und Sshilder:	Bronzeplatten, Firmenschilder, Türschilder usw.
Stempel:	(zum Zeichnen und Numerieren.)
Geräte:	(Schalen, Trinkgefäße, Teller.)
Zierat:	(Schmuck usw.)
Matrizen:	für Münzen, Medaillen, gepreßte Briefköpfe usw.
Inschriften in Stein oder Holz:	s. S. 405—416 und Kap. 17.
Auf Denkmälern usw. und Bauten:	auch auf Meilensteinen, Grenzsteinen, Brücken usw.
Grabsteine:	
Grundsteine:	
Gedenktafeln:	
Straßenschilder:	
Schilder malen:	(siehe S. 378, 407.)
Schilder:	(Bahnhöfe, Gasthäuser, Läden.)
Firmenschilder:	
Namen usw.:	(auf Türen, Wagen usw.)
Anschlagbretter:	
Preiskarten:	
Stickerei:	s. Bemerkungen über aufgebaute Formen S. 314 und Kap. 12 [über Schrift] in „Sticken und Weben“ von A. H. Christie in dieser Serie.

Dekorative Wandbehänge (S. 362): Wäschezeichnen usw.

Alle Kunstzweige verwenden die Schrift in irgend einer Form, sei es als monumentalen Schmuck oder für den gewöhnlichen Dienst des alltäglichen Lebens. Folgende Aufzeichnung antiker Anwendungen ist interessant[1]): Praktische Aufgaben.

„I. Tituli

1. Weihinschriften (Tituli Sacri).
2. Grabschriften (Tituli Sepulchrates).
3. Ehrentafeln (Tituli Honorarii).
4. Aufschriften an öffentlichen Bauten (Tituli Operum Publicorum).
5. Aufschriften an beweglicher Habe (Instrumentum).

II. Instrumenta

1. Gesetze und Volksbeschlüsse (Leges et Plebi Scita).
2. Senatsverfügungen (Senatus Consulta).
3. Kaiserliche Urkunden (Instrumenta Imperatorum),
4. Obrigkeitliche Erlasse (Decreta Magistratum).
5. Priesterliche und bürgerliche Beweisschriften (Acta Sacra et Publica).
6. Privatdocumente (Acta Privata).
7. Maueraufschriften (Inscriptones Parietariae).
8. Prunkwachstafeln der Konsuln (Diptycha Consularis)".

Das geschriebene Buch usw.

Das selbstgeschriebene Buch ist — im Vergleich zu andern Schriftstücken — einer weitgehenden Zusammendrängung oder Ausdehnung fähig und kann in gewissem Sinne als dehnbar angesehen werden. Bei fast allen anderen Schriftaufgaben sind die Bedingungen fest vorgeschrieben (s. S. 378), d. h. eine gegebene Anzahl Worte muß in einem bestimmten Raum verteilt werden. Hingegen kann bei Büchern der Seiteninhalt, je nach dem Schriftcharakter und der Anordnung im Raum,

[1]) S. 224, J. C. Egbert: Introduction to the Study of Latin Incriptions. 1896.

Praktische Aufgaben.

wechseln (S. 109, 281), wenn es auch zweckmäßig ist, daß die Behandlung des Textes im allgemeinen der gewählten Seitengröße entspricht (S. 105), die Seitenzahl steht nicht unwiederruflich fest und stets können eine oder mehrere angefügt werden, um den Text vollständig unterzubringen.

Sobald das Größenmaß der Seite, der Ränder und der Schrifthöhe feststeht (s. Kap. VI) — und die Seiten liniiert sind — schreibt der Künstler den Text frei und unbekümmert hin, ohne sich mit peinlichen Berechnungen aufzuhalten und während der Text oder Textabschnitt gleichmäßig von Seite zu Seite fließt, bis der natürliche Abfluß erreicht ist, läßt er soviel Zeilen und Raum für Initialen und Überschriften frei, wie ihm Geist und Verstand eingibt. Trägt die Schlußseite nur drei oder zwei Zeilen, ist es nicht nötig, einen Ausgleich mit der vorhergehenden Seite anzustreben — das Buch oder Kapitel[1]) hört grade da einfach auf, aus dem genügenden Grund, daß es nicht weiter geht.

Schlußschriften (Kolophon) und Endstücke usw. (s. S. 146) bilden einen erfreulichen Abschluß und können je nach Bedarf die Seite vervollständigen.

Das Einrichten: Lagen und Seiten. — Es ist zweckmäßig, die Textlänge und die beanspruchte Lagen- und Seitenzahl zu berechnen und eine Einteilung nach Seiten kann angenehm sein — z. B. können ein oder mehrere Verse eines Gedichts

[1]) Sollte auf der Endseite genügend Raum für einen klar ausgeprägten Kapitelanfang bleiben (etwa mit einer ornamentalen Initiale), so kann das nächste Kapitel hier beginnen und die Seite füllen — aber im allgemeinen kann man unbedenklich den Raum freilassen, den der Text nicht füllt.

oder eine bestimmte Anzahl der Worte der Seite zugemessen werden — aber immer unter dem Vorbehalt, daß der Künstler sich seine Freiheit bewahrt und jeder Schwierigkeit von Fall zu Fall begegnet. Sollte er es für richtig halten, jedem Abschnitt eine besondere Seite zu widmen, steht ihm dies frei, selbst wenn dadurch jede Seite verschieden lang wird.

Die einzige durchgehende Beschränkung die er sich auferlegen soll, ist das Einhalten der Schriftzeile — in bezug auf Länge und Anordnung — auch bestrebe er sich, den Text auf jeder Seite in der obersten Zeile zu beginnen.[2]) Den meisten von uns ist es tatsächlich unmöglich, die vorgezogenen Linien zu entbehren — die in Wirklichkeit durch ihre Gleichmäßigkeit zu größerer Freiheit führen — trotzdem ein geschriebenes Buch ohne sie grade so schön sein könnte, wie je ein liniiertes Manuskript.

Randlinien. Diese Linien begrenzen die Schriftzeilen und werden häufig doppelt gezogen, mit etwa 6 mm Zwischenraum (s. Tafel XX und XV). Links wird der Zwischenraum für die im Rand stehenden Versalien benutzt, oder freigelassen; rechts dient die erste Linie als Warnungssignal und als gewöhnliche Grenzlinie der Schriftzeile, die zweite

---

[1]) Die Zeile braucht nicht notwendig vollgeschrieben zu werden (S. 465).

[2]) Wenn eine zierliche Initiale oder eine ornamentale Leiste zur Bezeichnung des Kapitelanfangs verwandt wurde, wäre der gewöhnlich heruntergerückte Kopf nnd der freigelassene, breite, obere Raum vollständig unnötig.

[3]) Einige der von William Blake gestochenen Bücher deuten die Möglichkeiten einer derartig ungezwungenen Behandlung, sowohl der Schrift wie des Schmuckes an (siehe auch S. 21).

Praktische Aufgaben.

als Sperre, über die hinaus nicht geschrieben werden darf. Die Doppellinie ist augenfälliger als die einfache Linie und deshalb geeigneter die Seite „grade zu richten“ (S. 111): Aus demselben Grunde würden vermutlich die beiden oberen und unteren Schriftlinien von Seitenkante zu Kante durchgezogen (s. Tafel XI).

Liniieren. — Sind Rand- und Zeilenlinien einmal gezogen, wird nicht mehr daran gerührt, sondern sie sind als zugehörige Teile der fertigen Seite anzusehen. Am besten werden sie mit einem harten stumpfen Stift gezogen (S. 108) und die dadurch entstehenden Rillen geben der glatten Oberfläche ein interessantes fast „stoffartiges“ Aussehen. Sie

Fehlerverbesserung.

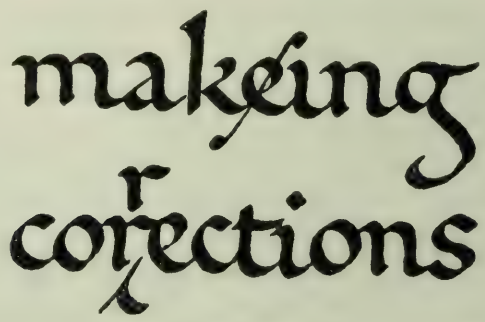


Abb. 192.

können auch mit einem harten Bleistift oder einer feinen Feder und verdünnter schwarzer oder farbiger Tusche gezogen werden. Indessen wird die Schrift gewöhnlich nicht auf, sondern zwischen die mit Tusche oder Farbe gezogenen Linien gesetzt (siehe Anm. unten S. 329 und Tafel XIII, XVIII, XX usw.).

Fehlerverbesserung. — Bei ausgelassenen Buchstaben kann ein sauber geschriebener, ziemlich kleiner Buchstabe über und ein Häkchen (*V*) (wie

beim gewöhnlichen Schreiben) unter die Zeile gesetzt werden (Abb. 192).

Ein überflüssiger Buchstabe wird zierlich und sorgsam ausgestrichen. Das Radieren fällt selten erfreulich aus und eine schlichte und unauffällige Korrektur entwaffnet nicht nur den Tadler, sondern gehört mit zu den Gerechtsamen einer freien Kunstübung (S. 184). Handelt es sich um eine sehr wichtige Arbeit, wird die Seite am besten noch einmal geschrieben.

Anmerkungen usw., am liebsten in einer kleineren farbigen Schrift, wirken bei breiten Rändern ungemein dekorativ (S. 149, 341).

Das persönliche Buch. — Jedes geschriebene Buch ist naturgemäß ein Einzelstück und ein ganz bestimmter persönlicher Anteil — des Künstlers (s. S. 146) oder des Bestellers — ist unvermeidlich mit ihm verknüpft. Dies kann seine Größe und Form, die Behandlung des Textes und den Aufbau und die Ausschmückung des Ganzen beeinflussen (S. 102). Jede berechtigte Gelegenheit, diesen persönlichen Charakter zu betonen und zu verstärken, sollte vom Künstler wahrgenommen werden.

Abb. 175 und Tafel XX sind beide aus einem für den Eigentümer besonders geschriebenen Gebetbuch oder Psalter; beiden ist sein Name (d. i. „Euanzelista famulo tuo“ Tafel XX) verschiedentlich eingefügt. Tafel XV und XXII sind ebenfalls aus, in Auftrag ausgeführten, Handschriften und die mannigfachsten Anzeichen, wie Porträts und Wappen, geben Zeugnis von ihrem Besitzer.

Liturgische Bücher usw. — (Für eine bestimmte Kirche oder Person.) Die kirchlichen Gebräuche sind so verschiedenartig, daß es äußerst wichtig ist, die Bestimmungen oder den Geschmack der in

Praktische Aufgaben.

Frage kommenden Persönlichkeiten genau zu kennen — insbesondere so weit es die Anordnung, Einfügung oder Weglassung gewisser Worte, Sätze und Abteilungen betrifft, die im Text zu verwendende Farbe, die Notation des Gesanges — und den Zweck, dem das Buch dienen soll.

Ein für den Priester bestimmtes Buch gibt den von ihm zu sprechenden Zeilen den Vorrang — die Responsorien[1]) können kleiner geschrieben werden, in anderer Schrift oder Farbe. Die liturgischen Vorschriften in Rot (s. S. 144, 149) werden ganz für sich gehalten und können sehr dekorativ wirken. Für den Privatbesitzer werden die von der Gemeinde gesprochenen Teile herausgehoben. In beiden Fällen ist eine gewisse überlegte Anordnung — z. B. daß die einzelnen Gebete vollständig in einem Aufschlag stehen, um ein Umblättern zu vermeiden — durch die Annehmlichkeit im Gebrauch zu rechtfertigen. Sollte je eine ganz besonders sorgfältig abgewogene Berechnung nötig werden, kann ein Probebuch, das den Inhalt jeder Seite flüchtig angibt, angefertigt werden.

Traurituale usw. — Der Wert und Reiz eines solchen Buches steigt, wenn es für die besondere Gelegenheit angefertigt wurde, und die betreffenden Namen und Daten und nur die wirklich gebrauchten Psalmen, Lieder, Gebete und Ansprachen enthält. Am Schluß des Buches können datierte Seiten für die Namensunterschriften „der Freunde und Verwandten“ freigelassen werden.

---

[1]) Der Unterschied in der Liturgie zwischen „Amen“ und „Amen“ — als Antwort — wird am besten durch Vorsatz eines roten ℟ (für Responsum) kenntlich gemacht, also: ℟ Amen (s. S. 149, 26).

Einbinden des geschriebenen Buches.

Ein geschriebenes Buch sollte sofort gebunden werden, um wirklich fertig und geschützt zu sein.

Das Binden von Büchern in feste Deckel oder Leder erfordert eine beträchtliche Übung und Geschicklichkeit, aber ein sehr gefälliger, biegsamer Pergamentumschlag kann vom Künstler selbst verfertigt werden. Das eigenhändige Binden seiner Bücher gewöhnt ihn daran, den Einband als zum Buch gehörig, zu betrachten und ihn beim Einrichten und Schreiben zn berücksichtigen (s. S. 108).

Zu diesem Zweck sind folgende Anweisungen[1]) für das Einschlagen eines Buches in dünnes Pergament von Mr. Douglas Cockerell zusammengestellt.

„Das Einschlagen eines Buches in Pergament ohne den Gebrauch technischer Hilfsmittel.

„Schneide vier Streifen festen Pergaments 1 cm breit und etwa 10 cm lang. An diese Streifen werden die verschiedenen Lagen des Buches genäht.

„Füge dem Buch vorn und hinten je eine unbeschriebene Lage als Vorsatz an,[2]) für ein Pergamentbuch aus Pergament und aus Papier für ein Papierbuch. Stoße die Rücken der Lagen gleich, so daß die oberen Kanten rechtwinklich zusammenliegen und zeichne mit einem weichen Beistift am Winkelmaß vorbei, quer über den Rücken die Linien, zwischen denen die Streifen laufen. Die vier Streifen liegen so, daß der Abstand zwischen dem obersten Streifen und der Kopfkante des

[1]) Abb. 195 und 196 sind aus Mr. Cockerells „Der Bucheinband und das gebundene Buch“ aus dieser Serie.

[2]) Siehe S. 113.

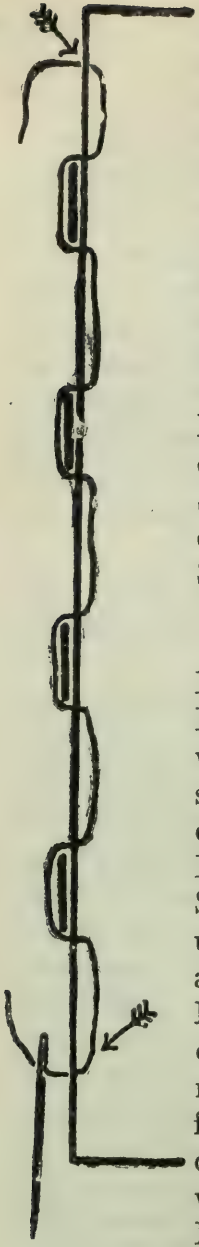


Abb. 193.

Buches, dem Abstand zwischen den einzelnen Streifen gleich ist; der Abstand zwischen dem untersten Streifen und der unteren Kante soll etwas länger sein als der Abstand zwischen den Streifen. Etwa 12 mm von beiden Kanten entfernt ziehe je noch eine Linie über den Rücken, für den Schlußstrich oder Filzbund. Diese Linien lösen sich auf den Rücken der einzelnen Lagen in Punkte auf. Jede Lage zeigt nun auf dem Rücken je einen Punkt, oben und unten für die Schlußstiche und 4 Paar, je 1 cm voneinander entfernte Punkte, die die Stellung der Streifen bezeichnen, also 10 Punkte im ganzen.

„Zum Nähen des Buches kniffe die Pergamentstreifen, etwa 4 cm von einem Ende entfernt, ein und biege sie rechtwinklig um. Lege den vorderen Vorsatz mit der Außenseite nach unten, den Rücken der Tischkante oder dem Reißbrett gleichlaufend, die gekniffen Streifen mit ihren kurzen Enden darunter und führe die Nadel von außen am oberen Schlußstichpunkt bis in die Mitte der Lage ein und ziehe sie bei dem ersten Streifenpunkt heraus. Nun rücke den Streifen an seine Stelle und führe die Nadel an der anderen Seite des Streifens auf dem dortigen Punkt wieder hinein und so weiter, bis am Ende der Lage die Nadel am unteren Schlußstich wieder herauskommt. Die

Lage wird dadurch mit einem abwechselnd innen und außen um die Streifen herumlaufenden Faden[1]) mit freihängendem Ende am oberen Schlußstich — dem Anfang — und anhängender Nadel an dem unteren Schlußstich versehen (Abb. 193).

„Nun lege die nächste Lage auf und nähe sie genau in derselben Weise, aber in umgekehrter Richtung und verbinde sie, oben angekommen, mit dem zuerst hängen gelassenen Faden. Nähe alle Lagen auf diese Weise durch und knote, wenn nötig, neuen Faden an, so daß sich ein fortlaufender Faden durch die einzelnen Lagen und um die Streifen von einem Ende des Buches zum anderen schlingt. Jeder Schlußstich sollte durch eine Schlinge an den vorhergehenden geknotet werden (Abb. 194)

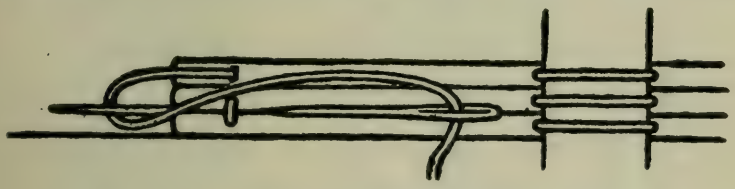


Abb. 195.

und am besten werden die über den Streifen liegenden Fäden ebenfalls umschlungen.

Ist das Buch genäht, kann der Rücken mit dünnem Leim bestrichen und mit einem Stück Leder beklebt werden, aber da es nicht ganz leicht ist, dies sauber auszuführen und das Buch auch ohne dies hält, können die Lagen für einen nur zeitweiligen Einschlag ungeleimt bleiben.

Für den Umschlag schneide ein Stück Einbindepergament[2]) (mit glasierter Oberfläche) zurecht, das

[1]) Aus ungebleichtem Zwirn. Beste Seide ist besser als Zwirn.

[2]) Forrel (halbpräpariertes Pergament) kann als ein billigerer Ersatz verwandt werden.

groß genug ist, das Buch zu decken und ringsherum einen Rand von 4 cm freiläßt. Falze dies auf der

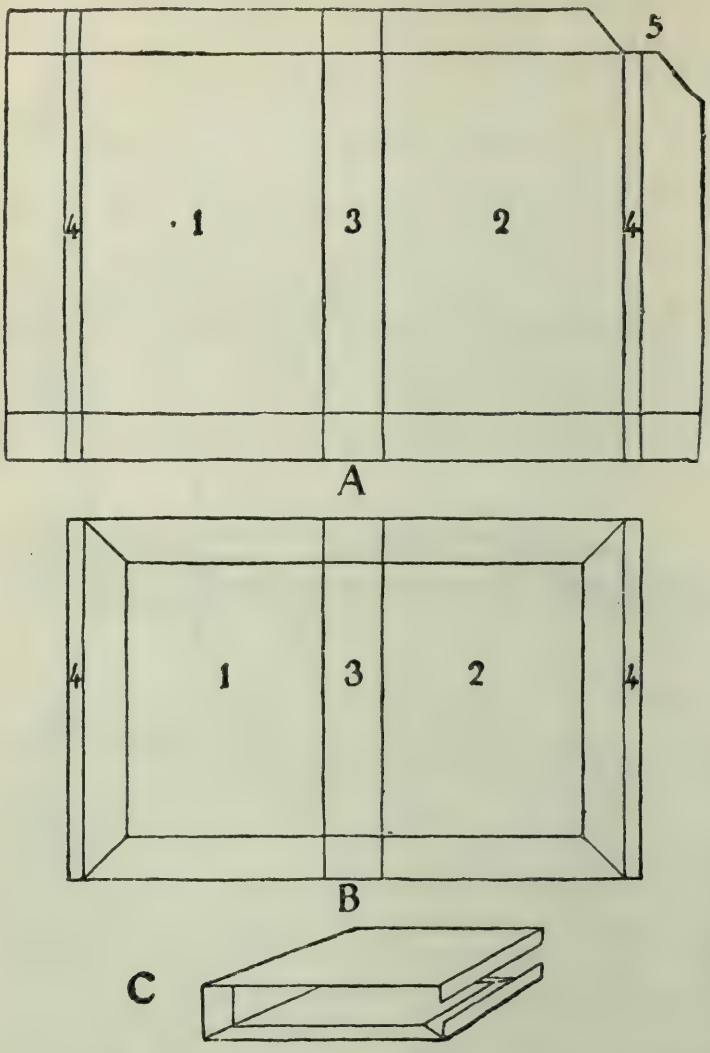


Abb. 195.

Unterseite nach Schema A (Abb. 195). Raum (1) und (2) bedeutet die Größe der Buchseiten und ist

von den umzuschlagenden Kanten eingefaßt, (3) ist die Rückenbreite und (4) die Breite des Schutzfalzes am Vorderschnitt, Schneide die Ecken ab, wie bei 5 und falte den Einschlag über, wie bei B. Dann kniffe Rücken und Schutzfalz ein, wie bei C. Achte darauf, daß alle Kniffe scharf und rechtwinklig sind.

Um Fehler zu vermeiden ist es ratsam, erst einen Probeumschlag von festem Papier zu machen und erst wenn dieser genau paßt, den Pergamentumschlag, nach denselben Maßen. Ziehe auf der Innenseite des Pergamentumschlags etwa $1^1/_2$ cm entfernt von

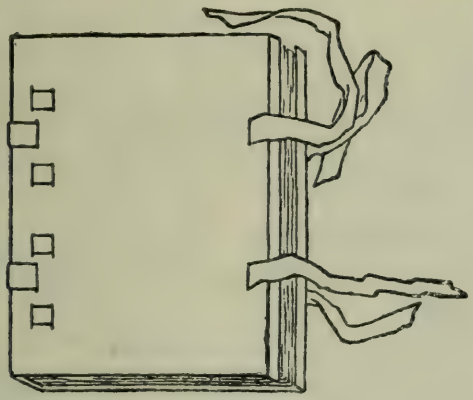


Abb. 196.

und parallel zu dem Rückenfalz feine Linien und in einem Abstand von $^1/_2$ cm je eine weitere Linie. Nun lege das Buch in den Umschlag und bezeichne die Stellen, wo die Streifen diese Linien kreuzen. Hier schneide Schlitze und ziehe die Streifen durch (Abb. 196). Doch lege zuerst ein loses Stück Tonpapier ein, um zu verhindern, daß etwaige Flecken auf dem Buch durch das Pergament durchscheinen.

Praktische Aufgaben.

Dann schnüre ein paar gute[1]) seidene Bänder durch Umschlag und Vorsatzpapier und lasse die Enden soviel überstehen, daß sie sich gut binden lassen."

Einzelblätter, Wandschriften usw.

Vorgeschriebene Inschriften. — Die gewöhnlichen Inschriften bestehen im allgemeinen aus einer gegebenen Anzahl Worte, die in einem abgemessenen Raum stehen. Unter Umständen ist eine sorgfältige Ausmittelung nötig, um die Worte angemessen einzufügen oder die Schrift dem Raum anzupassen. Ein wenig Übung vereinfacht diese Einordnung bedeutend (S. 278) und der geschickte Künstler vermeidet übertriebenes Kalkulieren.

Standort der Inschrift. — Gewöhnlich bestimmen die architektonischen Verhältnisse — ein Stein, eine Tafel oder eine Nische in der Wand — den Platz der Inschrift; aber bei der Auswahl eines passenden Standorts für eine gegebene Inschrift oder einer angemessenen Schrift für einen vorgesehenen Platz sind folgenden Bedingungen Rechnung zu tragen:

1. Dem Zweck der Inschrift.
2. Wie sie gelesen werden soll —
   a) „Auf den ersten Blick" oder
   b) bei näherem Zusehen.
3. Die Entfernung vom Leser.
4. Die Beleuchtungsverhältnisse.
5. Die Umgebung.
6. Irgend welche besonderen Verhältnisse.

[1]) Ein kräftiges, ziemlich dunkelgrünes Band, wie das zum Binden der Kelmscott-Bücher gebrauchte, sieht gut aus. (Vortreffliches Band ist beim Buchbinder für etwa 50 Pf. bis Mk. 1.50 per Meter erhältlich.)

Praktische Aufgaben.

Die Buchstabengröße. — Die vor allen Dingen in Frage kommende Leserlichkeit wird wie folgt festgestellt: Nachdem die Inschrift dem zu füllenden Raum passend eingeordnet ist, werden ein oder zwei Worte (in der wirklichen Größe) auf angerußtes, oder sonst dem Hintergrund gleich gefärbtes, Papier geschrieben oder gemalt. Auf dem in Aussicht genommenen Teil der Wand angeheftet, wird diese Probe von der gewöhnlich vom Leser einzunehmenden Stellung aus betrachtet. Steht die Inschrift sehr hoch, müssen die feinen Striche, besonders die wagerechten der Buchstaben, extra stark gemacht werden, damit sie deutlich von unten zu sehen sind.

Ränder. — Breite Ränder sind nur für verhältnismäßig kleine Schrift, die eingehende Aufmerksamkeit vom Leser verlangt, erforderlich,[1]) und die fest vorgeschriebene Inschrift wirkt meist am besten, wenn die Buchstaben verhältnismäßig groß sind, d. h. den größten Teil des gegebenen Raumes einnehmen und nur verhältnismäßig kleine Ränder stehen lassen. Der Rahmen, die Profile oder die natürliche Kante oder Begrenzung des umschlossenen Raumes bildet gewöhnlich einen genügenden „Rand“ (siehe Tafel XXIV).

Die Randgröße wechselt indes mit den Umständen, besonders diejenige des unteren Randes, der sehr schmal sein darf, wenn die Schrift den ganzen Raum in Anspruch nimmt (s. Abb. 211), und sehr groß,[2]) wenn reichlich Platz vorhanden ist (s. Abb. 210). Und wie die besonderen oder Schlußseiten eines Buches, so kann auch in Einzelblättern und

[1]) d. h. alle gewöhnlichen, geschriebenen und gedruckten Sachen, die aus einer geringen Entfernung gelesen werden sollen (s. S. 105—108).

[2]) $^2/_3$ oder mehr des Gesamtraumes.

Tafeln usw. der untere Rand das vorstellen, was er wirklich ist, der Raum der nicht gefüllt zu werden brauchte und deshalb „stehen“ blieb.

Anzahl der verwandten Schriften. — Während ein viele Seiten langes Buch eine beträchtliche Schriftabwechslung gestattet, ist es für die wuchtige und monumentale Wirkung eines Einzelblattes oder einer bestimmten Inschrift wesentlich, die Anzahl der in ihnen verwandten Schriften zu beschränken. Drei oder vier Schriftarten dürften im allgemeinen genügend Abwechslung geben und sollte es, wie bei Anschlägen und Plakaten nötig sein, wichtige Worte auszuzeichnen, um den Blick auf sie zu ziehen, lasse man sich an zwei oder höchstens drei Schriftgrößen genügen und halte den Rest des Textes so ruhig und unaufdringlich wie möglich. „Reklameschriften“ verfehlen ihre Wirkung gewöhnlich durch Übertreibung. Ein schlichter, kräftiger Gegensatz wirkt am stärksten (Abb. 197).

Eine Kopfzeile aus großen, gesperrten

VERSALIEN

steht im Gegensatz zu einer geschlossenen Masse kleiner Schrift weiter unten (s. S. 354). Anm. Gewöhnlich wird eine edlere — wenn auch weniger auffällige — Wirkung durch ziemlich schlank gehaltene große Versalien erzielt, d. h. der Gegensatz beruht auf der verschiedenen Größe, nicht auf dem Tonwert (S. 353).

Abb. 197.

Form der Adresse usw. — Der Künstler muß bereit sein, seinen „Kunden“ Vorschläge in bezug auf die Form, den Charakter und die Allgemeinausführung einer Adresse zu machen.

Gewöhnlich wird eine illuminierte Adresse in Form eines gerahmten Pergaments (S. 384), einer Pergamentrolle oder Blatts (S. 384) oder einer kleinen gebundenen Handschrift (d. i. in Buchform: S. 385)[1]) ausgeführt.

Der Wortlaut besteht meist aus drei Teilen: dem Kopf (gewöhnlich der Name des Empfängers), dem Textkörper (gewöhnlich in verschiedene Absätze geteilt) und den Unterschriften (oder Namensliste) der Unterzeichner.

Die Adresse ist meist in der ersten oder dritten Person abgefaßt, und ehe der Künstler das Schriftstück in bleibende Form überträgt, sollte er möglichst auf etwaige Satz- oder Schreibfehler oder sonstige Versehen im Text aufmerksam machen.

Eine sehr schickliche und gefällige Form ist die Adresse in Gestalt eines feierlichen Briefes, der mit der üblichen Anrede beginnt und entsprechend endet. Diese Art kann einfacher gehalten werden und liest sich natürlicher, als die in der ersten oder dritten Person gehaltene Fassung.

Manchmal besteht die Adresse aus einem durch eine öffentliche oder private Versammlung oder Ausschuß gefaßten Beschluß. Ein derartiger Protokollauszug, sauber und „ordnungsmäßig“ zu Pergament gebracht und durch die Unterschriften des

[1]) Der Geschmack und die Annehmlichkeit des Empfängers muß berücksichtigt werden: d. h. dem einen dürfte eine gerahmte Inschrift lästig fallen, ein anderer würde diese Form vorziehen.

Vorsitzenden und des Schriftführers für richtig befunden, dürfte für städtische und andere angesehene Verbände — ohne weiteres Ornament als ein Siegel auf anhängendem Band oder das Wappen oder Abzeichen — nicht nur die angemessenste, sondern wahrscheinlich auch die vornehmste und wirkungsvollste Form sein, die dem feierlichen Ausdruck ihrer Wertschätzung gegeben werden kann.

Eine „Begleitadresse" zu einem Ehrengeschenk ist häufig wenig mehr als eine Namensliste, mit einem kurzen, begrüßenden oder erläuternden Text. Wenn möglich, sollte ein derartiger Wortlaut auf den Gegenstand selbst geschrieben oder graviert werden, oder besonders als Begleitschrift hergerichtet sein. In manchen Fällen ist dies sehr einfach. Wird ein Buch oder ein Werk in mehreren Bänden überreicht, kann die Begleitschrift in den ersten Band oder auf ein eingelassenes Pergament geschrieben werden — oder sie kann die Gestalt eines Buches mit gleichem Einband annehmen. Ein Prunkstück aus Silber oder dergl. hat manchmal ein kleines Gefach, um einen schmalen Zettel mit den Namen aufzunehmen. Ein Porträt kann eine Inschrift auf dem Rahmen — oder sogar auf einer Ecke des Bildes selbst — tragen oder wird durch ein einfach gerahmtes Pergamentblatt begleitet.

Die Unterschriften. — Sehr zweckmäßig ist — besonders bei größerer Anzahl — eine sauber ausgeschriebene Liste der Unterzeichner: sie erfordert weder ein persönliches Erscheinen, noch setzt sie die Adresse selbst Gefahren aus. Indessen sind persönliche Unterschriften interessanter und dem Gefühl näherstehend und aus diesen Gründen dem Namensregister vorzuziehen.

Zur Vermeidung von Schäden (oder auch um

die Unterschriften in den dekorativen Rahmen einzufügen), kann die Ausschmückung und Vergoldung unter Umständen bis nach der Unterzeichnung verschoben werden.

Sind die Namen der Unterzeichner und deren Anzahl vorher genau bekannt, können Rubriken, in der alphabetischen Reihenfolge der Anfangsbuchstaben, für die Unterschriften hergerichtet werden (für jeden Buchstaben wird die erforderliche Anzahl Zeilen vorgesehen). Dieses Verfahren geht allen Schwierigkeiten in bezug auf die Rangordnung der Unterschriften aus dem Wege.

NB. Die gewöhnliche Unterschrift beansprucht einen etwa $1^1/_4$ zu $7^1/_2$ cm großen Raum. Ist eine größere Anzahl vorhanden, können sie passend in zwei oder mehr Spalten, je nach dem vorhandenen Platz, angeordnet werden.

Beim Unterzeichnen[1]) ist darauf zu achten, daß: die Kanten des Pergaments nicht über den Tisch oder das Pult herausragen, damit sie nicht umgebrochen werden.

Ein Schutzpapier über die Adresse befestigt wird, das über den Unterschriften aufgeklappt werden kann.

Die Unterzeichner dem Licht zugekehrt stehen, wenn die Linien für die Unterschriften eingedrückt sind (S. 110), (dadurch werden die Zeilen sichtbarer).

Möglichst gleichfarbige Tinte verwandt wird, reine und gebräuchliche Federn und gewöhnliches Papier zum Probieren derselben bereitstehen.

[1]) Diese Anweisungen sind der mit der Adresse betrauten Persönlichkeit zu geben.

Das gerahmte Pergament. — Oben und unten am Pergament kann je ein Extrastreifen stehen bleiben, die man nach dem fertigen Schreiben und Vergolden um die Kanten eines weißen Kartons oder eines mit weißem oder hellem Papier bedeckten Pappdeckels legt und auf der Rückseite aufleimt. Ein anderes Verfahren läßt ringsherum einen Extrarand stehen, der eingeschnitten oder ausgezackt, um einen gewöhnlichen Blendrahmen gelegt und mit kleinen Stiften auf der Rückseite gut festgenagelt wird. Die Keile werden sorgsam so eingetrieben, daß das Pergament flach liegt.

Ein fest auf Pappe geleimtes Pergament ist bequemer zu rahmen, hat aber eine weniger frische Oberfläche und ist nicht so leicht zu handhaben als das unaufgezogene biegsame Pergament.

Der Rahmen kann schwarz, gold oder weiß sein, möglichst glatt und direkt an das Pergament stoßen, muß aber so eingerichtet werden, daß die Arbeit nirgends Gefahr läuft, das Glas zu berühren (da dies leicht feucht ist und ein Welligwerden veranlassen könnte).

Die Pergamentrolle. Das untere Ende des Pergaments kann doppelt umgefalten werden;[1]) ein kräftiges Seidenband (s. Anm. S. 378) wird durch die Schlitze des Umschlags geschnürt (a, Abb. 198), so daß die beiden Enden in der Mitte wieder herauskommen, dort zusammengeknüpft und um das Blatt gebunden werden können, wenn es aufgerollt ist (b). Ein ziemlich schmales Pergament in Hoch-

[1]) Bei Dokumenten war der ursprüngliche Zweck dieses Umschlags, zur Befestigung des Siegels zu dienen und vielleicht auch, nachträglich Zusätze unmöglich zu machen. Der Umschlag darf ziemlich breit sein, etwa 2—$2^1/_2$ cm und läßt wenig oder keinen unteren Rand frei.

format ist hierfür am geeignetsten (c). Ein längliches Pergament kann mit vorzüglicher Wirkung auf lange Schriftzeilen eingerichtet werden (d). Ist eine besondere Kassette oder Futteral nicht vorgesehen, kann eine schwarzlackierte Blechbüchse um einen geringen Preis erstanden werden.

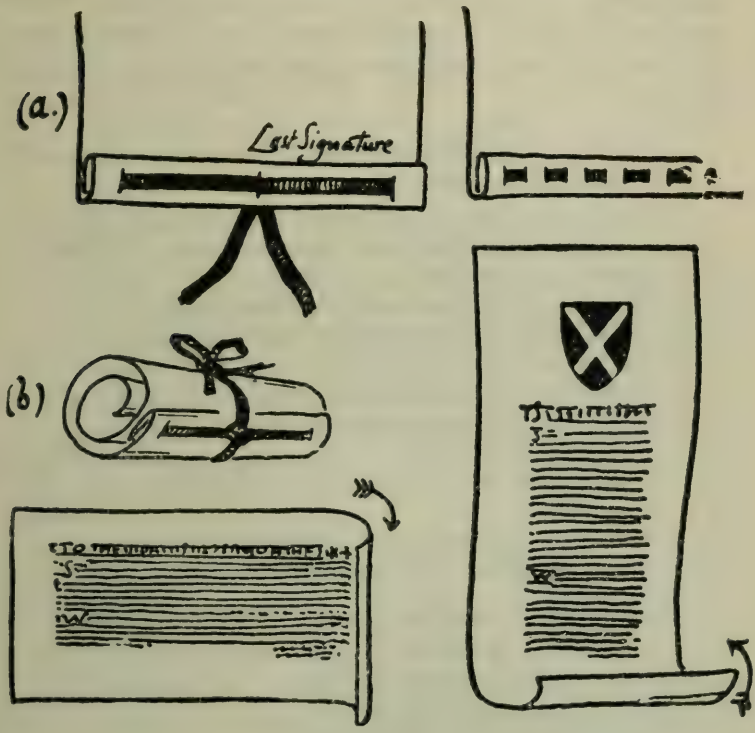


Abb. 198.

Ein kleines gebundenes Heft ist sicherlich die handlichste Form in der eine Adresse hergestellt werden kann. Die Annehmlichkeit des Schreibers, der Unterzeichner, der Leser und des Empfängers spricht stark zu seinen Gunsten. Ein langer Text oder eine große Anzahl Unterschriften, lassen sich

Praktische Aufgaben.

in einem verhältnismäßig kleinen Buch unterbringen.

Einrichten der Adresse usw. — Wird die Buchform gewählt, behandelt man die Adresse fast wie ein gewöhnliches Buch (s. Kap. VI und Einband S. 373). Das gerahmte oder gerollte Pergament wird ähnlich dem Einzelblatt ausgearbeitet (S. 90). Folgende Notizen zu einem Arbeitsplan wurden während der Ausführung einer Adresse gemacht:

1. Überlege ungefähr die Art, Form und ornamentale Behandlung der Adresse

2. Zähle die Worte des Textes (mit Ausschluß von Kopf und Unterschriften) = 130
   Zähle die Absätze . . . . . = 3
   (Überlege, ob der erste oder der letzte Absatz in anderer Schrift oder Farbe sein soll.)
   Bestimme die ungefähre Breite . . . = 30 cm
   Bestimme die entsprechende Breite der Seitenränder je $6^1/_4$ . . . . . = $11^1/_2$ „
   Folglich ist die Länge der Schriftzeile . . . . . = $18^1/_2$ „
   Rechne $1^1/_4$ cm hohe Zeilenabstände und ungefähr 8 Worte auf die Zeile.

3. 130 Worte Text ungefähr . 16 Zeilen = 20 cm
   Zugabe für Absätze . . . 1 Zeile = $1^1/_4$ „
   (Skizziere flüchtig den Kopf auf $1^1/_4$ cm weit auseinander stehenden Linien von $18^1/_2$ cm Länge.)
   Für den Kopf erforderlich . 6 Zeilen = $7^1/_2$ „
   Für die Unterschriften erforderlich . . . . . 3 Zeilen = $3^3/_4$ „
   Vollständige Texthöhe 26 Zeilen = $32^1/_2$ cm
   Oberer Rand . . . . . 5 „
   Unterer Rand . . . . . $7^1/_2$ „
   (NB. Die Adresse bestand aus einem gerollten Pergamentblatt und der

untere Rand war bis zu $2^1/_2$ cm unter den Unterschriften umgefalten. Ein glattes Blatt würde etwa 10 cm unteren Rand beanspruchen.)

Pergamenthöhe 45 cm

4. Schneide ein Papiermuster 30×45 cm groß. Ziehe (mit Bleistift) die Seiten- (je $6^1/_4$ und $6^1/_4$ cm) und die obere Randlinie (5 cm) und 26 ($1^1/_4$) cm hohe Zeilen. Auf dieses Papier schreibe die Adresse mit schwarzer und roter (oder farbiger) Tinte in deiner gewöhnlichen Schrift. Rechne ungefähr 8 Worte auf die Zeile und schreibe so schnell wie möglich, das gewährleistet eine gleichmäßige Raumverteilung.

Für die gesamte Herstellung dieses geschriebenen Probeblatts sollten nicht mehr als 20 Minuten nötig sein: Es ist als Kontrolle für die vorstehende Berechnung gedacht (nicht als ein ins einzelne ausgearbeiteter Entwurf), und als eine Abschrift, da es leichter ist, nach der eigenen als einer fremden Handschrift zu schreiben.

Sollte der ursprüngliche Aufsatz mit der Schreibmaschine geschrieben sein, ist es kaum nötig, ein Musterblatt anzufertigen.

5. Vergleiche das Probeblatt sorgfältig mit dem Original, um dich zu vergewissern, daß die Worte richtig sind.

6. Schneide, liniiere und entfette das Pergament (S. 370, 184).

7. Auf einige der Pergamentabfälle schreibe unter ähnlicher Liniierung, ein oder zwei Zeilen in Schwarz und Rot, um sicher zu sein, daß alles in Ordnung ist.

Es setzt dich in Stand, Feder und Tusche in Fluß zu bringen und rettet höchst wahrscheinlich das sorgfältig präparierte Pergament vom Verderben.

8. Nun schreibe die Adresse, unter Freilassung des entsprechenden Raumes für die goldenen und farbigen Initialen.

9. Füge die farbigen Versalien, ornamentalen Initialen, sowie jede andere Ausschmückung ein.

Praktische Aufgaben.

10. Vergleiche die fertige Adresse (s. 5 oben) sorgfältig mit dem Original und spähe nach etwaigen Fehlern; füge vergessene i-Punkte, Kommas usw. ein. Es ist von Wichtigkeit, daß ein derartiges feierliches Schriftstück fehlerlos sei.

Allgemeine Bemerkungen. — Das oben beschriebene einfache Einrichtungsverfahren kann im Gebrauch und durch Übung noch weiter vereinfacht werden dadurch, daß der Schreibkünstler sich an bestimmte Maße, Größenverhältnisse[1]) und Behandlungsarten für wiederkehrende Gelegenheiten hält, „entwirft sich" seine Adresse ganz von selbst (S. 103), und eine tüchtigere Arbeit ist das naturgemäße Ergebnis.

Im allgemeinen wird man finden, daß je schlichter Form und Behandlung der illuminierten Adresse ist, um so eindrucksvoller wirkt sie. Der geeignetste Schmuck ist die einfache farbige oder vergoldete Initiale und das vornehmste Ornament ein Wappen (s. Heraldik weiter unten: für allgemeinen einfachen Schmuck, Kap. VII und XIII). Ein kräftig und ornamental ausgestaltetes symbolisches Merkzeichen wie die Helmzier, das Monogramm, Signet, ein Abzeichen oder dergl. (S. 390) kann die Stelle des Wappens vertreten.

Die übliche illuminierte Adresse ist viel zu überladen. Sie macht den Eindruck eines „Dekorationsstücks" mit ein wenig Schrift. Eine wirklich ein-

---

[1]) d. h. an $1^1/_4$ cm hohe Linienabstände festzuhalten (mit Ausnahme von ganz kleinen Adressen oder kleinen Büchern). Da dies gleichzeitig das richtige Raummaß für die gewöhnlichen Unterschriften ist, ergibt sich hieraus eine weitere Vereinfachung in der Anordnung und Liniierung.

drucksvoll und sinngemäß gestaltete Adresse ist ein angemessen ausgeziertes Schriftstück.

Praktische Aufgaben.

* * *

Heraldik. — Ein zuverlässiges Handbuch sollte zu Rate gezogen werden, da eine korrekte Wappenkunde unumgänglich ist. Am besten werden alte Beispiele studiert (s. S. 419). Die Abb. 199 kann



Diagram shewing the arrangement of the charges in the earliest form of the English Coat of Arms: Rd. I. to Ed. III.

Zeigt die Anordnung des Wappenbildes in den ältesten englischen Wappen. Von Richard I. bis Eduard III.

Abb. 199.

Praktische Aufgaben.

als Vorbild für das gleichmäßige Bedecken des Grundes durch das Wappenbild angesehen werden (s. ausgeglichene Hintergrundsfelder, S. 459). Ein anderes — damasziert geschachtes — Beispiel gibt S. 362.

In gemalten Randleisten werden die Wappenschilde am besten zuerst angelegt, damit die leuchtenden Schildfarben nicht zu dem übrigen Schmuck in Widerspruch stehen. Ist der Schild groß, kann der gesamte Farbenentwurf mit Vorteil auf ihn gestimmt werden.

Monogramme und Signete.

Ein Monogramm besteht aus zwei oder mehr Buchstaben, die zu einer Form vereinigt sind, wie der Doppellaut Æ und das Undzeichen.[1]) & für ET: seine Leserlichkeit kann durch Farbengegensatz erhöht werden. Ein Signet besteht aus verschlungenen oder ineinander hängenden Buchstaben, wie ꝏ, und die beliebig wiederholt und umgestellt werden können.

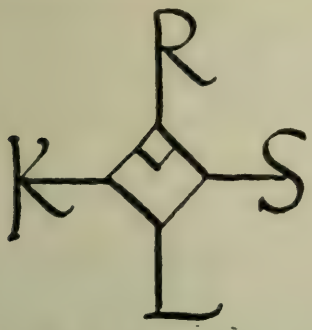
Monogramme und Signete bilden einen ungemein dekorativ wirkenden Schmuck, sie dienen als Eigner oder Urheberzeichen: deshalb ist etwas augenfälliges — das entweder sehr deutlich oder charakteristisch ist — erwünscht. Beide Gattungen können miteinander vereinigt werden und die Zahl wirkungsvoller, aus Buchstaben gebildeter Zeichen und Ornamente ist unbegrenzt. Im allgemeinen sind indessen

---

[1]) In der üblichen Fassung & sind die Buchstaben e t (s. Tafel VI) jetzt kaum noch zu erkennen.

einfache und schlichte Fassungen den äußerst kunst- Praktische Aufgaben.
reichen und verschnörkelten vorzuziehen.

Chronogramme. — Ein Chronogramm besteht aus einem oder mehreren Worten, deren Zahlbuchstaben zusammen ein Datum ergeben.



KAROLVS.

Signet Karls des Großen.



umgestellt und wiederholtes C



umgestellt und wiederholt.

Beim Entwerfen dieser Signete können die Buchstaben auf ein Stück Papier geschrieben werden, das, während dieselben noch naß sind, zusammengefaltet wird und sie auf diese Weise umstellt und wiederholt.

Abb. 200.

Folgendes Beispiel entstammt einer sehr reizvollen Gedenkschrift in Rye (s. Abb. 207):

Ioannes ThreeLe MeDIo Laetae aetatIs fLore obIIt.

Es ergibt die Jahreszahl I+L+M+D+I+L+I+L+I+I (oder I+50+1000+500+I+50+I+50+I+I) = 1655. Da jeder Buchstabe der

Praktische Aufgaben.

gleichzeitig eine Ziffer vorstellt, zählt, ist es durchaus nicht leicht, ein richtiges Chronogramm zu verfassen.

Der Schriftkünstler wird die Entdeckung machen, daß die Buchstaben sich zu allerlei „Kurzweil“ eignen, er kann Namen und Zahlen in anderen Worten ausdrücken und verstecken, und sich in seinem Privatvergnügen jede Freiheit gestatten, solange sie nicht die Annehmlichkeit der Allgemeinheit beeinträchtigt.

Innentitel.

Werden große Versalien verwandt, kann der Name des Buches und des Verfassers oben und der Name des Verlegers und das Datum[1]) unten, zusammen die Seite füllen. Gewöhnliche Versalien (gleich den im Textsatz verwandten) lassen einen Raum in der Mitte der Seite frei, der am erfreulichsten durch einen kleinen Holzschnitt — ein symbolisches Zeichen, Monogramm oder Signet gefüllt wird.

Je einheitlicher und schlichter die Schrift ist, desto ansprechender wirkt sie gemeiniglich: obgleich ein Gegensatz von Größe, Form oder Farbe (siehe S. 353), wie das Drucken von ein oder zwei Worten in extra großen **Versalien** oder in **Fraktur** (S. 357), oder in Rot, manchmal mit gutem Erfolg verwandt werden kann. Wird ziemlich verschiedenartige Schrift verwandt, bewirkt eine einfache oder doppelte Umrahmungslinie („Messinglinie“) den Zusammenschluß des Ganzen. Die Seite kann weiter durch „Quer“linien in einzelne Teile zerlegt

---

[1]) Andere Einzelheiten werden in der Schlußschrift gegeben (S. 146).

werden, dies bindet sie noch fester zusammen. Schwarze Linien sind geeigneter als rote (S. 149), bei Doppellinien kann die äußere dicker als die innere sein.[1])

Verhältnis des Innentitels zum Textsatz.— Im allgemeinen wird der Buchkörper vor dem ornamentalen Teil überlegt und festgesetzt und ein dekorativer Innentitel paßt sich der Behandlung des gedruckten Textes an und muß diese Zusammengehörigkeit in dem gewählten Schriftcharakter oder dem Ornament klar zum Ausdruck bringen. Die Größenmaße der Ränder, besonders des Kopfrandes, sind ungefähr die gleichen, wie die der gedruckten Seiten, obwohl ein ornamentaler Rahmen einen Teil oder fast den gesamten freigelassenen Rand füllen kann. Unzweifelhaft ist ein ungekünstelter, gewöhnlich gedruckter Innentitel den besonders entworfenen Titeln, die wenig oder gar keinen Zusammenhang mit dem Rest des Buches haben, vorzuziehen.

Holzschnitt (s. S. 394, 401). — Von allen Reproduktionsverfahren verträgt sich der Holzschnitt am besten mit Druck. Die monumentale und reiche Wirkung holzgeschnittener Titel und Anfangsseiten tritt in den Büchern der Kelmscott Presse zutage. In den mittelalterlichen Drucken wurden allgemein holzgeschnittene Ornamente und Rahmen zum Schmuck der gedruckten Titelseiten verwandt. Ein Beispiel dieser Verbindung — bei der leider der größere Teil des Rahmens fortgelassen werden

[1]) Obgleich die Verwendung von Umfassungslinien durchaus statthaft ist, wirkt sie verfehlt, wenn sie den Zweck hat, eine schlecht überlegte Schriftgruppierung „zusammenzuschließen“ oder „aufzumuntern“.

Praktische Aufgaben.

müßte, zeigt Abb. 201 (aus einem Buch des 16. Jahrh.).[1])

Anfangsseite und Aufschlag. — Der Anspruch, den diese auf eine ornamentale Ausgestaltung haben, sollte berücksichtigt werden (S. 131). Wir suchen den Titel gewöhnlich auf der Außenseite des Buches und er sollte deutlich in den Deckel gepreßt werden. Aber innen schauen wir mehr nach dem wirklichen Anfang, als nach dem Namen aus und obgleich eine Art Untertitel angebracht werden kann, dürfte es durchaus zweckmäßig sein, wieder auf die ältere Art zurückzugreifen und besonders bei geschriebenen Büchern den wirklichen Anfang zum ornamentalsten Teil des Buches zu machen. Eine ungemein ansprechende Wirkung kann durch die Ausschmückung des ganzen ersten Aufschlags — den Titel auf der linken Seite und den Anfang des ersten Kapitels auf der rechten Seite — erzielt werden.

Schrift für Reproduktion.

Wenn es die Gelegenheit eben gestattet, wird am besten gewöhnlicher Druck verwandt. Eine gute Druckschrift und eine ungekünstelte Anordnung oder Satz sind eindrucksvoller als manche besonders entworfenen Zeichnungen (s. S. 393, 287).

Holzschnitt und Metallstich. — Sind besondere Lettern und Schriftsätze erforderlich, für die Typen nicht vorhanden oder unzureichend sind,

[1]) More, Sir Thomas: „Utopia. et Mori et Erasmi Epigrammata", 4to Froben, Basel 1518. Randleisten und Titel in Holzschnitt von Holbein (der Abdruck zeigt den Titel der Fpigramme. NB. — Die besonders schönen Antiquaversalien (s. 403) der Abbildung werden durch das ganze Buch für die Überschriften verwandt.

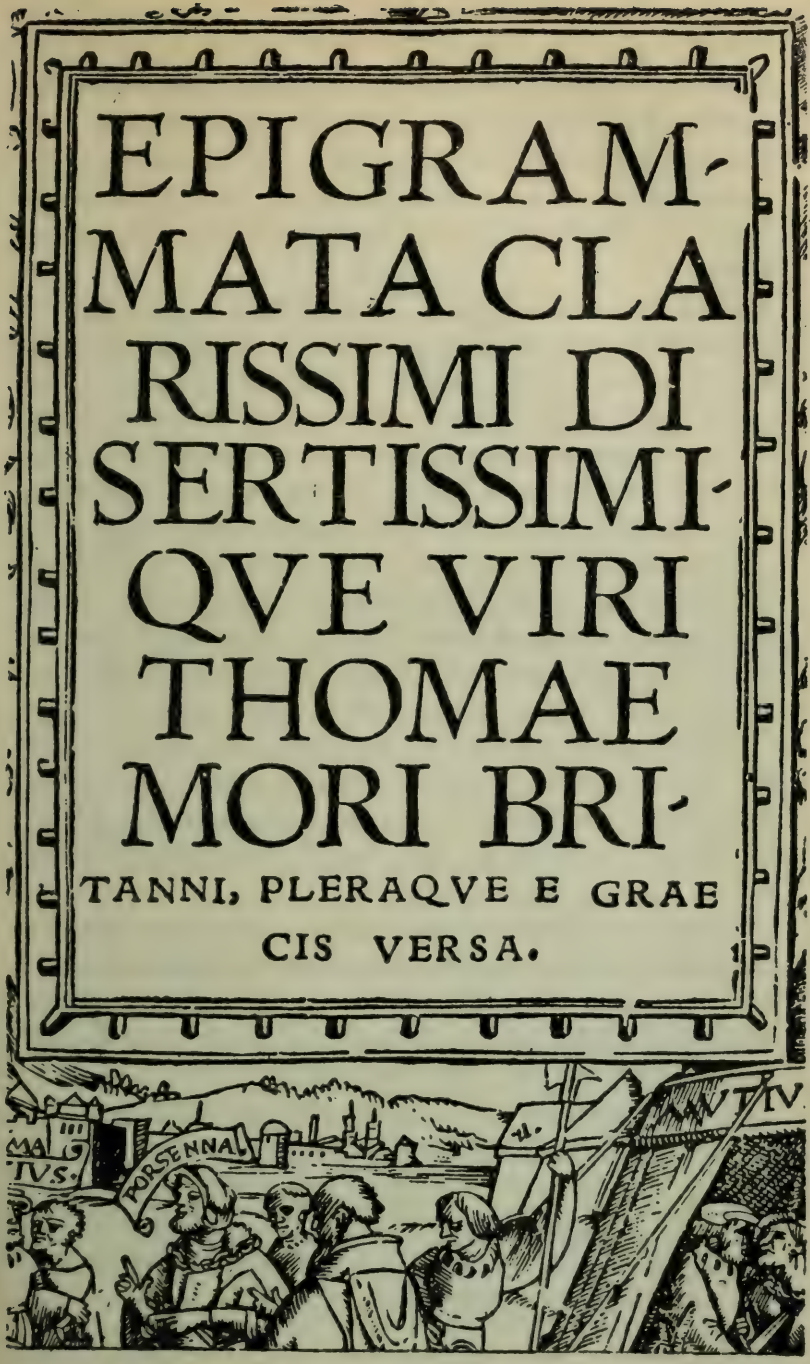


Abb. 201 (s. Anm. unten S. 394).

Praktische Aufgaben.

werden sie am besten in Holz oder Metall geschnitten oder gestochen. Der Formenschneider drückt der Schrift den Stempel seiner Hand und seines Werkzeugs auf und gibt ihr so einen persönlichen Charakter; besitzt er einige Schriftkenntnis, kann er gleichzeitig den Formen neuen Reiz mitteilen.

Die Strichätzung (Klischee) gibt den in Federzeichnung ausgeführten „Entwurf" des Künstlers in natürlicher Größe oder verkleinert wieder. Sie gerät mehr oder weniger genau, je nach der beim Asphaltüberzug beobachteten Sorgfalt und der Qualität des verwandten Papiers. Die allzugroße Leichtigkeit der mechanischen Wiedergabe scheint indes eine ungünstige Wirkung auf den Künstler zu haben. Es sei denn, daß er sich ernstlich vornimmt, seine Zeichnung nicht überzuarbeiten, führt die Gewißheit, daß er eine fehlerhafte Stelle mit Weiß abdecken und einen mangelhaften Strich mit Schwarz verstärken und ausziehen, und in großem Maßstab für kleine Wiedergabe arbeiten kann, zu einer gewissen Nachlässigkeit bei gleichzeitiger übertriebener Nachfeilung und ergibt eine charakterlose Vollkommenheit.

Für Strichätzung sind kräftige, mehr den Druckbuchstaben ähnelnde Formen oder aufgebaute Buchstaben — die eine reiche Massenwirkung anstreben, geeigneter, als die zweifelhafte „Wiedergabe" feiner Schrift und zarter Federbuchstaben.[1])

Radierung. — Kalligraphische Erzeugnisse könnten mit hervorrragender Wirkung, unter Wah-

[1]) Zweifelhaft, weil, wenn nicht außergewöhnliche Vorsicht beobachtet wird, ihre zarte Feinheit bei diesem Verfahren verloren geht und auch, weil der Druckstock sich typenartig ins Papier drückt.

rung all ihrer natürlichen Anmut auf glatten Flächen wiedergegeben werden, wenn ein Radierungsverfahren für die genaue Wiedergabe geschriebener Schrift ausfindig zu machen wäre.

Druckschriften.

Die Frage der Buchdruckerkunst im allgemeinen und ihr Verhältnis zur Schreibkunst kann hier nur kurz gestreift werden. Ein richtiges Studium der Buchdruckerkunst setzt eine praktische Bekanntschaft mit der Druckerpresse voraus und erfordert wahrscheinlich die Beihilfe eines gelernten Faktors.

Angehenden Buchdruckern, Typographen und allen, die sich für die Buchdruckerkunst interessieren, kann die leicht erlernbare Schreibkunst als praktische Einführung in die eingehende Kenntnis der Schriftformen und ihrer dekorativen Möglichkeiten empfohlen werden.

In dieser Verbindung habe ich im Vorwort S. 11 einige Bemerkungen über die Schreibkunst von J. T. Cobden-Sanderson angeführt, der wiederum in bezug auf die Buchdruckerkunst sagt:

„Der Übergang vom geschriebenen zum gedruckten Buch war unvermittelt und absolut. Noch weniger wunderbar ist es, daß die frühesten Erzeugnisse der Druckerpresse die schönsten blieben und daß die Geschichte ihrer späteren Entwicklung nur die Geschichte ihres Niedergangs ist. Der Drucker übertrug auf die beweglichen Lettern die Überlieferungen der Schreibkunst und zwar der Schreibkunst in ihrer höchsten Entfaltung. Sobald diese Überlieferungen mit der Zeit verloren gingen, nahm auch die Kunst des Druckers ab. Es ist das Amt des Schreibkünstlers, die Buchdruckerkunst

Praktische Aufgaben.

zu neuem Leben zu wecken und sie wieder auf die Höhe ihrer ursprünglichen Vollendung und Reinheit des Strebens zurückzuführen. Der Buchdrucker soll gleichzeitig Schreibkünstler sein oder wenigstens Fühlung mit ihm haben und mit jeder Druckerei sollte ein Skriptorium verbunden werden, wo die edle Schreibkunst geübt und die Kunst des Schriftentwerfens lebendig erhalten wird. Es gibt noch einen weiteren Beweis für die Abhängigkeit der Druckschrift von der Handschrift. Das Wiederaufblühen der Buchdruckerkunst, das sich unter unseren Augen abspielt, ist das Werk eines Druckers, der Schreibkünstler und Schriftzierer war, ehe er Drucker wurde: William Morris.

Die letzte Aufgabe der Druckkunst, wie der Schreibkunst, ist, der Phantasie restlos den Gedanken oder das Bild zu vermitteln, das der Dichter mitteilen wollte. Und die letzte Aufgabe eines edlen Druckes ist, nicht die durch das Sinnbild zu übermittelnde geistige Schönheit und Anmut des gedachten Dinges durch eine selbsteigene körperliche Schönheit und Anmut zu ersetzen, sondern einerseits, dieser Mitteilung durch die klare Schönheit des tragenden Mittels Eingang zu verschaffen und andrerseits jede Pause oder jeden Abschnitt in dieser Mitteilung wahrzunehmen, um der eigenen Kunst einen bezeichnenden ruhevollen Schmuck einzufügen."

Die mittelalterliche Druckkunst stand in manchen Punkten hinter der technischen Vollkommenheit der besten modernen Typographie zurück. Aber die besten alten Drucker verwandten edlere Schriften und hielten auf schönere Raumverhältnisse in der Anordnung und Ausgleichung

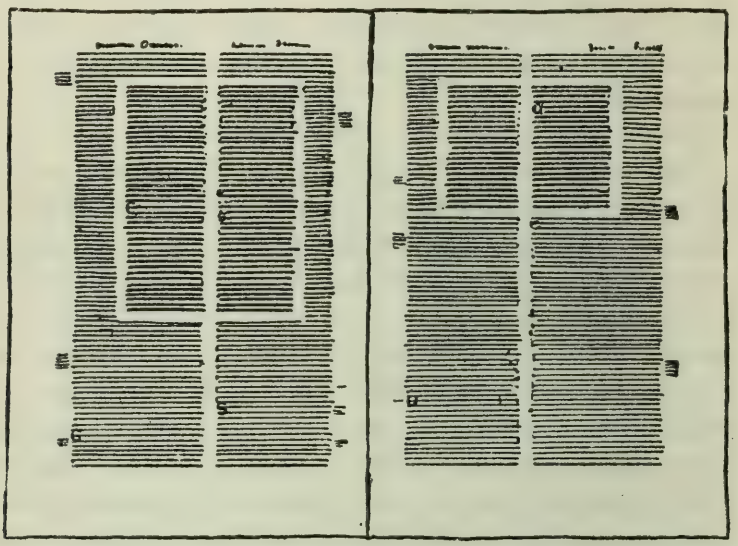
ihrer Seiten. Und heutzutage herrscht allgemein die Ansicht, daß die ältesten Drucke die schönsten sind. Es dürfte sich für den modernen Drucker lohnen, danach zu streben, den wahren Grund für diese Ansicht ausfindig zu machen — die Leitsätze auf denen sich die alten Werke aufbauen — und sie, wenn möglich, praktisch anzuwenden. Praktische Aufgaben.

Zwanglosigkeit. — Die Behandlung und Anordnung der alten Drucke und im allgemeinen aller am erfreulichsten wirkenden Schriftstücke — ist eine stark ausgeprägte Ungebundenheit. Diese Zwanglosigkeit alter Zeiten wird heute vielfach als „Selbstherrlichkeit" bezeichnet — und manchmal scheint damit stillschweigend der Gedanke eines zügellosen Unverantwortlichkeitsgefühl der alten Drucker verbunden zu werden, das mit modernen Bedingungen unvereinbar ist. Die wahre Selbstherrlichkeit scheint sich indessen aus einer freiwilligen Unterwerfung unter die Vorschriften, ohne sich von ihnen knechten zu lassen, zu ergeben.

Zum Beispiel enthält das alte Herbarium, dem Abb. 135 und 141 entnommen sind, viele Holzschnitte von Pflanzen usw. und widmet jeder derselben eine volle Seite. Ist eine längere Erklärung notwendig, wird eine kleinere Schrift verwandt (vergl. Abb. 135 und 138). Ist die Erklärung sehr kurz, läßt sie einen entsprechenden Seitenraum frei. Diese zwanglose und naturgemäße Behandlung ist von größter Annehmlichkeit für den Leser, da Text und Illustration sich immer gegenüber stehen. Und obgleich die Größe der Schrift und die Textmenge wechseln, geben doch die einheitlichen oberen Ränder und die einheitliche Behandlung und Anordnung der Holzschnitte den Seiten ein harmoni-

sches Aussehen und dem ganzen Buch einen erfreulichen Ausdruck zwangloser Regelmäßigkeit.

Die alte Art, den Text und Kommentar zu behandeln, zeigt beifolgende Zeichnung (Abb. 202).



Die Zeichnung zeigt die Seitenanordnung (in etwa $^1/_7$ Größe). NB. Die inneren Spalten des Kommentars sind schmaler und die Textspalten gleich breit.

Abb. 202.

Der Text ist in großer Schrift gedruckt, ein Kommentar in kleinerer Schrift umgibt ihn. Ein genügender Absatz Text wird auf jede Seite gedruckt, so daß ausreichend Raum ringsum für die Anmerkungen zu diesem Text freibleiben. Die Raumverhältnisse und die Anordnung jeder Seite sind einheitlich (man beachte besonders die Einheitlichkeit der oberen Seitenhälften, 5 Zeilen Kommentar auf jeder Seite sind jeweilig dazu bestimmt, den Text einzuschließen oder nach oben zu begrenzen)

bis auf die Textkolumnen, deren Höhe wechselt — eine Seite weist nur 3 Zeilen Text per Spalte auf, eine andere 59 Zeilen. Diese zwanglose Behandlung des Textes verleiht den Seiten eine reizvolle Mannigfaltigkeit.

Poesie. — Eine ungebundenere und freiere Gestaltung ist beim Drucken von Poesie erwünscht. Die Zeilen- und Strophenordnung des Originals sollte im allgemeinen beibehalten werden. Und obgleich die Anfangslinien eines Gedichts unter Umständen durch Versalsatz herausgehoben werden können — wodurch ihre Teilung nötig wird — ist es ein sehr fragwürdiges Verfahren, die natürlich wechselnden Zeilenlängen einer „geschlossenen" Seite zu opfern; und die Form eines Gedichtes zu zerstören, um es in einen kleineren Raum zu bringen, ist eine typographische Unverschämtheit (s. S. 96).

DIE DEKORATIVE BEHANDLUNG DES DRUCKS DAS AUSZEICHNEN WICHTIGER TEXT-

stellen in entsprechendem Versalsatz und die gelegentliche Anwendung größerer Initialen tut an sich schon viel.

Für besondere Buchstaben und Ornamente eignet sich Holzschnitt am besten (S. 393). Die alten Drucker besaßen gewöhnlich kleine, einfach ornamentierte Holzstöcke, die für sich allein gebraucht werden, oder zu einem Rahmen für die ganze Seite aufgebaut werden konnten — ein einfaches und in vernünftigen Grenzen, wirkungsvolles Verfahren.

Praktische Aufgaben.

Eine wohl überlegte Verwendung von Farbe, insbesondere Rot (s. S. 130, 148) ist von ausgezeichneter Wirkung; da für jede hinzukommende Farbe ein Extraabzug nötig wird, dürfte es sich (bei beschränkten Auflagen) lohnen, einfache Initialen, Paragraphenzeichen und Anmerkungen handschriftlich einzufügen (s. S. 205, 115). Die ältesten, den Handschriften nachgebildeten Drucke, verwandten häufig eine derartige Rubrizierung in dafür freigelassenen Stellen im Text oder im Rand. Die Möglichkeiten handverzierter gedruckter Bücher sind auch heute bei weitem nicht erschöpft.

* * *

Folgende Bemerkungen über die Buchdruckerkunst stammen aus der Einleitung des Katalogs zur ersten Ausstellung der Arts and Crafts Exhibition Society 1888 und werden hier mit Erlaubnis von Emery Walker wiedergegeben.

Die Buchdruckerkunst.

Der Buchdruck in dem Sinn, der hier für uns in Frage kommt, unterscheidet sich von den meisten, wenn nicht von allen, in dieser Ausstellung vertretenen Künste durch seine verhältnismäßige Neuheit. Denn obgleich die Chinesen Abdrucke von erhaben geschnittenen Holzstöcken machten, Jahrhunderte bevor die Holzschneider der Niederlande durch ein ähnliches Verfahren ihre Blockbücher, die unmittelbaren Vorgänger des gedruckten Buches, herstellten, wird die Erfindung beweglicher Lettern aus Metall in der Mitte des 15. Jahrh. mit Recht als die Erfindung der Buchdruckerkunst betrachtet. Und es ist nebenbei der Mühe wert zu erwähnen,

daß das älteste datierte Buch,[1]) die Gutenbergbibel von 1455 als Urbild eines mustergültigen Druckes niemals übertroffen worden ist. Deshalb kann der Buchdruck für unsere Zwecke als die Kunst angesehen werden, Bücher mittelst beweglicher Lettern herzustellen. Da nun alle Bücher, die nicht in erster Linie als Bilderbücher gedacht sind, hauptsächlich aus Lettern bestehen, die zusammen den gedruckten Text bilden, ist es von grundlegender Bedeutung, daß die hierfür verwandten Schriftzeichen von edler Form sind, um so mehr, als für das Gießen, Setzen und Drucken schöner Schriftformen kein größerer Zeit- oder Kostenaufwand nötig wird, als für die gleiche Prozedur mit häßlichen. Wir werden finden, daß die alten Drucker, die gewöhnlich ihre eigenen Schriftgießer waren, der Form ihrer Typen die größte Aufmerksamkeit zuwandten. Wahrscheinlich entwarfen die Schreibkünstler, deren Handschriften den gedruckten Büchern des 15. Jahrhunderts so ähnlich sind, die Schriftzeichen für die ältesten gedruckten Bücher. Aldus in Venedig beauftragte den Goldschmidt und Maler Francesca Francia in Bologna, die Stempel für seine berühmten Kursivtypen zu schneiden. Froben, der große Baseler Drucker, veranlaßte Holbein Ornamente für seine Presse zu zeichnen und es ist nicht unbillig, anzunehmen, daß der Künstler auch die Entwürfe zu den edlen Antiquaformen schuf, die wir in Frobens Büchern finden. Hand in Hand mit der Entartung der Schreibschrift, die sich im 16. Jahrh. bemerklich machte, fand eine entsprechende Veränderung in den Drucktypen statt. Der Schrift-

Praktische Aufgaben

[1]) Sie wurde 1456 durch den Rubrikator, nicht durch den Drucker datiert. — E. W.]

Praktische Aufgaben.

zeichner, dessen Vorbild und Richtschnur nicht mehr die schöne Handschrift war, führte einen willkürlichen Formenwechsel herbei. Die Elzevirtypen sind sauber und regelmäßig und in dieser Hinsicht modern, aber sie ermangeln durchaus der Lebendigkeit und Ursprünglichkeit der älteren italienischen und deutschen Antiquaschriften, diesen charakteristischen Eigenschaften ihrer mittelalterlichen Vorgänger. Im 17. Jahrhundert fing man an, das Schriftgießen als eine vom Druck getrennte Technik zu betreiben und obgleich in diesem und den nachfolgenden Jahrhundert manche Versuche gemacht wurden, das „Bild" (wie die Druckseite der Typen genannt wird) zu verbessern, zeugen diese Beispiele in der Regel nur von dem wachsenden Niedergang des Schriftzeichnens. Am bemerkenswertesten unter diesen Versuchen sind die Typen von William Caslon, der 1720 eine Schriftgießerei in London eröffnete und Elzevir zum Vorbild nahm. Von diesem Zeitpunkt bis zum Schluß des Jahrhunderts fertigten er und seine Nachfolger manche, verhältnismäßig treffliche, Schrift. Aber am Schluß des 18. Jahrhunderts fand ein Umschwung statt und die Gießerei verließ gänzlich die überlieferten Formen ihrer Vorgänger und ging zu den geschmacklosen Buchstaben über, in denen fast alle Bücher der ersten 60 Jahre dieses Jahrhunderts gedruckt sind und die immer noch fast ausschließlich für Zeitungen und amtliche Veröffentlichungen gebraucht werden. Die gleichen, entarteten Formen finden sich im alltäglichen Gebrauch aller kontinentalen Länder, die sich der Antiquaschrift bedienen.

1844 druckte die Chiswick Presse für den Longmansschen Verlag „The Diary of Lady Willoughby" und griff hierfür auf die Caslon-Type zurück. Dies

war ein wichtiger Schritt vorwärts und der Erfolg veranlaßte die Firma Miller und Richard in Edinburg eine Reihe Typen „im alten Stil“ zu schneiden. Die meisten Schriftgießereien führen jetzt ähnliche Typen und zweifellos würde — wenn ihre Kunden, die Drucker, dies verlangten — ein Teil der Energie und Begabung, die jetzt auf das Schneiden japanisch-amerikanischer und imitierter Barok-Monstrositäten verwandt wird, wiederum auf Versuche, vornehme und schöne Formen wie die der alten Drucker zu schaffen, gerichtet werden bis auf die Zeit, da die heutige Handschrift edel genug sein wird, dem Formenschneider als Vorbild zu dienen.

Nächst den Lettern ist die Form der Initialen, Zierleisten und anderen Schmucks für den Druck von Bedeutung. Es versteht sich von selbst, daß dieselben immer so entworfen und geschnitten sein sollten, daß sie mit der gedruckten Seite als Ganzes harmonieren. Daher sind Illustrationen, die nur einen rein malerischen Effekt anstreben in einem Buche durchaus nicht am Platze, das heißt, vorausgesetzt, daß seine wirklich künstlerische Schönheit uns ernstlich am Herzen liegt.

Emery Walker.

Inschriften auf Metall, Stein und Holz usw.

Da das Material naturgemäß die Form der auf seiner Oberfläche eingegrabenen oder hochstehenden Buchstaben beeinflußt, und da der Gegenstand, welcher die Inschrift trägt, auf die Art ihrer Anordnung einwirkt, ist es durchaus nötig, daß der Schriftschneider sich sowohl mit der Natur der verschiedenen Steine, Metalle und Hölzer usw. vertraut macht, wie mit den verschiedenen Meißeln und

Praktische Aufgaben.

Sticheln, die zu ihrer Bearbeitung nötig sind, und außerdem mit edlen monumentalen Inschriften und anderen guten Schriftbeispielen (s. S. 420, 253).

Eine Kenntnis der Schreibkunst wird sich nützlich erweisen und die Feder kann angerufen werden, abstrakte Formfragen bei Buchstaben, die von Federformen abgeleitet sind, zu entscheiden (d. s. Antiquaminuskeln, Kursive usw.). Und bei dieser Gelegenheit mag wiederholt werden, daß die schrägen Federformen gewöhnlich die verwendbarsten sind (S. 329, 43).

Das Gravieren auf Metall. — Die in Metall gravierten Buchstaben nähern sich am meisten der Federform. Da die Festigkeit des Metalls und der verhältnismäßig kleine Maßstab der Arbeit feine „Haarstriche" gestattet. Indessen kann der Graveur, obwohl er im allgemeinen die „dicken" und „dünnen" Striche des Schreibers beibehält, zum großen Teil Metall und Werkzeug die genauere Form und ihre Verhältnisse beeinflussen und bestimmen lassen.

Inschriften auf Stein (s. Kap. 17, Tafel I, II und XXIV und S. 314, 36). — Die natürliche Beschaffenheit des Steins läßt gewöhnlich keine sehr dünnen feinen Linien zu und die Grund- und Haarstriche sind deshalb viel weniger voneinander verschieden, als in der Schreibschrift. Außerdem ist ihre Entstehung nicht ganz so leicht auf das Werkzeug: den Meißel, zurückzuleiten; in den älteren Inschriften ist dieser Unterschied geringer (s. Tafel II) als es heutzutage üblich ist (s. Tafel XXIV) und ließe sich das vielleicht als eine durch die Feder ausgebildete Gepflogenheit erklären (S. 257).

Inschriften auf Holz sind häufig erhaben (s. hochgeschnittene Buchstaben, S. 407) und passen zu dem geschnitzten Ornament. Eingeschnittene

Buchstaben können gemalt oder vergoldet werden, um deutlicher hervorzutreten. Praktische Aufgaben.

Schildermalen und Pinselschrift. — Aufschriften, wie Ladenschilder und Anzeigen auf Stein oder Holz erfordern, abgesehen von einer praktischen Kenntnis des Materials, eine beträchtliche Geschicklichkeit mit dem Pinsel oder „Stift". Eine frische, flotte und freie Arbeitsweise ist in hohem Maße erwünscht.[1])

Ein entsprechender Pinsel macht Buchstaben, die den Federbuchstaben sehr ähnlich sehen. Aber die Feder macht diese Buchstaben automatisch mit einer gleichförmigen Genauigkeit, die der Pinsel weder nachahmen soll noch kann; und eine größere Geschicklichkeit ist nötig, ihn zu beherrschen, da ihm in der Hand eines gewandten „Malers" gestattet wird, den Buchstaben seinen eigenen bestimmten Charakter aufzuprägen (siehe auch S. 315 und Abb. 164).

Der Pinsel eignet sich am besten für zeitweilige Aufschriften, besonders für gestrichene Stein- oder Holzflächen, aber für wichtige Aufgaben ist eingegrabene oder geschnittene Schrift (vielleicht nachträglich ausgemalt) vorzuziehen, sie ist beständiger[2])

---

[1]) Dies ist den Schildermalern wohlbekannt und man sagt mir, daß dem Arbeitsucher manchmal eine Tafel oder ein Stück Wachstuch gegeben wird, auf das er einen kurzen Satz in Weiß malen muß. Es ist nicht nötig, den Maler zu überwachen, eine gute flotte Arbeit tritt von selbst zutage, ebenso jeder zögernde oder Fehlstrich, jeder Flecken, jedes Ausbessern und Übermalen wird sichtbar.

[2]) Pinselschrift kann mit guter Wirkung auf Fließen und Porzellan verwandt werden (s. S. 364) und wird dort durch Brennen unvergänglich.

und bewahrt die ursprüngliche Buchstabenform[1]) besser.

Über Inschriften im allgemeinen.

(Siehe auch Kap. 14 und S. 378, 381.)

Alphabete. — Antiqua und Kursiv sind die geeignetsten Schriften für den praktischen Gebrauch. Sie sind einer sehr dekorativen Ausgestaltung fähig, ohne deshalb ihre Leserlichkeit einzubüßen. Und es gibt eine Reihe Abarten der reinen Antiquabuchstaben (s. Abb. 203—207) neben den Mediäval und rein gotischen (Fraktur) Formen, die alle durchaus leserlich sind,

Die verschiedenen Schriftgrade in Holz, Stein- und Metallinschriften usw. werden gewöhnlich ziemlich gleich „schwer" gehalten (s. S. 354). NB. Eine Abnahme der Buchstabenhöhe nach unten ist bei älteren Inschriften häufig (S. 444).

Das Einschneiden ist meist die einfachste und deshalb die natürlichste Art irgend eine Inschrift auszuführen. Die Buchstaben sollten eher groß als klein sein und tief eingeschnitten werden. Man beachte indessen, daß ein eingegrabener Stempel einen hochstehenden Abdruck auf Ton usw. hervorbringt. Siehe die Schrift auf Römischen Töpfereien.

Erhabene Schrift. — Seit den ältesten Zeiten wurden hochstehende Buchstaben (oder litterae prominentes) für besondere Zwecke verwandt. Sie sind meist besser zu lesen als die eingegrabenen Buchstaben und der Unterschied zwischen „dicken" und „dünnen" Strichen ist kaum merkbar.

---

[1]) Die ursprünglichen Formen 'einer gemalten (nicht geschnittenen) Aufschrift gehen durch Übermalen unvermeidlich verloren.

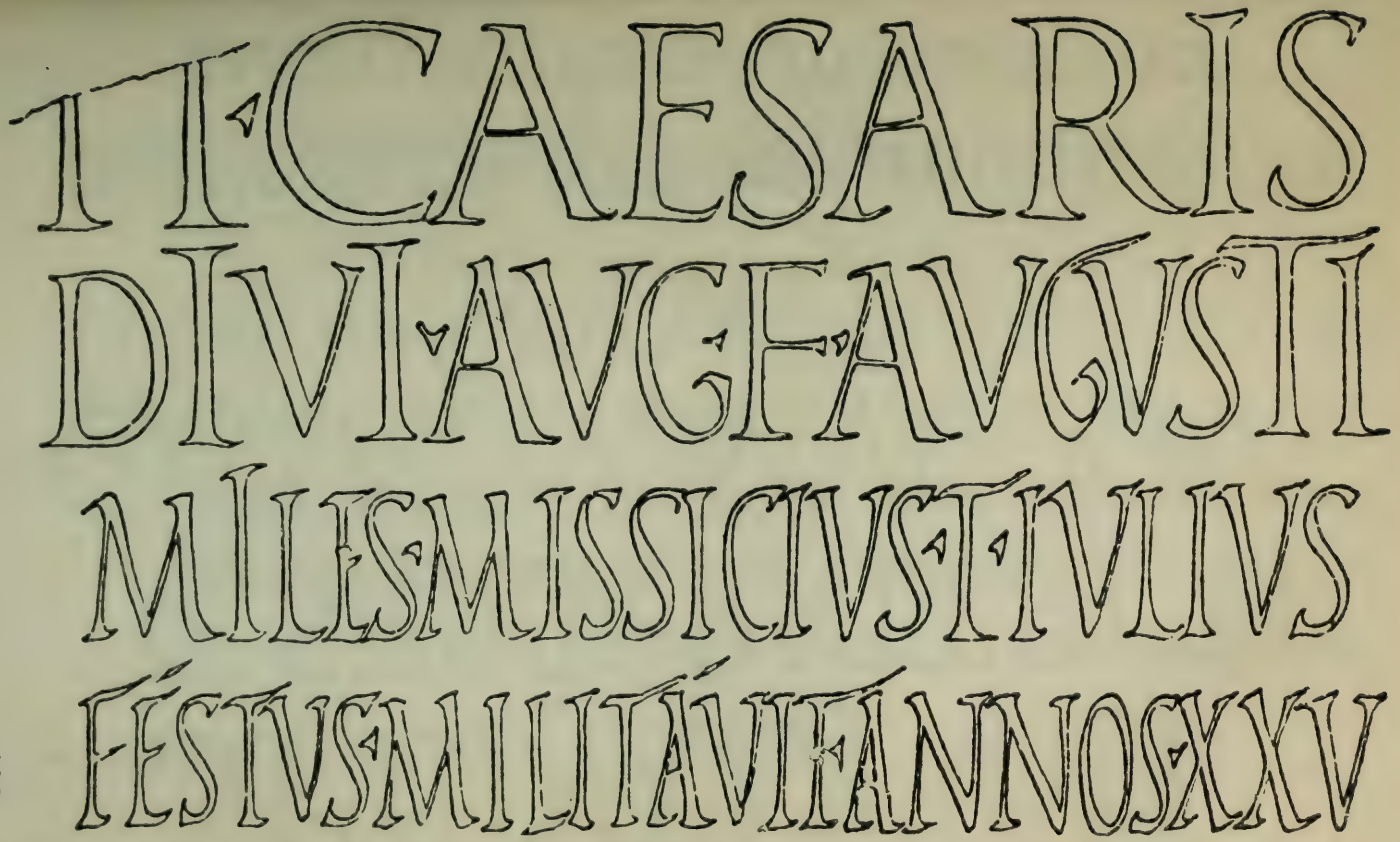


Abb. 203. Hübners Exempla, Nr. 187 (in $^1/_4$ Größe), „Rustica“ Kapitalien (s. S. 320), etwa 14—37 n. Chr.

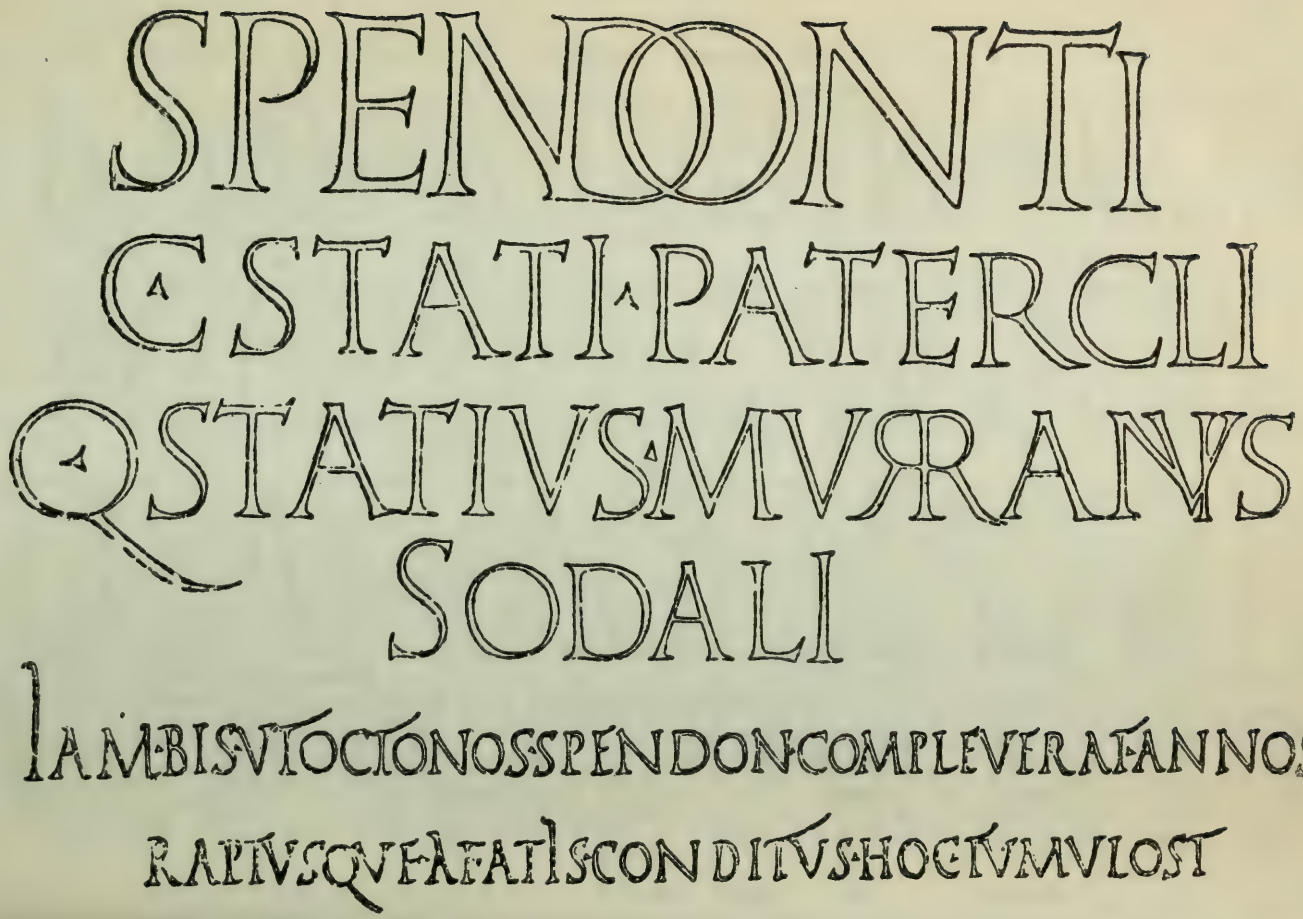


Abb. 204. Hübners Exempla, Nr. 384 (1/8 Größe), 1. oder 2. Jahrh. n. Chr.

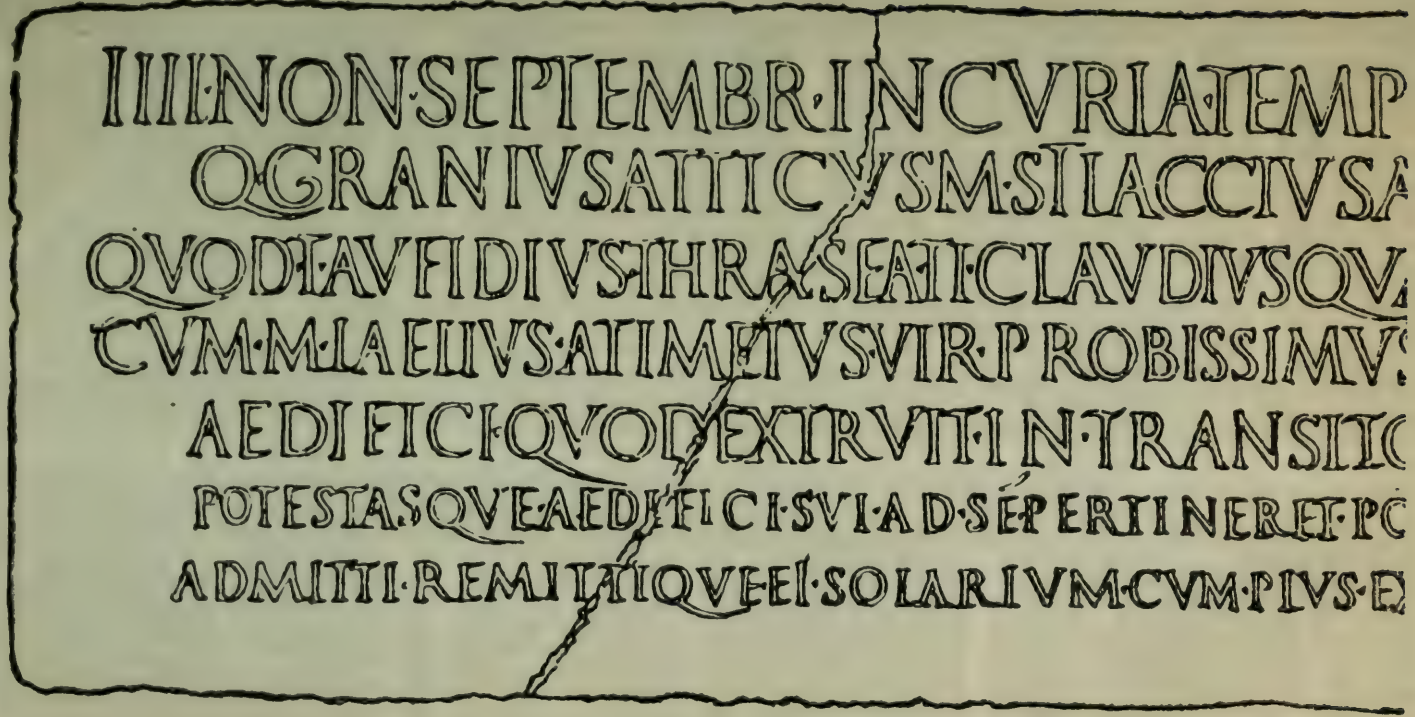


Abb. 205. Hübners Exempla, Nr. 1084 (in $^1/_4$ Größe), 2. Jahrh. n. Chr.



Abb. 206. 2 Teilstücke von einem Abdruck einer Marmorinschrift in Florenz, datiert 1467 (etwas verkleinert).
NB. Der Abstand zwischen den Zeilen beträgt 4½ cm.

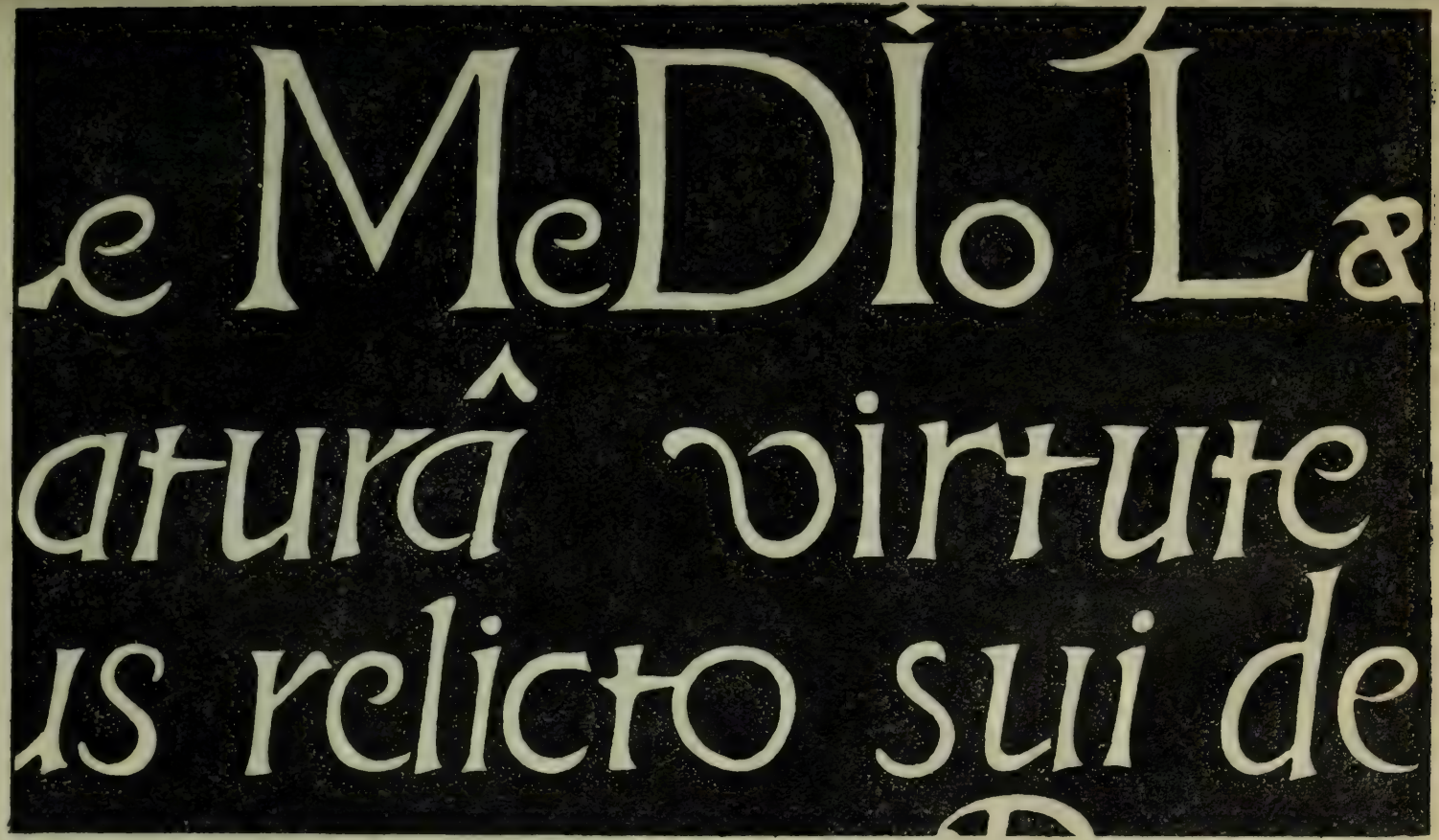


Abb. 207. Nach einem Abdruck einer Tafel in Rye, datiert 1655 (s. S. 391), natürliche Größe.

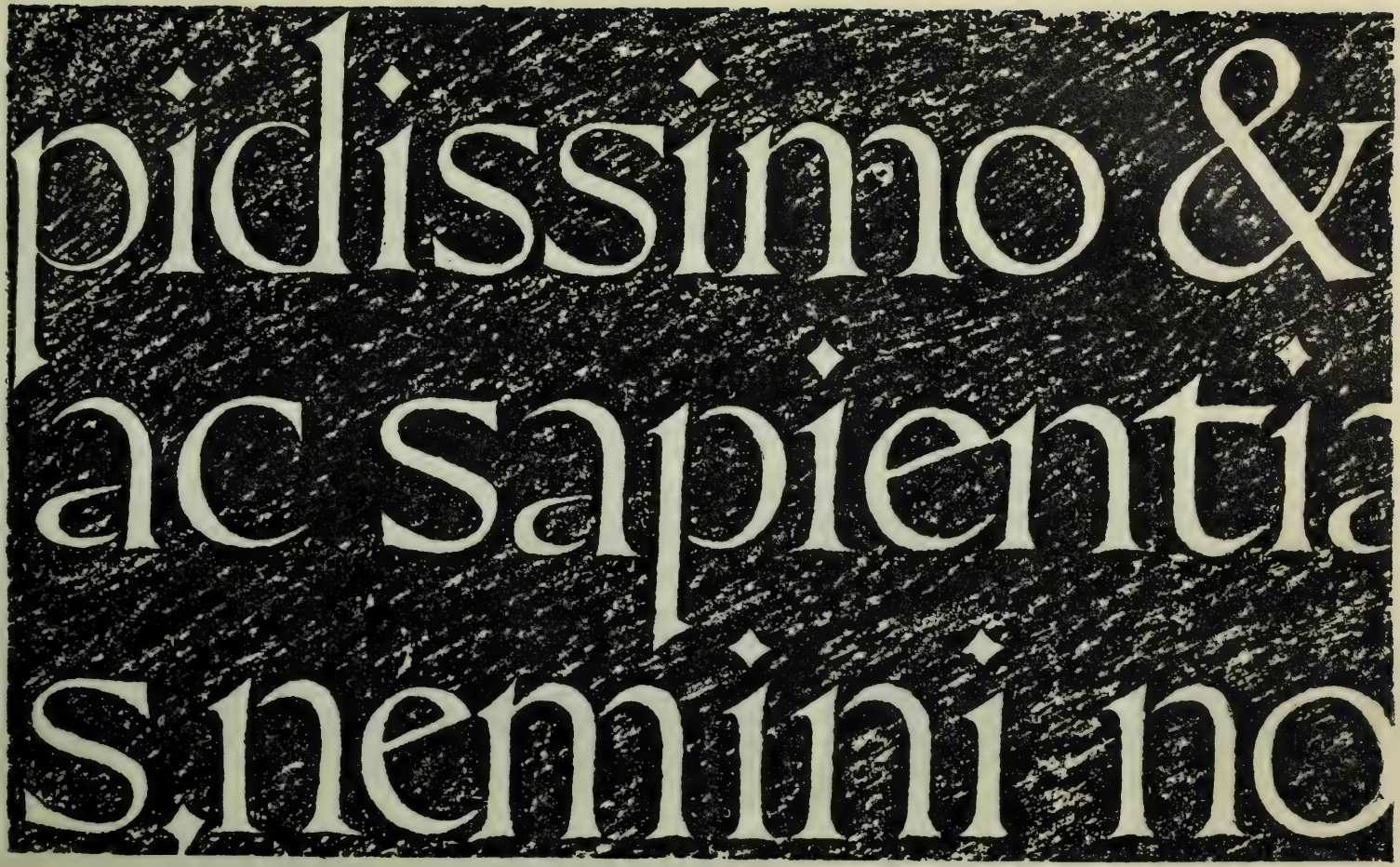


Abb. 208. Nach einem Abdruck einer Steininschrift in Oxford (von A. E. R. Gill 1905), auf $^2/_3$ Größe verkleinert.

Es ist sehr wohl möglich, ein schönes und eigenartiges Alphabet aus Buchstaben mit durchgehend gleicher Strichbreite in der Art der sogenannten „Blockschriften“ nur richtig proportioniert und ausgeführt, zu schaffen (derartige Buchstaben können erhaben, eingegraben oder gemalt sein: siehe eingegrabene Formen, S. 424).

Sind hochstehende Buchstaben der Abnützung oder Beschädigung ausgesetzt, können sie durch Anordnung auf einer eingelassenen Fläche, einen erhöhten Rand oder umgebendes Ornament geschützt werden.

Interpunktion. — In den alten Inschriften wurden die Worte durch Punkte getrennt; in den ältesten sind diese viereckig ■, ▮, ▬, in den reicher ausgestatteten dreieckig ▶, ▲, ◀, manchmal mit nach innen geschwungenen Kanten ➤ (Tafel I). Später entwickelten sich letztere zu Blättern  oder „hederae distinguentes“. Derartige Punkte können gelegentlich mit gutem Erfolg in modernen Arbeiten verwandt werden, sollen aber kaum jedem einzelnen Wort folgen, es sei denn, daß die Schrift gezwungenermaßen so nahe zusammensteht, daß ein Trennungszeichen nötig wird.

Einteilung und Anordnung. — Eine Inschrift kann in Sätze oder Sprüche geteilt werden und gelegentlich wird ein Wort oder Spruch durch den Gebrauch großer Buchstaben ausgezeichnet (siehe Abb. 197, 204, 211). Das Verfahren eignet sich besonders für fest vorgeschriebene Inschriften (S. 278) und kann sowohl ihre Leserlichkeit als ihre

Praktische Aufgaben.

Wirksamkeit erhöhen, aber es muß dabei im Auge behalten werden, daß das Herausheben eines einzelnen Wortes oder Satzes den Sinn verändern, oder ihm zuviel Aufmerksamkeit zuwenden kann.

Irgendwelche Verwirrung des Sinnes oder Wort- und Satzzufälligkeiten, die im Entwurf zutage treten, werden durch eine leichte Neuanordnung des betreffenden Teiles, oder wenn nötig, der ganzen Inschrift vermieden. Große Sorgfalt muß auf die Rechtschreibung verwandt werden: ein Taschenwörterbuch sollte stets zur Hand sein.

Das Lesen wird ferner durch das möglichste Vermeiden von Worttrennungen am Ende der Zeilen erleichtert. Man wird finden, daß in den älteren Inschriften die Worte ganz gelassen wurden.

Der Künstler sollte sich an praktischen Schriftübungen der Buchstabenform und Anordnung, die nutzbringender als ein bloßes Entwerfen auf dem Papier sind, versuchen. In kleinem Maßstab könnten Inschriften in Gips oder Ton geschnitten, oder auf verschiedene Arten im Raum geordnet und zusammengestellt werden: z. B. aus Blech oder Karton ausgeschnittene Buchstaben auf einer entsprechenden farbigen Fläche — wie ein mit hellem oder dunklem Tuch bedecktes Reißbrett.

Bücherverzeichnis usw.

Die unten angegebenen Bücher und Schriften sind im allgemeinen neueren Datums, praktisch und nicht teuer. Der angeführte Preis ist der übliche Verkaufs-, nicht notwendig der Veröffentlichungspreis. Alle sind illustriert außer Nr. *9, 10, 11 und 19.

Schreibschrift usw. (Siehe auch Nr. 8, 12, 14, 19, 28, 29 und 31).

1. Story of the Alphabet: Edward Clodd, 1900. 9 d (75 Pf.).
2. Greek and Latin Palaeography: Edward Maunde Thompson. 3. Ausgabe 1906. 3 s. 9 d. (M. 3.75). (Die in diesem Buch gegebenen Auszüge (S. 36, 41 und 416) sind aus der 2. Ausgabe von 1894.)
3. The Journal of the Society of Arts, Nr. 2726, Feb. 17. 1905; Vortrag über Schreibschrift und Zierschrift: Edward Johnston and Graily Hewitt. 6 d (50 Pf.).
4. Fac-similés de Manuscrits Grecs, Latins et Français du V^e^ au XIV^e^ Siècle exposés dans la Galerie Mazarine: Bibliothèque Nationale Département des Manuscrits. M. 5.—.
5. „A Guide to the Manuscripts". Britisches Museum, 1906 (30 Tafeln). 6 d (50 Pf.).
6. Bible Illustrations: Oxford Univ. Press, 1896. 2 s (M. 2.—).

Zierschrift und Schriftschmuck usw. (Siehe auch Nr. 3, 4, 5, 12, 14, 29 und 31.)

7. Illuminated Letters and Borders: John W. Bradley, 1901 (19 Tafeln). (Preis im South Kensington Museum) 1 s. 8 d. (M. 1.70).

7a. Britisches Museum: Reproductions from Illuminated MSS. Erste Serie (vergriffen), zweite Serie 1907, 5 s. (M. 5.—) (jede Serie 50 Tafeln).

8. English Illuminated Manuscripts: Sir E. M. Thompson, 1895 (vergriffen).

Praktische Aufgaben.

*9. The Journal of the Society of Arts, Nr. 2368, April 8, 1898. Ein Vortrag über englische Kunst in illuminierten Manuskripten: Sir E. M. Thompson. 6 d.

*10. The Book of the Art of Cennino Cennini. (Eine zeitgenössische praktische Abhandlung über die italienische Malerei des 14. Jahrh,): Ins Englische übersetzt von Christine J. Herringham, 1899. 6 s. (M. 6.—.)

*11. Some Hints on Pattern Designing: (Vorlesung 1881), William Morris, 1899. 2 s. 6 d. (M. 2.50.)

11a. „Books for the Bairns." — Nr. 50 enthält 55 Wiedergaben aus „Bewicks Birds". 1 d.

Bücher — Manuskripte und Druck. (Siehe auch 2—9 und 29 und 31.)

12. Books in Manuscript: Falconer Madan, 1893. 6 s. (Diesem Buch ist das Titelbild mit Genehmigung des Verfassers entnommen.)

13. The Story of Books: G. B. Rawlings, 1901. 9 d. (75 Pf.)

14. The Old Service-Books of the English Church: Christopher Wordsworth and Henry Littlehales, 1904. 7 s. 6 d. (M. 7.50.)

15. Early Illustrated Books: Alfred W. Pollard, 1893. 6 s.

16. Facsimiles (farbig) from Early Printed Books in the British Museum, 1897. 7 s. 6 d. (M. 7.50.)

17. A Guide to the Exhibition in the King's Library (illustrating the History of Printing, Music Printing and Bookbinding): British Museum, 1901 (36 Abbildungen). 6 s. (50 Pf.)

18. „Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society" — Printing: William Morris und Emery Walker — (zuerst 1893 veröffentlicht), 1899. 2 s. 6 d. (M. 2.50.)

*19. „Ecce Mundus" enthält „The Book Beautiful:" T. J. Cobden-Sanderson, 1902. 2 s. 6 d. (M. 2.50.)

20. Printing (ein technisches Handbuch): Charles T. Jacobi, 3. Auflage, 1904. 7 s. 6 d. (M. 7.50.)

21. Bookbinding and the Care of Books (The Artistic Crafts Series of Technical Handbooks), 2. Ausgabe, 1906. Douglas Cockerell. 5 s. (M. 5.—.)

22. A Note on Bookbinding: D. Cockerell. 1904. 1 d.

Heraldik usw. (Siehe auch Nr. 1, 12, 15, 29 u. 31.)

23. The Journal of the Society of Arts, Nr. 2309, Feb. 19, 1897; Ein Vortrag über die künstlerische Behandlung des Wappens: von W. H. St. John Hope. 6 d. (50 Pf.)

24. English Heraldry: Charles Boutell, 1867. 6. Auflage, 1899, ungefähr 3 s. 9 d. (M. 3.75.)

25. The Stall Plates of the Knights of the Garter, 1348—1485: W. H. St. John Hope (90 Tafeln in Farbendruck, Imp. 8vo), ungefähr 3 £ (M. 60.—.)

26. Didron's Christian Iconography (oder die Geschichte der Christlichen Kunst im Mittelalter): 2 Bde. zu 3 s 9 d. (M. 3.75.)

Angewandte Schrift usw. (Siehe auch Nr. 1—8 und 12—20.)

27. Lettering in Ornament: Lewis F. Day, 1902. 5 s. (M. 5.—.)

28. Alphabets; Edward F. Strange (1. Auflage, 1895). 4. Auflage. 3 s. 9 d. (M. 3.75.)

29. The Palaeographical Society's Publications (vergriffen), enthalten hunderte von Faksimiledrucken (hauptsächlich von Manuskripten) und sind äußerst interessant. Sie sind natürlich in der Bibliothek des Britischen Museums (und anderen Bibliotheken, z. B. in der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf) zu sehen. The New Palaeographical Society gibt jährlich eine Reihe von Faksimiledrucken heraus.

30. Hübner's Exempla Scripturae Epigraphicae Latinae a Caesaris dictatoris morte ad aetatem Justiniani (Berlin 1885, M. 46.—) enthält viele schöne Umrißzeichnungen altrömischer Inschriften (s. Abb. 203—205). Es findet sich in der Lexikonabteilung im Lesezimmer des Britischen Museums.

31. Photographien guter Inschriften sind an der Verkaufsstelle (Book Stall) im South Kensington Museum erhältlich (s. Anm. unten S. 444).

Originalmanuskripte — aus denen man weit mehr lernt als von Photographien oder Zeichnungen — finden sich fast überall, in London vorzugsweise im Britischen Museum, South Kensington Museum (s. S. 424), dem Record Office (Rolls Chapel, s. S. 8) und der Westminster Abtei (die Manuskripte sind im Kapitelsaal).

Anmerkung des Übersetzers.

Für deutsche Leser dürfte noch besonders in Betracht kommen:

R. von Larisch, Beispiele künstlerischer Schrift. 3 Serien. M. 7.50.
4. Serie, Beispiele künstlerischer Schrift aus vergangenen Jahrhunderten. Wien 1910.
Unterricht in ornamentaler Schrift. Wien 1909. 4 K. (M. 2.60).
Wattenbach, Das Schriftwesen des Mittelalters. 1896. M. 16.—.
F. Steffens, Lateinische Paläographie. 1908. M. 40.—.
Ströhl, Heraldischer Atlas. 1899. M. 28.—.
D. Cockerell, Der Bucheinband und die Pflege des Buches. Leipzig. M. 4.50.
Die Veröffentlichungen des Schriftmuseums von Heintze u. Blankertz in Berlin.
F. H. Ehmke, Ziele des Schriftunterrichts. 1911. M. 6.—.

Praktische Aufgaben.

Anhang B.

17. Kapitel.

Inschriften in Stein. *)

(A. E. R. Gill.)

Schriftanordnung — Die drei Alphabete — Größe und Raumverteilung — Material — Aufriß — Werkzeuge — Die richtige Handhabung des Meißels — Vertiefte und hochstehende Schrift — Schriftquerschnitt — Arbeiten an Ort und Stelle.

Schriftanordnung.

Inschriften in Stein.

Inschriften in Stein dienen mannigfachen Zwecken: man braucht sie für Grundsteine und öffentliche Bauten, Grabsteine und Gedenktafeln, Wahlsprüche und Bibelverse, Namen und Anzeigen, und jede dieser Aufgaben bedingt von selbst die für sie angemessene Behandlung.

Farbe und Gold können wegen ihres prächtigen Aussehens an mangelhaft beleuchteten Stellen zur Erhöhung der Leserlichkeit verwandt werden.

Anordnung. — Es gibt zwei Anordnungsarten für Steininschriften: den geschlossenen Block oder auf Mitte geschlossene Gruppen. Bei ersterem stehen die Zeilen sehr dicht untereinander, sind annähernd gleichlang und bilden einen Block (s. Abb. 205). Ein absolutes Gleichmaß ist unnötig.

*) Siehe Anmerkung, vorletzte Seite!

Sind die Zeilen sehr lang, ist es leicht, sie gleichmäßig zu halten, bestehen sie aber nur aus wenigen Worten, ist dies sehr schwierig und auch dem Aussehen der Inschrift nachteilig. Bei symmetrisch gruppierter Schrift kann die Zeilenlänge sehr verschieden sein und jede Zeile (die häufig einen abgeschlossenen Satz oder Ausspruch enthält) wird auf die Mittelaxe des für die Inschrift verfügbaren Raums eingestellt (s. Abb. 204).

Kurze Inschriften, wie sie gewöhnlich für Grab- und Grundsteine in Betracht kommen, können sehr gut symmetrisch gruppiert werden; lange Inschriften wirken besser als geschlossener Block und unter Umständen lassen sich beide Arten in einer Inschrift vereinigen.

Die drei Alphabete.

Die römischen Antiquabuchstaben, das heute am häufigsten verwandte Alphabet gelangte in den in Stein gemeißelten Inschriften zu höchster Vollendung und paßte sich restlos dem Material an (s. Tafel I).

Abgesehen von den großen ANTIQUABUCHSTABEN sollte der Schriftbildhauer die entsprechenden Minuskeln[1]) (oder „gemeinen“) und die Kursivschrift beherrschen, da jede derselben für gewisse Aufgaben geeigneter ist, als die Versalform.

Wird der Eindruck monumentaler Pracht in Verbindung mit großer Leserlichkeit[2]) erstrebt, verwende

[1]) Denen er die arabischen Ziffern anschließen kann.

[2]) Man sollte sich durchaus darüber klar sein, daß Leserlichkeit keineswegs Schönheit oder Zierlichkeit ausschließt. Die häßliche, so gebräuchliche Form der „Blockbuchstaben“ ist nicht leserlicher als die herrliche Schrift der Trajanssäule (siehe Tafel I und II).

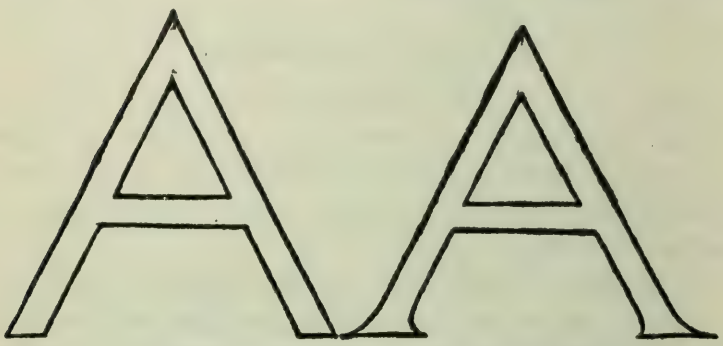
Inschriften in Stein.

man große, eingegrabene oder erhabene Antiquaversalien und lasse reichlich Abstand zwischen Buchstaben und Zeilen.

Wird große Deutlichkeit, aber geringere Prachtentfaltung gewünscht, verwende man Antiquaminuskeln oder Kursivschrift.

Alle drei Alphabete können zusammen angewandt werden: zum Beispiel könnte auf einem Grabstein der Name in Versalien, der Rest in Minuskeln mit kursiver Auszeichnung sein.

Die Schönheit der Form kann ruhig der richtigen Meißelführung und dem verständigen Studium der besten Inschriften anheimgestellt werden: Beispiele hierfür sind: die Trajanssäule (s. Tafel I und II) und andere römische Inschriften (im South



A mit und ohne Serifen.

Abb. 209.

Kensington und Britischen Museum) für **Antiquaversalien**, und Grabsteine des 16. und 17. Jahrhunderts für Minuskel und Kursivschrift[1]).

[1]) Da Minuskeln und Kursive ursprünglich Federbuchstaben sind, werden sie am besten verstanden, wenn der Künstler die Feder führen kann, oder zum wenigsten gute Manuskripte studiert hat, die in diesen Schriften verfaßt sind.

Wird die schlichte Grundform des Buchstaben fest und sicher eingeschnitten, wird man finden, daß der Meißel von selbst auf die Veredlung dieser Form hinwirkt. Dies läßt sich zum Beispiel durch den Versuch feststellen, einen ganz einfachen, eingegrabenen Buchstaben ohne Serifen, mit durchgehend gleicher Strichbreite zu schneiden. Beim Saubermachen der Endungen merkt man, daß sie Neigung zeigen, sich serifenartig zu verbreitern und der Buchstabe gewinnt dadurch auf der Stelle ein gewisses Ansehen (s. Abb. 209).

Größe und Raumverteilung.

Aufriß. — Man nehme Bleistift und Papier oder was man sonst will und schreibe die Worte der Inschrift in Versalien, Minuskeln (oder beiden) ohne Rücksicht auf die Schriftgröße und den Raum in den sie passen soll. Der Künstler sieht dadurch am besten, aus was für Buchstaben und Worten die Inschrift besteht. Nun bringe man den gegebenen Flächenraum (im Maßstab von 1 . 10 oder 1 . 5) aufs Papier und ordne darin die Inschrift entweder als geschlossenen Block oder symmetrisch gruppiert an. Die Zeichnung darf weder zu flüchtig noch zu „ausgeführt“ sein. Am besten wird das Blei des Stiftes meißelförmig zugeschnitten. Auf diese Weise lassen sich die natürlichen dicken und dünnen Striche schnell und leicht ausführen (s. S. 44). Mit ein wenig Übung wird der Künstler bald in der Lage sein, hiernach zu berechnen, wie groß seine Buchstaben, wie hoch seine Zeilenabstände sein dürfen, und wie viel Rand er freilassen kann.[1])

[1]) Der Rat des Künstlers in bezug auf die Anzahl der Worte und den Raum, den sie beanspruchen, dürfte in Fällen, wo es möglich ist, eins dem anderen anzupassen, dem Auftraggeber von Nutzen sein.

Inschriften in Stein.

Die Schriftgröße richtet sich nach dem Standort (d. i. im Freien oder unter Dach, nah oder weit) dem vorgesehenen Material und dem Flächenraum, der dem Künstler zur Verfügung steht.

Im Freien sollte die Schrift in der Regel nicht weniger als gut 3 cm hoch sein — mehr, wenn möglich.

Unter Dach können kleinere Buchstaben Verwendung finden, aber selbst hier ist $2\,^1/_2$ cm reichlich klein und nur für Marmor, Schiefer und die feinkörnigsten Steine zulässig.

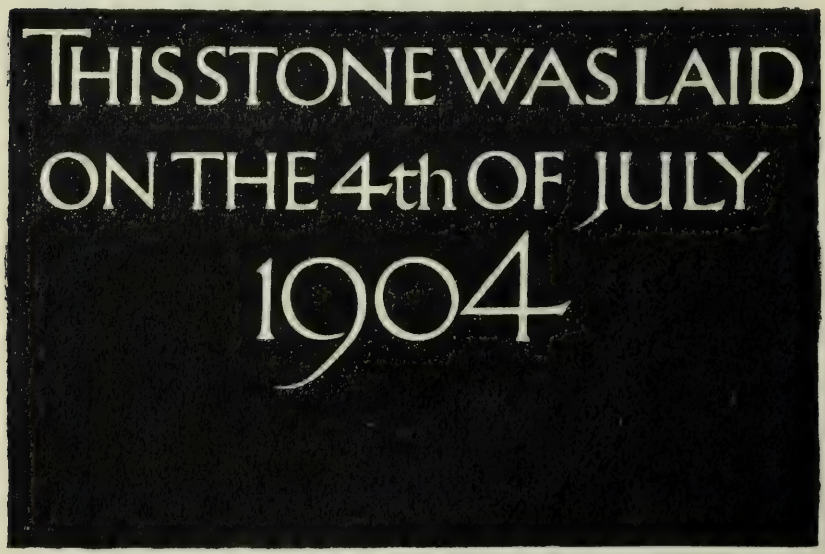


Abb. 210.

In weichem Stein ist es unmöglich, gute Buchstaben kleiner als $7\,^1/_2$ cm zu schneiden.

In einer Inschrift kann mehr als eine Schriftgröße verwandt werden um bestimmte Worte hervor-

[1]) Kleine Schrift ist im Freien nicht so angenehm zu lesen und setzt sich leicht mit Staub und Moos zu.

zuheben, z. B.: das Datum auf einem Grundstein (s. Abb. 210), und auf einem Grabstein kann der Name größer als alles Übrige sein (s. Abb. 211). Inschriften in Stein.

Raumverteilung. Eine wohl abgewogene Ver-

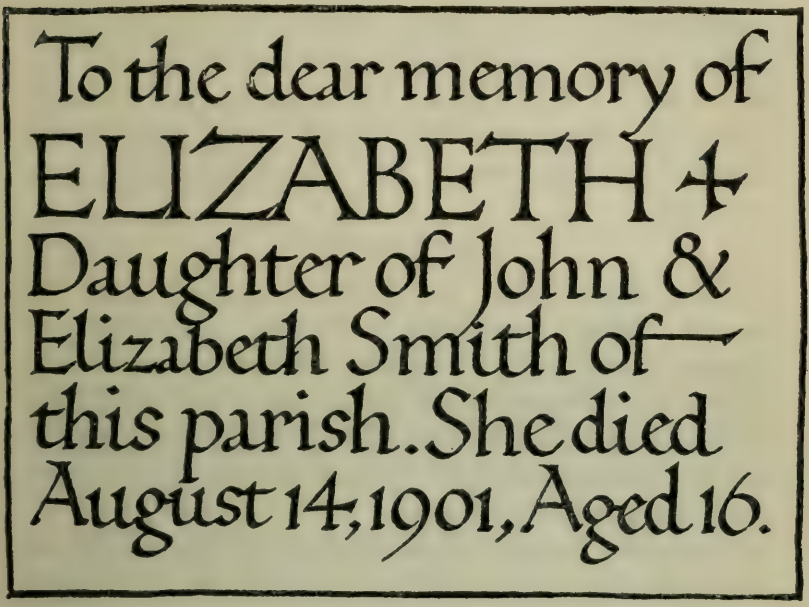


Abb. 211.

teilung im Raum ist unerläßlich für eine gute Inschrift. Im allgemeinen sollten Antiquabuchstaben nicht zu gedrängt stehen. Abstände von wechselnder Ausdehnung, je nach dem betreffenden Buchstabencharakter, müssen freibleiben; z. B. kleinere zwischen zwei O und meist ein verhältnismäßig breiterer zwischen zwei geraden Buchstaben. Die Zeilen können etwa in Schrifthöhe voneinander entfernt sein (s. Tafel I), oder ziemlich dicht untereinander stehen (s. Tafel XXIV).

Ränder. — Soll die Inschrift in ein eingelassenes Feld eingemeißelt werden, können die umgebenden

Profile die Ränder vorstellen und die Schrift darf die ganze Fläche füllen (s. Abb. 211). Bleibt Platz über, wird er dort, wo er sich von selbst ergibt, nämlich unten, freigelassen. Ist die Schrift nicht für eine Füllung bestimmt, hängt der freibleibende Rand in erster Linie von dem verfügbaren Raum und dem gegebenen Standort ab. Hier muß von Fall zu Fall entschieden werden, doch gilt allgemein die Regel, daß der untere Rand am breitesten, der obere am schmalsten sein soll.

Das Material.

Vom Standpunkt des Schriftbildhauers sind die besten Steine diejenigen, die ein gleichmäßiges feines Korn mit Festigkeit verbinden, frei von Löchern, Kieseln und Muscheln sind und der Künstler tut gut daran, den Stein, wenn möglich selbst auszusuchen und besonders auf diese Eigenschaften zu achten.

Folgende Liste enthält einige der besten Steine für Arbeiten, die im Freien oder in Gebäuden untergebracht werden sollen.

Im Freien.	Nur unter Dach.
Portland.[1]) (Kalkstein.) Für Schrift geeignet, vorzügliche Wetterfestigkeit, wird im Regen und Wind ganz weiß und zeigt deshalb jede Licht- und Schattenwirkung.	Clunch Chalk. (Kalkstein.) Gestattet eine sehr feine und zierliche Ausführung. Bath. (Muschelkalkstein.) Billiger Stein, leicht zu bearbeiten; für kleine Schriften ungeeignet.

[1]) In Deutschland ist Sandstein der gebräuchlichste Stein, er wird durch Witterungsverhältnisse grün, durch Patinaansatz. Die belgischen Kalksteine zeichnen sich ebenfalls durch ein gleichmäßiges, feines Korn aus.

Im Freien.	Nur unter Dach.
Hoptonwood Slate. (Schiefer.)[1] Besonders für Schrift geeignet, fein und hart, wetterfest, gestattet eine bis ins feinste gehende Ausführung.	Marmor und Alabaster. Ausgezeichnet für Innenzwecke, doch macht ein Übermaß von Färbung und Maserung die Schrift undeutlich.
Ancaster, Ham-Hill, Ketton. (Muschelkalkstein.) Nur für große Schrift geeignet.	

Der Aufriß.

Ist der Stein fertig für den Aufriß, d. h. geglättet und gereinigt, werden mit Bleistift oder Anreißer Linien für die Zeilen und Ränder daraufgezogen. Soll die Inschrift symmetrisch gruppiert werden, wird eine Mittellinie von oben bis unten durchgezogen. Der Künstler zeichnet eine Zeile vor und meißelt sie aus, ehe er die nächste beginnt, da die Bleistiftlinien leicht mit der Hand bei der Arbeit abgewischt werden.[2]) Beim Aufriß wird mehr auf die Raumverteilung als auf die Form der Buchstaben gesehen, und obgleich der Anfänger ein sorgfältiges Aufzeichnen förderlich finden mag, können die dem Meißel am besten

[1]) Deutscher Schiefer blättert wegen seiner Lagen gern ab.

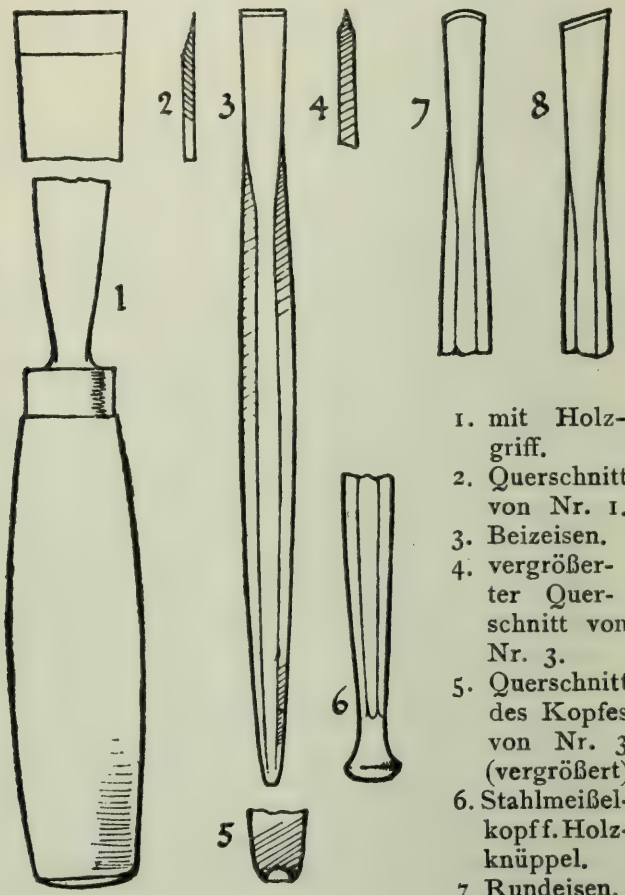
[2]) Wo immer angängig, sollte der Bildhauer sich nicht sklavisch an die Zeichnung binden, sondern auf die oben beschriebene, direkte Art arbeiten. Unglücklicherweise ist er häufig gezwungen, die ganze Inschrift vor Beginn sorgfältig aufzuzeichnen, und in diesem Fall ist es üblich, die unterste Zeile zuerst fertig zu machen und von unten nach oben zu arbeiten, so daß die oberste Zeile zuletzt vorgenommen wird.

Inshcriften in Stein.

liegenden Formen nur durch Übung und Erfahrung ausfindig gemacht werden.

Werkzeuge.

Die für einfache Arbeiten benötigten Meißel sind Schlageisen und Beizeisen in folgenden Größen: $2\,^1/_2$ mm, 5 mm, 10 mm, 15 mm und 25 mm.



1. mit Holzgriff.
2. Querschnitt von Nr. 1.
3. Beizeisen.
4. vergrößerter Querschnitt von Nr. 3.
5. Querschnitt des Kopfes von Nr. 3 (vergrößert)
6. Stahlmeißelkopf f. Holzknüppel.
7. Rundeisen.
8. Schrägeisen

Abb. 212.

Die Klinge soll etwa 18 cm lang sein. Einige Rundeisen (s. Abb. 212) sind für das ausmeißeln von Rundungen nützlich und ein paar Schrägeisen

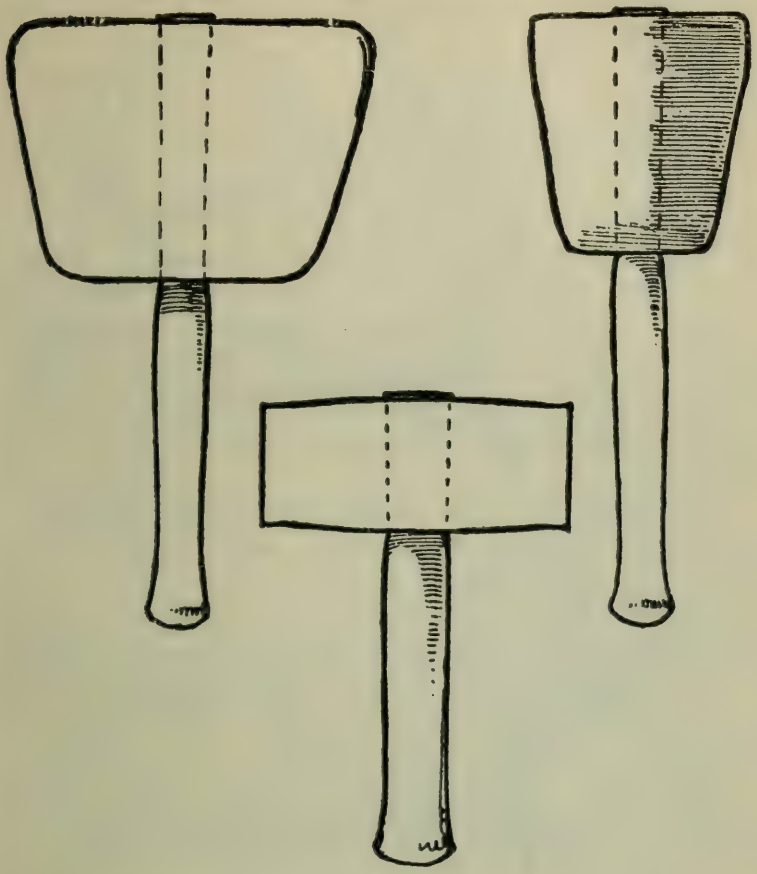


Abb. 213.

(8. Abb. 212) um den Grund bei hochstehender Schrift zu bearbeiten, da diese Form leichter in die Ecken eindringt.

Die Meißel sind entweder für Eisen- oder Holzschlägel berechnet, oder haben Holzgriffe (s. Abb. 212,

und S. 436). Die für Eisenschlägel sind am gebräuchlichsten und sollten in ausreichender Anzahl vorhanden sein. Die besten sind oben etwas ausgehöhlt, um ein Ausgleiten des Hammers zu verhindern (s. 5 Abb. 212).

Härte und Schliff. — Vor allen Dingen müssen die Meißel richtig gehärtet und scharf geschliffen werden[1]). Sie werden vom Schmied gehärtet — versteht der Bildhauer dies selbst, um so besser. Sie werden auf einem Schleifstein (z. B. Eifeler Sandstein) mit Wasser geschliffen. Der Härtegrad des Meißels läßt sich an der Farbe erkennen (blau bedeutet einen geringen, strohfarben einen hohen Härtegrad) und an der Art und Weise, wie ein Meißel über den Stein gleitet (ein harter Stahl gleitet leicht, ein weicher scheint hängen zu bleiben)[2]).

Schlägel. — Ein Holzschlägel oder Knüppel, ein Zinkknüppel und ein Stahl- oder Eisenschlägel sind erforderlich (Abb. 213).

Der Holzschlägel ist ganz aus Holz und sollte für Schriftmeißeln etwa 15 cm Durchmesser haben.

Der Zinkknüppel hat einen Zinkkopf und einen Holzgriff. Er ist gewöhnlich 6 cm im Durchmesser.

Der Eisenschlägel sollte ungefähr von gleicher Größe und Schwere wie der Zinkknüppel sein.

Der richtige Gebrauch des Meißels.

Der Künstler muß selbst herausfinden, wie er die Werkzeuge am besten handhabt. Für gewöhn-

[1]) Wirklich scharf, d. h. scharf genug ein Stück Papier zu schneiden ohne zu reißen.

[2]) Je härter der zu behauende Stein ist, je höher muß der Härtegrad des Meißels sein.

lich ist es richtig, den Meißel sowohl für gradlinige Balken, wie bei Rundungen, in einem Winkel von 45^0 zur Oberfläche des Steins zu halten, — in

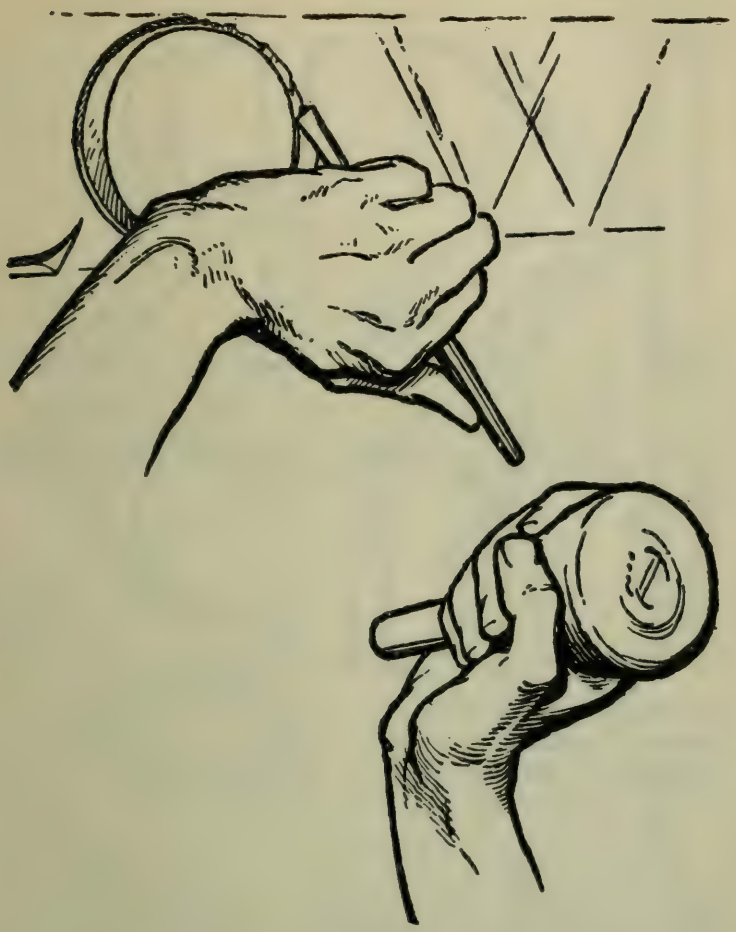
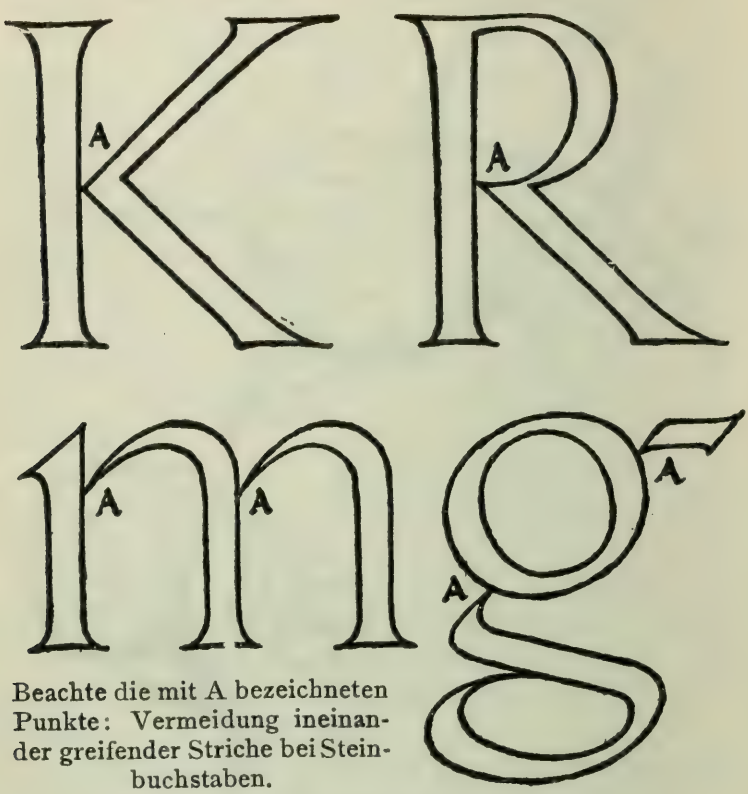


Abb. 214.

der Art, wie es Abb. 214 zeigt. Der Meißel wird (meist mit der linken Hand und zwar so, daß der kleine Finger etwa $2\,^1/_2$ cm von der Schneide des

Meißels entfernt ist) festgehalten und nicht hartgeschlagen, sondern mehr leicht geklopft.

Der gewöhnliche Buchstabe wird am besten unten von der linken Seite ausgehend und auf-



Beachte die mit A bezeichneten Punkte: Vermeidung ineinander greifender Striche bei Steinbuchstaben.

Abb. 215.

wärts arbeitend, ausgemeißelt. Ist die linke Seite des Balkens fertig, meißle man die rechte Seite und dann die Serifen in ähnlicher Weise aus (s. Abb. 218).

Beim ausmeißeln eines Bogens fange man auf der inneren Seite (Abb. 214) und der schmalsten

Stelle so nahe wie möglich, an. Bei vertieften Buchstaben kann ein unnötiges Ineinandergreifen der Teilstriche vermieden werden (s. Abb. 215).

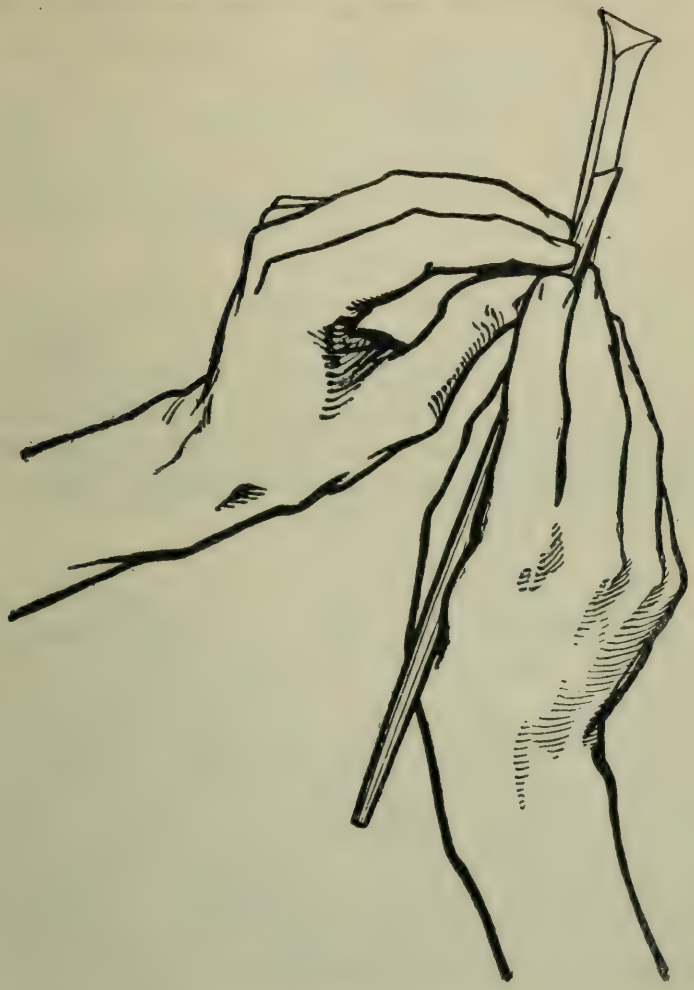


Abb. 216.

Wo dies unumgänglich ist, wie beim großen E oder kleinen y arbeite man lieber vom Vereinigungspunkt fort oder von oben herunter, nicht herauf.

Die Eisen für Holzschlägel und mit Holzgriff versehene Meißel werden mit dem Schlägel für grobe Arbeiten und zur Bearbeitung der Flächen verwandt.

Die rundköpfigen Meißel werden für gewöhnliche Arbeit mit dem Hammer, für feine und zarte Arbeit mit dem Holzschlägel gebraucht.

Zum Gipsschneiden wird der Schlägel oder Knüppel nicht benutzt, sondern das Eisen wird geschoben. Die linke Hand lenkt und stützt während die rechte Hand schiebt (s. Abb. 216). Wird auf den Meißel geklopft, bröckelt der Gips ab.

Beim Einhauen einer vertieften Schrift mit dem üblichen V-Querschnitt (s. Abb. 217) brauche man für die ganze Arbeit denselben Meißel. Im allgemeinen sollte die Meißelbreite der Buchstabenbreite ungefähr gleich sein. Kompliziertere Querschnitte machen den Gebrauch mehrerer Meißel von verschiedener Größe erforderlich.

Vertiefte und hochstehende Schrift.

Inschriften können eingegraben oder erhaben sein d. h. vertieft sein oder hoch liegen.[1]) Die Arbeitsweise und die Zeit die auf die Ausführung des einzelnen Buchstaben verwandt wird, ist die gleiche, aber während bei vertieft eingehauener Schrift, wenn sie einmal fertig ist, nichts mehr zu tun übrig bleibt, ist bei erhabener Schrift noch der umgebende Stein — der Grund — fertig zu machen; er kann einfach glatt gemeißelt werden, oder, wenn unsere Phantasie ausreicht und unsere Hand ge-

[1]) Der Anfänger wird natürlich mit vertieft eingehauener Schrift beginnen.

[2]) Bleibt der Grund zwischen den Buchstaben glatt, ist es nicht nötig, ihn ganz glatt zu schleifen, ebenso verwerflich ist die übliche Art des „stockens“ oder „spitzens“.

schickt ist, kann das Werkzeug ihn in ein Feld von Lilien und Rosen verwandeln, das die Buchstaben trägt.

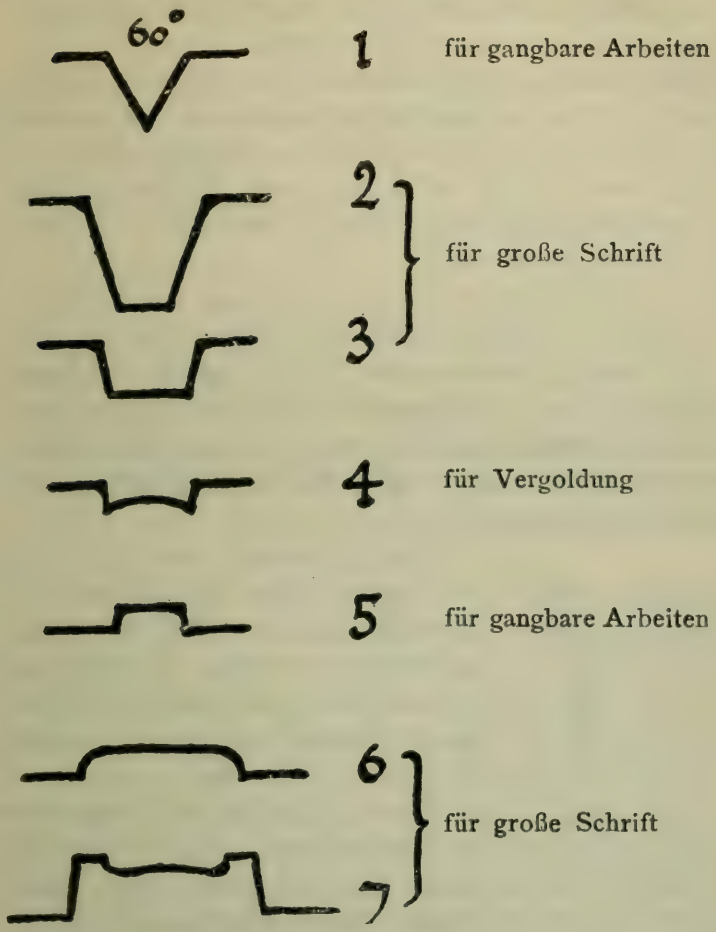


Abb. 217

Wenn kein besonderer Grund für die eine oder andere Behandlungsweise vorliegt, wird es lediglich eine Kostenfrage, welche von beiden man wählt, da die notwendige Bearbeitung des Grundes, ob-

Inschriften in Stein.

gleich sie dem Bildhauer bei weitem mehr Gelegenheit gibt, seine Kunst zu zeigen, ebenfalls die auf das Aushauen verwandte Zeit verdoppelt.

Erhabene Schrift tritt bei mangelhafter Beleuchtung klarer hervor.

Die großen Antiquabuchstaben sind für Reliefschnitt geeigneter als die Minuskeln und Kursiven, die unmittelbar aus der Feder abgeleitet sind.

Erhabene Schrift wirkt mehr wie Bildhauerarbeit, während vertiefte Schrift als ein Schreiben in Stein angesehen werden kann.

Schriftquerschnitt.

Für vertieft eingehauene Schrift ist ein V-Querschnitt von etwa 60° am besten für den gangbaren Gebrauch; man halte ihn eher tief als flach. Nahe den Serifen können die Buchstaben gern etwas tiefer geschnitten werden (s. Abb. 218).

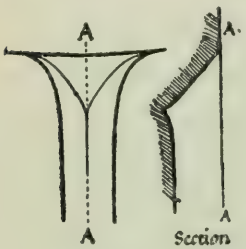


Abb. 218.

Obgleich der einfache V-Schnitt der angenehmste ist, können andere Querschnitte für große Buchstaben (d. i. solche die mehr als 15 cm hoch sind) und sehr kostbares Material Verwendung finden (2 und 3, Abb. 217).

Wenn die Schrift vergoldet werden soll und die Natur des Steins es gestattet, ist Querschnitt 4 Abb. 217 eine brauchbare Form. Nur die gewölbte Fläche wird vergoldet, nicht die schmalen abgeschrägten Kanten.

Für erhabene Buchstaben ist der beste und brauchbarste Querschnitt Nr. 5, die leicht abgeschrägten Kanten erscheinen als zum Buchstaben gehörig. Praktische Erfahrung und die Witterungs-

verhältnisse bestimmen die Höhe des Reliefs. Für 4 cm hohe Buchstaben ist 5 mm im Freien reichlich und bei gutem Licht genügt 3 mm. Ein übertrieben hohes Relief wirkt plump.

Nr. 6 und 7 eignen sich nur für große Schrift und ein sehr komplizierter Querschnitt sollte im allgemeinen nur für alleinstehende Buchstaben verwandt werden.

Arbeiten an Ort und Stelle.

Der Bildhauer sollte, wenn eben tunlich an Ort und Stelle arbeiten, ist dies nicht möglich[1]) sollte er den späteren Standort der Inschrift sorgfältig in Betracht ziehen.

Soll die Inschrift beträchtlich über Augenhöhe angebracht werden, dürfen die Buchstaben schmal im Verhältnis zur Höhe sein und die horizontalen Balken sind extra stark, um die Verkürzung auszugleichen (s. auch S. 379, 290).

Die Vorteile des Arbeitens an Ort und Stelle sind sehr groß, denn hierdurch sieht der Künstler sein Werk unter den gleichen Licht und Ortsbedingungen wie es nach der Vollendung zu sehen sein wird und die Arbeit fügt sich sehr viel eher der Umgebung ein, weil sie tatsächlich in ihr aufwuchs.

Und es tut gut, die Inschrift in die wirkliche Mauer eines monumentalen Gebäudes zu meißeln und noch besser in der lebendigen Atmosphäre des werdenden Baus zu arbeiten, oder in freier Natur, wo die künstlichen Ideen der Werkstatt und des Ateliers sich verflüchtigen und ein Gefühl von Freisein und Kraft erwächst.

---

[1]) Grabsteine und Gedenktafeln werden gewöhnlich erst nach der Fertigstellung an ihren Standort gebracht.

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

(NB. — Um die Illustrationen [in natürlicher Größe oder vergrößert] so groß und vollständig wie möglich wiederzugeben, habe ich das „Aussehen" der Zweckdienlichkeit geopfert, und die meisten Kollotyptafeln und viele Abbildungen in den Rand überstehen lassen. — E. J.)

Allgemeine Bemerkungen. Alle Tafeln sind in natürlicher (oder, wenn kleine Irrtümer bei der Reproduktion in Rechnung gestellt werden, ungefähr in natürlicher) Größe, mit Ausnahme der Tafeln I, II, XXII und XXIV, die verkleinert werden mußten; aus diesem Grund konnten nur Teile der Manuskripte gezeigt werden. Anm. — Alle Manuskripte sind auf Vellum (Kalbspergament) geschrieben (s. S. 182). Um einen richtigen Eindruck vom Format und den Größenverhältnissen des Manuskriptes zu gewinnen, könnte der Schüler dieselben für sich rekonstruieren — oder wenigstens die Ränder und den Schriftspiegel usw. nach den gegebenen Maßen auf Papier übertragen. Oder ein Blatt Papier könnte in der Größe der gegebenen Seite oder des Aufschlags zurechtgeschnitten und mit einem Ausschnitt versehen werden, durch den der Schriftblock betrachtet wird.

Die Tafeln sind möglichst in geschichtlicher Reihenfolge angeordnet. Sie sollen kurz die Entwicklung der formalen Buchschrift aus den großen Römischen Buchstaben veranschaulichen und einen Überblick über die Entwicklung der illuminierten Handschriften im allgemeinen geben: außerdem hoffe ich, daß sie, trotz ihrer bruchstückartigen Natur, nützliche Winke für Anordnung und Ausgestaltung des Textes,

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

der Schrift und des Ornaments vermitteln. Die entzückende Farbenwirkung kann hier nicht wiedergegeben werden, aber der Buchkünstler sollte auf jeden Fall einige Originalmanuskripte ansehen. Verschiedene Tafeln sind Manuskripten im Britischen Museum entnommen.

Tafel I. — Teil der Inschrift auf dem Sockel der Trajanssäule[1]) in Rom. Etwa 114 n. Chr. Maßstab ungefähr 1 zu 9.

Die Steintafel ist (innerhalb des Profils) 115 cm hoch und 275 cm lang.

Die Ränder- — Die Schrift füllt den gesamten Raum (s. S. 379) die umgebenden Profile sind ungefähr 10 cm breit.

Die Schrift (über ihren Formcharakter siehe Bemerkung zu Tafel II).

Ungefähre Höhe:
die ersten 2 Zeilen $11^1/_2$ cm
die folgenden 2 Zeilen 11 cm
die fünfte Zeile $10^1/_2$ cm
die letzte Zeile $9^3/_4$ cm.

Die Abstände (zwischen den Zeilen) verringern sich von $7^1/_2$ auf 7 cm. Eine Abnahme der Schrifthöhe von der obersten zur untersten Zeile ist in alten Manuskripten häufig (s. Abb. 203—205). Für diese Anordnung sprechen folgende Beweggründe: a) Manchmal sind die Anfangsworte weiter vom Beschauer entfernt und müssen deshalb größer sein. b) Die architektonische Schönheit einer eindrucksvollen Krönung (vgl. obere Stammendungen

[1]) Ein Abguß (Nr. 1864—128) befindet sich im Victoria und Albert Museum, South Kensington; dort sind auch Photographien derselben erhältlich. Tafel I und II geben Teile davon.

S. 310). c) Die größere Wichtigkeit der Anfangszeilen (oft findet sich ein ausgesprochener Unterschied zwischen den oberen Zeilen, die die wichtigen Worte enthalten und der übrigen Inschrift: vgl. Abb. 197, 91).

NB. — Die Worte sind durch dreieckige Punkte voneinander getrennt (S. 415).

Tafel II. — Alphabet der Trajanischen Inschrift (etwa 114 n. Chr.) Maßstab ungefähr 1 zu 6 (Siehe Anm. oben.)

Das Trajanische Alphabet. — Eine vorzügliche Form für Steininschriften: wurde möglicherweise, vor dem einmeißeln, aufgemalt (s. S. 314); siehe auch die Beschreibung der großen Antiqua Buchstaben, S. 288—320 und beachte:

Die Serifen. — Klein und zierlich geschwungen.

Die dünnen Balken sind halb so breit wie die Hauptbalken (S. 406, 306)

A (M und N) spitz (S. 301).

B — sehr schöne Form mit breiter unterer Rundung (S. 298).

C, G und (D). — Obere Rundung ziemlich grade (S. 301).

E und F — mittlerer Seitenbalken etwas kürzer als oberer Seitenbalken.

E und L — der untere Serif zeigt nach außen (S. 302).

Bei LO (seitlich auf der Tafel) und bei LT ragt der untere Balken von L unter den nächsten Buchstaben hinein.

M — spitz: leicht gespreizt (S. 306), die Entfernung zwischen den Spitzen oben ist etwa der inneren Entfernung der unteren Stammenden gleich.

N — spitz: fast kein Unterschied in der Breite des schrägen und der senkrechten Balken (S. 306).

O — sehr schöne Form: Breite etwas weniger als Höhe (S. 290); Axe leicht nach rechts geneigt (wie bei den übrigen gebogenen Formen: s. S. 307).

P — Reif unten nicht mit dem Stamm verbunden (das erste P ist oben rundlicher gehalten).

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Q — der Schweif setzt sich unter V (u) fort.
R — großer Reif: grader Schweif mit Endbiegung.
S — leicht nach vorn geneigt (S. 308).

Verhältnis der Breite zur Höhe (vergl. S. 289—293).

OCDGMNQ	Breite etwas weniger als Höhe.
ARTV	Breite etwa $^1/_6$ weniger als Höhe.
BX	Breite etwas mehr als halbe Höhe.
P	Breite etwa halbe Höhe.
LS	Breite etwas weniger als halbe Höhe.
EF	Breite etwa $^3/_7$ der Höhe.

H, (J), K, (U), W, Y, Z sind in der Inschrift nicht vertreten. Skizze Abb. 219 unten, gibt in etwa hierzu passende Formen. (Das Ineinandergreifen der U-Striche bei Steininschriften; s. S. 435 und Abb. 215).

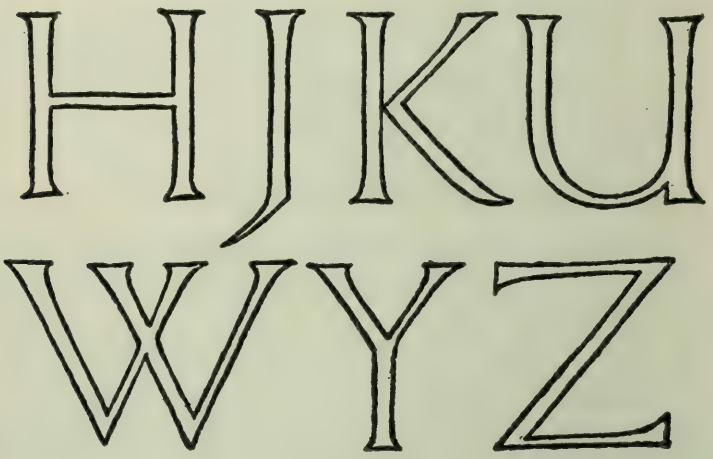


Abb. 219.

Tafel III. — Lateinische Kapitalschrift 4. oder 5. Jahrhundert (Virgils Äneide).

(Nach einer Faksimilitafel aus den „Palaeographical Society's Publications" I. Folge, Band II, Tafel

208. Handschrift der St. Gallener Bibliothek, Schweiz. Siehe auch „Greek und Latin Palaeography“ S. 185).

Die Schrift. — (Mit schräger Feder) geschriebene lateinische „Quadratschrift“.

Die Worte wurden in den ältesten Handschriften nicht voneinander getrennt (S. 114).

Die Zeilenlinien sind mit einem harten Stift vorgezogen (S. 370). Die Buchstaben scheinen je zwischen ein um das andere Paar geschrieben worden zu sein, (S. 322) aber nicht auf, sondern ein klein wenig über der Linie.

Eine sehr schöne Schrift, die immer noch für besondere Zwecke (s. S. 328, 323, 322) Verwendung finden könnte.

Tafel IV. — Unzialschrift, wahrscheinlich italienisch, 6. oder 7. Jahrhundert. (Evangeliar) Brit. Museum. Harl. MS. 1775. —

(Im Manuskriptsaal des Brit. Museums, Kasten G, Nr. 11, ausgestellt).

Das Buch enthält 468 Blätter ($17\,^3/_4 \times 12$ cm).

Randgrößen etwa: Bundsteg $1\,^1/_2$, Kopf $2\,^1/_4$ cm, außen $2\,^3/_4$ cm, unterer Rand $2\,^1/_2$ cm (möglicherweise beim Einbinden beschnitten.

Die Schrift. — Eine edle runde Unzialform (S. 38, 326), in langen und kurzen Zeilen angeordnet.

NB. — Viele dieser Buchstaben haben ganz feine Ausläufer und Zierstriche, die in der Abbildung kaum sichtbar sind. (Diese Ausläufer finden sich auch, in der, Abb. 5 wiedergegebenen, älteren Unzialschrift — siehe auch Nachtrag S. 23).

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Die Abschnitte. — Durch aufgebaute Buchstaben im Unzialchararakter gekennzeichnet und MR CXXIIII — MR CXXVI numeriert (mit Rücksicht auf die „Belegstellen“). Die Stelle ist Markus XI 21—25.

Tafel V. — Unzialschrift wahrscheinlich im 7. Jahrhundert auf dem Kontinent geschrieben. Evangelium St. Ioh.) Ex libris Stonyhurst College. (Siehe auch die Vergrößerung Abb. 169).

(Nach einer Faksimilitafel aus dem „Palaeographical Society's Publications“ 1. Folge, II. Band, Tafel 17).

Das Buch enthält 90 Blätter (etwa 13 × 19 cm groß). Der Bundsteg ist ungefähr $1^1/_4$ cm breit.

Die Schrift. — Eine sehr schöne, spitze (schräge Feder) Unzialform. Die „spitze“ Ausgestaltung der Schrift, die dennoch ihre charakteristische Rundheit bewahrt, gibt diesen Buchstaben einen eigenartigen Reiz, beachte die ausgesprochene Spitze an der oberen Rundung von P und M, N, und selbst O zeigt sie in größerem oder geringerem Maße.

Die Liniierung. — Einfache, ziemlich weit auseinanderstehende Linien (S. 329).

Die Anordnung. — Einige Zeilen sind um einen Buchstabenraum eingerückt (S. 283).

Die Initialen. — Auf der linken Seite ist Col, das einen Kapitelanfang bezeichnet, in Rot aufgebaut, auf der rechten Seite sind die drei großen Buchstaben, (die Abschnitte angeben), einfach mit der Textfeder geschrieben (S. 322). (Die Stelle ist Ev. Joh. XI 46—56).

Tafel VI. — Halbunzialschrift (Irisch). 7. Jahrhundert. „Book of Kells“ (Lat. Evangeliar). Ex libris Trinity, College Dublin.

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Nach einem Faksimile — ein Teil von Tafel XLVII — aus „Celtic Ornaments from the Book of Kells“ von Rev. Dr. T. K. Abbott.

Die stark beschädigten und beschnittenen Blätter sind 32 × 25 cm groß.

Die Schrift. — Eine herrliche, hochvollendete (mit fast gerader Feder geschriebene) Halbunziale (S. 40, 326), die zu launigen und ornamentalen Formen neigt, so oft sich eine Gelegenheit bietet. (Beachte die Gestaltung von inde).

Die Anordnung. — Kurze und lange Zeilen; weite Abstände.

Die Buchstaben verbinden ungemeine Anmut mit einem ungewöhnlichen Eindruck von Kraft. Dies beruht hauptsächlich darauf, daß alle Striche mit Abschlüssen versehen sind. Die dicken Striche haben einen wohlausgebildeten dreieckigen Kopf (S. 351) auf der linken Seite und die unteren Enden verbreitert ein angesetzter Strich rechts (’ ⸗ ,). Die wagerechten Haarstriche schließen entweder mit dreieckigen Endungen ab (S. 262) oder gehen in den nächsten Buchstaben über — sie verbinden die Buchstaben miteinander.

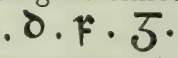
Die ungemeine Rundheit der Buchstaben wird durch das Schreiben in Doppellinien verstärkt (S. 326, 89), die oberste Linie trägt dazu bei, die obere Wölbung flach zu halten.

Da die Feder nicht ganz „gerade“ ist (siehe Anm. unten, S, 326) und die Anlage besteht, die linksseitigen Bogen hochzuziehen, tragen die Formen a, c, ð, e, q, τ ein stark charakteristisches Gepräge.

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Die Auszierung ist durchgehend äußerst prächtig und reizvoll. Jeder Abschnitt hat eine vollständige, aus den ersten paar Buchstaben bestehende, Initialseite. Die Farben sind mattgrün, rot, violett und gelb, tiefschwarz und weiß, aber kein Gold: siehe die Beschreibung keltischer Manuskripte S. 40, in Bradley's „Illuminated Letters und Borders" und auch die Palaeographical Society's Publications 1ste Folge, Band II, Tafel 55—58, 88, 89.

Dieses bemerkenswerte Buch kann als ein Beispiel der wunderbaren Möglichkeiten von Federtechnik und reichem Farbenzierat gelten (S. 232).

Wenn der Wert dieser Schrift als Vorbild in Betracht gezogen wird, ist zu beachten, daß sie infolge ihrer äußerst vollendeten Natur große Übung und Gewandtheit beim Nachschreiben voraussetzt, und daß, obgleich die moderne irische Schrift (für die sie ein ausgezeichnetes Vorbild sein würde) noch immer  verwendet, diese Buchstaben uns wahrscheinlich in englischer (und in deutscher) Schrift fremd anmuten würden.

Indessen ließen sich die Formen  des Book of Kells sehr wohl verwenden und eine sehr schöne ornamentale Handschrift (S. 263) könnte auf ihnen aufgebaut werden.

Tafel VII. — Halbunzialschrift (angelsächsisch) etwa 700 n. Chr. „Durham Book" (Lat. Evangeliar) Brit. Mus. Cotton MSS. Nero D IV.

Das Buch enthält 258 Blätter 34 × 25 cm groß.

Die Schrift ist eine englische, — oder vielmehr angelsächsische — Halbunziale und unter irischem

Einfluß in Lindisfarne (Holy I.) geschrieben (S. 41). Anordnung. — Zwei Textkolumnen zu je 24, — langen und kurzen — Zeilen auf der Seite, beachte wie (eis noch in die fünfte hereingebracht ist): geräumige Abstände.

Die Schrift hat große Ähnlichkeit mit der des „Book of Kells", ist aber im allgemeinen bedeutend schlichter und weniger zierlich, da sie im Verhältnis schwerer und breiter ist. Das O des Book of Kells ist ein Kreis, während O im „Durham Book" beträchlich breiter als hoch ist. Die Linierung besteht in beiden Büchern aus doppelten Linien, die mit einem harten Stift auf beiden Seiten des Blattes gezogen sind.

Die Auszierung gleicht ebenfalls der des „Book of Kells" (siehe vorh. S.) aber ein wenig Gold ist mit verwandt. (Siehe auch Palaeographical Society's Publications — erste Folge, Band II, Tafel 3—6, 22).

NB. Das „Glossarium", oder die zwischen die Zeilen geschriebene Übersetzung ist im Northumberländischen Dialekt und wurde im 10. Jahrhundert, oder mehr als 200 Jahre später, eingefügt.

Eine bis zu einem gewissen Grade auf das „Durham Book" aufgebaute Handschrift gibt Kapitel IV zu leichterer Nachschrift: siehe Abb. 49, 50.

Tafel VIII. Englische Schrift im 10. Jahrhundert (Psalter) Brit. Mus. Harl. MS. 2904. (Siehe auch die Vergrößerung Abb. 172). (In der Grenville Library des Brit. Museums, Kasten I, Nr. 9, ausgestellt).

Das Buch enthält 214 Blätter ($33\,^1/_2 \times 25\,^1/_4$ cm) mit 18 Zeilen auf der Seite; wahrscheinlich gegen Ende des 10. Jahrhunderts in Winchester geschrieben. (Die Tafel ist um $^1/_9$ verkleinert).

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Die Schrift. — Eine ganz ausgezeichnete, mit schräger Feder geschriebene, Buchschrift von großer Natürlichkeit (beachte die ganz leichte Neigung nach vorn) und Einfachheit. Diese Buchstabenform kann als ein Bindeglied zwischen den Halbunzialen und den Antiquaminuskeln angesehen werden (siehe S. 329).

Die Liniierung: einfache Linien (siehe Anmerkung unten, S. 329).

Die Schrift zeigt die Wirkung der schrägen Federhaltung sehr stark (siehe S. 43, 328). Beachte die schweren „Schultern" und „Füße" bei **n**, **b** usw., die breiten Horizontalbalken bei **r** und **ꝯ**. Die obere Wölbung der Bogen ist flach und kräftig: die dicken Strichendungen sind spitz und hakenförmig, dünne Striche kommen, mit Ausnahme der Schlußstriche von **a**, **c**, **e**, **l**, **ꝯ** kaum vor, während **d**, (**h**), **i**, **m** und **u** in kleine dicke Haken endet. Beachte allgemein die Neigung zu eckigen Innen- und runden Außenformen (Beispiele **f** und **o**).

Beachte besonders die Verbindungen und zufälligen Überschneidungen der Striche (am besten in der Vergrößerung Abb. 172 sichtbar) da sie von Einfluß auf die Konstruktionsweise der Buchstaben sind (siehe S. 85).

Beachte die besonders schöne Form des et (**&**: 3. Zeile).

Die Auszierung. — (Siehe die charakteristischen Eigenschaften der Winchester Illumination, oder Opus Anglicum, S. 82, 83 in Bradley's „Illuminated Letters und Borders"). Alle Initialen der Versanfänge sind aus erhabenem und poliertem Gold und stehen im Rand. Die Überschriften sind in roten, freigestalteten Rustica Majuskeln (S. 320).

Die Zeilenfüllungen bestehen aus Gruppen roter, dreieckig angeordneter Punkte (.·. .·.).

Dies äußerst leserliche Manuskript würde ein fast vollkommnes Vorbild für eine moderne Buchschrift bilden (ein rundes **s** könnte an Stelle des langen ſ, ein gerades **t** statt des runden **ƭ** verwandt werden (siehe Abb. 183). Das Auslassen des Zierstrichs von **E** würde gleichfalls die Deutlichkeit erhöhen. Und obgleich diese Schrift im allgemeinen Gebrauch etwas groß und schwer wirkt, ist sie als Übung ausgezeichnet und kann zu einer, jeder der schwierigeren, späteren Formen gleichenden, Form ausgestaltet werden (Tafel IX, XXX).

Tafel IX. — Englische Schrift, datiert 1018. Zwei Teile aus einer Urkunde Kanuts. Brit. Museum (Siehe auch die Vergrößerung Abb. 173.) (Die Tafel ist um $^1/_{12}$ verkleinert.)

Im Manuskriptsaal des Brit. Mus. Kasten V (N. 3) ausgestellt.

Die Schrift gleicht der auf Tafel VIII (siehe oben), aber sie ist schlanker und runder — die Feder ist weniger gedreht, die Bogen sind gewölbter und die dünnen Striche sichtbarer. Die Ober- und Unterlängen sind ausgedehnter, der Kopf schärfer ausgeprägt und die Schrift hat durchgehend einen Anstrich von Anmut und Vornehmheit, der vielleicht auf den kanzleiartigen Charakter der Schrift zurückzuführen ist. Die Kanzleischriften sind meist effektvoller und weniger deutlich als die Buchschriften, aber hier ist die Schrift von großer Leserlichkeit und ganz geringe Abänderungen (ähnlich den oben vorgeschlagenen), würde sie für den heutigen Gebrauch geeignet machen. Ihre Ver-

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

wandtschaft mit der Antiquaminuskel liegt auf der Hand.

NB. — Das (schwarze) ✠ **V** und **u** sind wahrscheinlich mit der Textfeder aufgebaut.

Die Formen a, e, g, (h), r sind besonders zu beachten, da sie merklich von den Formen des 10. Jahrhunderts abweichen.

Das zusammengezogene ra (in der vierten Zeile) ist eigenartig; und das r in Anglorum — dieses r (das Bogen und Schweif von R vorstellt, folgt bei gotischer Schrift gewöhnlich den runden Buchstaben b, o, p; eine andere eigentümliche Form ist die Ligatur rt in cartula (letzte Zeile).

Das Wort CNUT und verschiedene andere Namen sind in ornamental wirkenden Rusticamajuskeln geschrieben (s. S. 320).

Die beiden englischen Zeilen aus einem anderen Teil der Urkunde haben sehr ausgedehnte Ober- und Unterlängen und Zierschlußstriche von höchst dekorativer Wirkung (siehe Anmerkung unten S. 351).

Tafel X. Italienische Schrift (erste Hälfte) des 12. Jahrhunderts. (Homilien und Lektionar) Brit. Mus. Harl. MS. 7183. (Siehe auch die Vergrößerung Abb. 174).

Im Manuskriptsaal des Brit. Mus. Kasten C [unten] (N. 101) ausgestellt.

Das Buch. — Homilien und Bibelabschnitte für Sonn- und Feiertage von Advent bis zum Vorabend vor Ostern — enthält 317 Blätter ($54\frac{1}{2}$ zu 38 cm groß); zwei Textkolumnen von je 50 Zeilen auf der Seite.

Die Ränder sind ungefähr $3\frac{1}{4}$ cm innen, $3\frac{1}{4}$ cm oben, $8\frac{3}{4}$ cm außen und $10\frac{3}{4}$ cm

unten breit. (Zwischen den Kolumnen $2\,^3/_4$ cm Abstand: siehe Tafel.) Der auf der Tafel gezeigte Teil der Seite besteht aus den letzten 11 Zeilen der zweiten Kolumne Folio 78.

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Die Schrift. — Sie hat in hervorragendem Maße alle Eigenschaften einer guten Schrift (S. 256) und ich betrachte sie im großen ganzen als die vollkommendste und befriedigendste Schriftleistung, die ich gesehen habe.

Ihre Einfachheit und Deutlichkeit ist ebenso ausgeprägt wie ihre Eigenart und Natürlichkeit. Eine fast totale Abwesenheit künstlicher Fertigstellung. — Die Endstriche bestehen aus natürlichen, mit gewandter Hand gemachten, Haken, Schnörkeln und Endungen (S. 334) — und die hervorragende Schönheit der Form ist das Ergebnis einer guten Schule und einer in hohem Maße befriedigenden Kunstfertigkeit.

Anmerkung. — Die Buchstaben sind sehr breit und die Innenform ist merklich von der Handschrift des 10. Jahrhunderts (weiter oben) verschieden — obgleich eine beträchtliche Verwandtschaft besteht (s. S. 452). f ist länger als s, g zeigt eine sehr edle Form mit geschlossener Schlinge, r ist schärfer und t grade.

Kleine (Unzial) Majuskeln **um** folgen der Initiale. Die Serifen von S und E sind mit einer geschickteren Federbewegung gemacht (S. 262) und gleichen denen der C-Versalien. (Sowohl die V- wie U-Form sind für den V-Konsonanten verwandt.)

Das Buch enthält nur wenige Initialen. Das abgebildete C ist rot (und verwischt). Die großen „Illuminierten Initialen“ sind in gelb, blau und rot und scheinen verhältnismäßig dürftig, oder

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

wenigstens hinter der Vollkommenheit des Manuskripts zurückzustehen.

Über diese Schrift sagt Sir Edward Maunde Thompson („Greek and Latin Palaeography" S. 271—272):

„Das Gefühl für anmutige Form, daß wir in der lombardischen Schrift Italiens entdecken, bleibt beim Schreiben der neuen Minuskeln bestehen, die unter der Feder der gewandten italienischen Schreiber einen sehr schönen, runden und gleichmäßigen Charakter annimmt. Dieser Stil dehnte, obwohl ausgesprochen italienisch, seinen Einfluß auf andere Länder, besonders Südfrankreich aus und wurde das Vorbild der späteren spanischen Schrift. Wir wählen ein Beispiel aus einem prächtigen Homilienbuch der ersten Hälfte des 12. Jahrh. (Pal. Soc. II, Tafel 55), das aus frischen, mustergültigen Buchstaben besteht und werden finden, daß die Schreiber des 15. Jahrh. auf diese Form zurückgriffen, um ein Vorbild für die humanistische Schrift zu gewinnen. Die Akuratesse mit der diese Schrift ausgeführt ist, ist wahrhaft wunderbar und sie wurde durch die vollendeten Leistungen ihrer späteren Nachahmer nur wiedererreicht, nicht übertroffen.

Es versteht sich natürlich von selbst, daß dies nicht die einzige in Italien vorherrschende Stilform war. Andere, von viel roherer Art, wurden gleichzeitig verwandt. Aber als typische Buchschrift und Ahnherr der Handschriften, in der die Mehrzahl der sorgfältig ausgeführten MSS. folgender Perioden in Italien geschrieben wurden, verdient sie besondere Aufmerksamkeit.

(S. 284) — „wir geben ein Beispiel einer Handschrift der italienischen Renaissance, ein Wiederaufleben des Stils des 11. und 12. Jahrh. und eine sehr wirkungsvolle Nachahmung eines Manuskripts dieser Zeit. Es war dieser Brauch, auf jene herrliche Periode italienischer Schrift zurückzugreifen (s. S. 272), dem die Schreiber der Renaissance huldigten, um Vorbilder für ihre entzückend vollendeten Manuskripte zu finden, die der verfeinerte Geschmack ihrer Zeit verlangte, der die ersten Drucker in Italien in der Wahl und Form ihrer Typen beeinflußte."*)

*) Das abgebildete Beispiel dieser Schrift ist aus dem Jahr 1466. Tafel XVIII kann hier als ein Beispiel ihres Wiederaufblühens zur Zeit der Renaissance angesehen werden. Tafel XX und Abb. 175 als Beispiele späterer Manuskripte.

(S. 285) — „Auffallend ist, bei der verhältnismäßig kleinen Anzahl literarischer MSS., die später als zu Ende des 15. Jahrh. hergestellt wurden, daß der größte Teil im Stil der Buchschrift der italienischen Renaissance geschrieben ist, dem Stil der in der Buchdruckerkunst mit der Zeit alle anderen überflügelte. Die Schreiber dieser späten Beispiele folgten nur dem Geschmack der Zeit, als sie diesen klaren und einfachen Formen den Vorzug vor den roheren Buchstaben der einheimischen Handschriften gaben."

Tafel XI. — Englische Schrift im (späten) 12. Jahrhundert mit verzierten Anfangsbuchstaben (Brevier). Brit. Mus., Royal MS. 2 A x.

Im Manuskriptsaal des Brit. Museums, Kasten D (Nr. 111) ausgestellt.

Das Buch — auch St. Albans oder Albanus Brevier genannt — enthält 200 Blätter ($17\frac{1}{2} \times 12\frac{1}{4}$ cm groß); 27 Zeilen auf der Seite. Einige Seiten haben zwei Textkolumnen. — Ränder ungefähr $1\frac{1}{2}$ cm innen, knapp $1\frac{1}{4}$ cm oben (siehe Tafel), $3\frac{1}{4}$ cm außen (teilweise von den Initialen ausgefüllt) und $2\frac{3}{4}$ cm unten.

Die Schrift ist ziemlich leserlich, nähert sich aber der Fraktur (S. 357) zu sehr, um unseren Zwecken dienlich zu sein. Beachte die ornamentalen, rusticaartigen Majuskeln im Text. Beachte, daß die Linien der beiden obersten und der untersten Zeilen in den Rand herausgezogen sind.

Die Initialen. — Das Hauptinteresse nehmen die mannigfaltig gestalteten Versalformen in Anspruch, die äußerst zierlich, abwechselnd grün und rot ausgeführt sind. Das Buch enthält eine reichausgemalte goldene und verschiedene blau und weiße Initialen (Hohlbalken s. S. 222).

Die 5 ꝺ s und das D im Text — auf der Seite (fol. 85 b) erschöpfen durchaus nicht die ver-

schiedenen D-Formen und die anderen Buchstaben nehmen ebenfalls die mannigfachsten Gestaltungen an. Auf einigen Seiten beginnt jede Zeile mit einer kleinen Versalie, während die wichtigen Initialen bedeutend größer und von wechselndem Ornament und Farbe sind.

Der Aufbau der Versalien ist ungewöhnlich schlank, biegsam und allmählig. Eine ziemlich feine Feder scheint verwandt worden zu sein (S. 315) und obgleich die Buchstaben selbst gerade stehen, kann die natürliche Neigung, die Feder schräg zu halten, in dem Verdicken der dünnen Striche nachgewiesen werden — oben rechts und links unten —, das dem O den Schatten einer Drehung verleiht.

Der O-Teil jedes ꝺ's wurde zuerst gemacht und der Schweif ╲ darangesetzt. Dies ist bei dem D im Text sehr sichtbar, wo dem O ein gerader Stamm ┃ angesetzt wurde, um es in D zu verwandeln.

Beachte die Punkte in den Versalien, einen oben, einen unten. Sie mögen ursprünglich dazu gedient haben, die Vereinigung der beiden Striche durch eine schnelle Federdrehung am Ende des ersten und Anfang des zweiten Striches (ꝺ) herzustellen oder zu verdecken. Sie finden sich sehr häufig in Versalformen (s. Abb. 189) und haben, abgesehen von der anerkannt dekorativen Wirkung den Zweck, die dünnen Stellen zu stärken (gerade wie die schwächste Stelle eines Schlüsselgriffs früher eine Verstärkung erhielt).

Beachte, daß die rechtsseitige Rundung der ꝺ dünner sind, als ob der Rubrikator bei der Ausführung des letzten Bogens gefürchtet hätte, in den Text überzugreifen, indessen hatte ein derartig ge-

übter Künstler wohl sicher einen durchschlagenderen Grund hierfür.

Tafel XII. — Gemalte Initialen aus einer flämischen Handschrift. A. D. 1148 (Latein. Bibel). Brit. Museum, Addl. MS. 14790.

Im Manuskriptsaal des Brit. Museum, Kasten C (N. 91) ausgestellt.

Das Buch. — Der dritte und interessanteste Band einer geschriebenen Bibel (14788-89-90 numeriert) enthält 223 Blätter (43 × 30 cm groß). Ränder etwa $2^{3}/_{4}$ cm innen, $2^{1}/_{2}$ cm oben (beschnitten), 6 cm außen und $8^{3}/_{4}$ cm unten. (Abstand zwischen den Kolumnen 23 mm.)

Die Schrift ist ein nicht sehr leserliches „Gotisch". Die Anlage zum Zickzack, die besonders in einem Wort, wie niniuen (Niniveh) zutage tritt, ist dem Charakter einer Buchschrift nicht angemessen (s. S. 476). Die obere Verstärkung ist derartig eilig an den Buchstabenkopf angesetzt, daß sie abgebrochen und halb vom Stamm getrennt erscheint. Die Versalien zeigen eine gute Form.

Die Initiale ist ein monogrammartiges ET. Die Balken des runden € enden in umgeschlagenen Blattformen und sind hohl und durchgeflochten (S. 222), sie senden Rankenwerk aus, daß den Innenraum füllt — und sich über den Fisch und hinter Jonas schlingt. Beachte ebenfalls, daß der Fischrachen durch den E-Balken geflochten ist, und wie geschlossen alle Teile zusammenstehen.

Die enge Lagerung des Hintergrundfeldes um die Rundungen erhöht diese allgemeine Geschlossenheit und führt in Verbindung mit der gradlinigen Raumanordnung vorn den Ausgleich der Massen herbei (S. 463): es entspricht der Anordnung gerader und

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

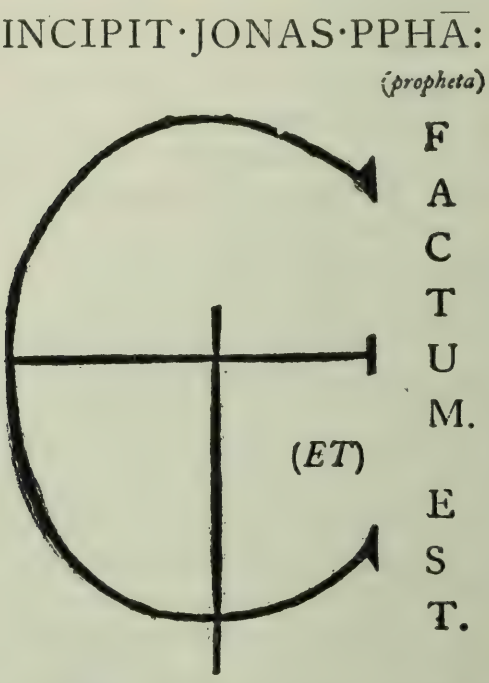
gebogener Striche im Raum (siehe Abb. 53). Das Hintergrundsfeld hat einen Ausleger, der den Schwanz des Fisches aufnimmt.

Farben —

Initiale, Blattwerk, Fisch: rot: Jonas: schwarz: } umrandet und schattiert { Der Pergamentgrund ist ausgespart

Bünde der Initiale
Hohlräume der Initialbalken } gold, rot umrand.
Blattumschläge!

Hintergrund, außen: mattgrün
Punkte auf dem äußeren Grund: rot
Innerer Grund: mattblau.



verbum d(omi)ni ad jonam filiu(m) amathi dicens. Surge & vade in niniven civitatem magnam. & pr(a)edica in ea.

Abb. 220.

Ich glaube nicht, daß uns der Versuch, den reichen Zierat des 12. Jahrhunderts dieser Initiale nachzubilden, gestattet ist (s. S. 208), aber die Behandlung der einzelnen ornamentalen Bestandteile und der Farbelemente ist äußerst anregend und die gesamte Buchstabengruppe ist charakteristisch für den monumentalen Stil, in dem ein Buch jener Zeit begonnen wurde. Die Anordnung der Buchstaben selbst ist sehr einfach und könnte auch heute mit gutem Erfolg verwandt werden (Abb. 220).

Tafel XIII. — Englische Schrift und Buchmalerei des 13. Jahrhunderts (2. Hälfte) (Lat. Bibel). Ex Libris S. C. Cockerell.

Das Buch — wahrscheinlich zu York geschrieben — enthält 427 Blätter ($20^1/_2 \times 14$ cm groß): zwei Kolumnen auf der Seite. Ränder ungefähr $1^1/_2$ cm innen, $1^1/_2$ cm oben, $2^1/_4$ cm außen und $3^1/_2$ cm unten (Abstand zwischen den Kolumnen 1 cm).

Die Schrift ist sehr schmal und enthält viele Abkürzungen[1]). Eine ganze, in dieser Art geschriebene Bibel war im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert häufig klein genug, in der Tasche getragen zu werden. Beachte das geschlossene a- und die 7-Form des &. Jede Seite hat 50 Linien und die 49 Schriftzeilen stehen zwischen ihnen, so daß in jedem einzelnen Fall die Oberlängen die obere Linie und die Unterlängen die untere Linie berühren. Beachte die Doppellinien im unteren Rand (s. S. 370).

Initialen. — Eine sehr schmale Versalform ist

[1]) Die Apokalypse beginnt hier „APocalipſis IHU XI“ (für IHU XPI) das aus dem Griechischen abgeleitet ist und im mittelalterlichen Latein als eine Abkürzung für Jesu Christi gebraucht wurde).

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

für den schmalen Rand verwandt: das abgebildete Beispiel ist rot mit blauen Zierstrichen, Es steht zu Anfang des zweiten Kapitels (Et angelo ephesi etc.), das außerdem durch farbige, römische Zahlen im Seitenrand bezeichnet wird (11). Der Kolumnentitel ist „APOCA“ in kleinen, roten und blauen Versalien.

Die illuminierte Versalie ist „erzählender“ Natur, d. h. sie enthält ein den Text illustrierendes Bild, d. i. eine Darstellung St. Johannes, der an die sieben Kirchen schreibt — zum größten Teil sind rein konventionelle oder vielmehr symbolische Formen verwandt und dem vorhandenen Raum wundervoll eingepaßt. Die bedeutendere Größe und die sorgfältigere Zeichnung der menschlichen Gestalt (die im Mittelpunkt des Interesses steht) ist für die edle Stilform bezeichnend. Die steile Lage des Pergaments, auf dem St. Johannes schreibt und sogar die Art der Federhaltung sind die dem Schreiber natürlichen (s. Titelbild und S. 69).

Die Säulenkapitäle bezeichnen den A-Querbalken, der oberste Serif ist heraufgezogen und bildet eine Knospe mit blattähnlichem Zierat; der freiendige, dünne Balken ist unten herausgezogen und zu einer Tierfigur ausgestaltet, die eine blattähnliche Zunge entsendet. In beiden Fällen ist die Wirkung — im besten Sinne neubelebend — ein wiedererwachendes Interesse an dem zierlichen langgezogenen Wuchs der Formen.

Beachte, daß die bogenförmige Verstärkung am linken A-Stamm fast auf gleicher Höhe mit dem Fuß des rechten Stammes aufhört. Dies erhält dem Buchstaben das Gleichgewicht (s. R Abb. 81 und A Abb. 189) und bewahrt die Grundform, die durch die dünne Fortsetzung nach unten keine Verzerrung erleidet.

Beachte den Ausgleich der Hintergrundmassen an der geraden und der gebogenen Seite der Initiale (wie in Tafel XII; siehe oben), ebenso die Größe und Gestaltung des Hintergrundes der die herausgezogenen Teile des Buchstaben begleitet.

Farben der Initiale:

Rechter Stamm	rot	mit weißen Linienmustern
Linker Stamm und Serif	blau	
untere Hälfte des linken Stammes und Drachen	matt	„karmoisin“
Der Hintergrund (ausgewechselt): außen	matt	„karmoisin“
innen	blau	
untere Verlängerung	blau	
Schlußausläufer	matt	„karmoisin“
(Dunkele Leiste) links, Drachenflügel, 6 Beeren, Heiligenschein, Sitz, obere Säulenkapitäle	poliertes Gold	
(Dunkele) Blätter und Säulenkapitäle:	rot	
kleine Blätter und Ranken:	grün	

Auch hier würde ein heutiger Versuch, einen so vielgestaltigen Entwurf, der vor 600 Jahren natürlich und fast unvermeidlich schien, nachzubilden, kein befriedigendes Resultat zeitigen. Aber der feine schöpferische Geist, die erfinderische Gestaltung und der Ausgleich und die Anordnung von Form und Farbe, die die alte Kunst zeigt, können sehr wohl ein Gegenstand der Nacheiferung für den modernen Zeichen- und Malkünstler und selbst für den Schreibkünstler sein.

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Tafel XIV. — Zeilenfüllungen: Federzeichnung, 13. Jahrhundert (Psalter). Brit. Museum, Royal MS. I., D x.

Die Zeilenfüllungen (s. S. 218), deren das Buch eine ganze Reihe, alle aus roten oder blauen Federstrichen, aufweist, sind sehr mannigfaltig. Neun Arten zeigt die Abbildung (die nur eine Viertelseite wiedergibt und drei andere aus demselben Manuskript bringt, Abb. 87 b und 126 f, g).

Die Richtung der dicken und dünnen Striche setzt eine rechtwinklig zu ihrer gewöhnlichen Stellung (also in Wirklichkeit fast umgekehrt) gehaltene Feder voraus (siehe Abb. 126 g) und die zur Schau gestellte Technik bedingt eine große Geschwindigkeit und Leichtigkeit der Hand — eine Schnelligkeit und Gewandtheit, die wirklich äußerst bemerkenswert sind (z. B. in dem Löwen der 8. Zeile).

Beachte, daß obwohl die Schrift gelegentlich in den Rand hineinragt, die Zeilenfüllungen an der Randlinie aufhören.

In der Abbildung wirkt rot dunkel und blau hell, d. h. der Vogel ist rot und der Löwe und Fisch sind blau. Die fünfte Zeilenfüllung besteht aus rotem Filigranwerk mit blauen Beeren — es läßt sich kaum als Rankenwerk bezeichnen, da die Abzweigungen dem „Wuchs“ zuwider laufen. Durch die einfache Wiederholung des Schnörkels entlang der ganzen Zeile, erzielte der Rubrikator große Geschwindigkeit und Gleichmäßigkeit. Die oberen Abzweige wurden wahrscheinlich nachträglich angefügt und die „Beeren“ folgten, als er die blauen Zeichenfüllungen ausführte.

Der reichere und größere Zierat dieses Manuskripts (den diese Tafel nicht zeigt) steht hinter dieser

Federkunst zurück. Die kleinen Hintergrundversalien, mit denen die Verse anfangen, sind vermutlich von anderer Hand — sie sind anspruchsvoller und stehen nicht im Einklang mit den Zeilenfüllungen.

Allgemeine Bemerkungen. Stellt sich eine Lücke am Ende der Schriftzeile ein, ist es häufig am besten, sie ruhig stehen zu lassen, und bei einem einfachen Manuskript, das richtig und gut geschrieben ist, läßt sich ein Einwand gegen eine wechselnde Zeilenlänge nicht erheben (S. 283, 401). Aber ein Buch wie der Psalter, der in viele kurze Verse geteilt ist, bietet, da die letzte Verszeile häufig hinter der Abschlußlinie zurückbleibt, reiche Gelegenheiten für diesen einfachen und wirkungsvollen Schmuck (s. auch S. 468, 478, Abb. 130 und Tafel XXIII.

Tafel XV. — Englische Schrift- und Buchmalerei etwa 1284 AD. (Psalter). Brit. Museum, Addl. MS. 24 686.

Die Schrift ist ein edles, frei geschriebenes „Gotisch“ (S. 357). Beachte, daß die i „Tüpfel“ haben. Beachte die doppelten Randlinien. (S. 369.)

Die kleinen Initialen sind von „lombardischem“ Charakter (S. 224) und die Schlußstriche sind verstärkt und reich verziert. Beachte, daß der Q-schweif nach links läuft, um nicht in die Textschrift zu stoßen. Die Zeilenfüllungen harmonieren mit den kleinen Initialen (S. 204).

Die große Initiale etc. — Die Tafel zeigt die letzten Zeilen des vierzehnten und den Anfang des fünfzehnten Psalms (Domine quis habitabit). Beachte die arabischen Ziffern (15) im Rand.

Der Schweif der Initiale ꝺ ist drachenförmig ausgestaltet, der Drachenkopf schmiegt sich der O-Form an; die Flügel ragen in den Innenrand (und auf der Abbildung, die einen Teil der rechten Seite zeigt, laufen sie über den Bruch zwischen den Innenseiten hinaus): der Schweif (samt Hintergrund) ist bis zu einem passenden Punkt fortgeführt, an dem die untere Ranke ansetzt. Schwanz, Flügel und Klauen oben, gehören zu einer auf der Initiale sitzenden Elster.

Die Zeichnung. Siehe die diesbezüglichen Bemerkungen auf S. 215 und weiter unten.

Sir Edward Maunde Thompson sagt hierüber (English Illuminated MSS. S. 39):

„— das Additional MS. 24686 im Britischen Museum, auch Tenison Psalter genannt, da es einst zur Bibliothek des Erzbischofs Tenison gehörte. Dieser Psalter ist eine der schönsten englischen illuminierten Handschriften der Zeit — indessen leider nur zum Teil, da er nicht mit der Vollendung, mit der er beginnt, zu Ende geführt ist . . . In den ersten 2 Dtz. Bogen ist die Auszeichnung von ganz eigenartiger Schönheit . . .

„— der Fortschritt in dieser Kunst (seit der 1. Hälfte des 13. Jahrh.) . . . ist . . . offenbar. Die Zeichnung zeigt größere Gewandtheit und die Ungelenkigkeit der früheren Beispiele ist zum großen Teil überwunden; der Ausläufer hat unten einen Zweig angesetzt, der bereits Blätter trägt. Die mannigfaltigsten Farben, blau, rosa, scharlach, karmoisin, grün, braun und glänzendes Gold sind beim Aufbau der großen Initialen und der begleitenden Randleisten verwandt. Die kleinen Initialen sind aus Gold, auf blauem oder Karmoisingrund, sie sind innen mit Karmoisin oder Blau ausgemalt, während die Zierleisten, die die Lücken am Schluß der Verse füllen, abwechselnd von gleichen Farben sind und Silberzierate auf dem blauen und goldene auf dem roten Grund tragen."

---

[1]) Man nimmt an, daß das Buch zuerst zu einem Hochzeitsgeschenk für Alfonso, den Sohn Edward I., bestimmt war.

„Die Gruppe mit dem abgestiegenen Ritter in siegreichem[1]) Kampf mit einem Greifen, der das Pferd überwältigte, auf dessen Leiche ein erwartungsvoller Rabe schon seinen Standsitz hat, ist in hellerer Farbe. Sie ist ein Beispiel für den Gebrauch, den besonders englische Künstler von den Rändern machten: die Anbringung kleiner bildlicher, mit leichter und gewandter Hand gezeichneter Darstellungen, von äußerst künstlerischer Auffassung, wie Episoden aus Romanzen und Geschichten, Kampfspiele, Groteskkämpfe, gesellige Veranstaltungen. Ohne diese kleinen Malereien würden uns manche Sitten und Gebräuche, die Kleidung und das alltägliche Leben unserer Vorfahren für immer unbekannt geblieben sein."

Bemerkungen zu den Kollotyptafelu.

[1]) Der bezeichnend angeordnete Ober- und Unterschnabel des Greifen macht dies zweifelhaft.

Tafel XVI. — Italienische Handschrift, 14. Jahrhundert. Brit Mus., Addl. MS. 28 841.

Das Buch; einer von zwei Bänden (der andere trägt die Nummer 27 695), eine lateinische Abhandlung über die Tugenden und Laster (die Miniaturen, Zeichnungen usw. sind wahrscheinlich von „dem Klosterbruder von Hyères", Genua). Die Pergamentblätter sind auseinandergenommen und jetzt in einem Papierbuch enthalten. Das abgebildete Blatt hat einen Pergamentrand von weniger als 3 mm ringsum (die Tafel).

Die verzierten Ränder sind in Form und Farbe naturalistischer, als jede andere alte, mir bekannte Buchschrift (siehe diesbezügliche Bemerkungen zu Tafel XVI, S. 216).

Das Rankenwerk ist zartgrün, die Beeren sind dunkellila, die alleinstehenden Früchte unschattiert und hell orangerot. Die zwei Käfer in karmoisinrot und braun erscheinen auf der Tafel dunkler als in Wirklichkeit und treten deshalb zu stark hervor.

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Die Leisten aus kleinen „lombardischen“ Versalien sind in poliertem Gold.

Beachte, wie geschickt und natürlich die oberen Ecken der Ränder gebildelt sind, ebenso die anmutige Art, in der die Zweige in und zwischen den Text hineinragen (s. S. 226).

Tafel XVII. — Französische Schrift des 15. Jahrhunderts mit illuminiertem Randzierat. Ex Libris E. Johnston.

Die Seite ist $24 \times 15^1/_2$ cm groß. Die Ränder sind ungefähr $2^3/_4$ cm innen, $3^1/_2$ cm oben, 6 cm außen und $7^1/_4$ cm unten groß (die Kanten sind leicht beschnitten). Die Randlinien von der oberen bis zur unteren Kante des Buchs und die Zeilenlinien sind in mattrot gezogen.

Die Schrift ist eine spätgotische „Mönchsschrift“. Die dünnen Striche sind augenscheinlich nachträglich eingesetzt (S. 47), die geschriebenen Versalien sind mit gelb ausgeklekst (s. S. 144). Die illuminierte Initiale Q ist blau, mit weißen Linien auf goldenem Grund und enthält eine blaue Blüte und fünf Ornamente in „karmoisin“. Die Zeilenfüllungen sind blau und „karmoisinrot“ und durch goldene Kreise, Dreiecke oder Ranken unterbrochen.

Der Filigranzierat geht im schmalen Rand von der Initiale und in dem breiten von einem Mittelornament (siehe „ornamentale Knoten“ Abb. 127) aus. Die Außenränder sind auf beiden Seiten gleich behandelt (S. 226). Im allgemeinen bleiben die Innenränder unverziert. Durch die Wiederkehr des Ornaments erhalten die Seiten eine gewisse Einförmigkeit, die aber mehr ein

Kennzeichen, als ein Mangel dieser Behandlungsart ist.

Die Zierleiste auf der rechten Seite des Pergamentblatts scheint auf der linken oder Rückseite des Blatts durch. Die Hauptlinien der ersten Seite werden zwanglos nachgezogen und auf der linken Seite für die folgende Zierleiste benutzt (und auf diese Weise fast verdeckt). Auch ein Beleg für die beschleunigte Arbeitsweise in der Buchverfertigung des fünfzehnten Jahrhunderts.

Farben:

Stamm, Ranken usw. schwarz.

Blätter	Dornblatt lanzettenförmig	poliertes Gold schwarz umrandet (S. 198.)	glatt umstrichelt
Blüten, Knospen Mittelornament usw. (s. S. 193)	blau, „karmoisin“ oder grün mit weiß gemischt und mit reiner Farbe schattiert, weiß geadert, ohne Umrandungslinien.		

Diese Art Zierat wird auf Seite 209—214 besprochen. Ihr Hauptvorzug ist Einfachheit und Schnelligkeit. Jeder Schreibkünstler oder Neuling in der Buchmalerei kann, mit ein wenig Mühe, seine Arbeit rasch und leicht auszieren und findet vielleicht von hier den Weg zu den „höheren“ Formen der Buchmalerei.

Tafel XVIII. — Italienische Schrift (Humanistische Minuskel) und Buchmalerei, 15. Jahrhundert (Perottis Übersetzung des Polybius). Ex Libris H. Yates Thompson.

Das Buch besteht aus 174 Blättern ($33\frac{1}{4}$ cm zu $22\frac{3}{4}$ cm groß); 35 Zeilen auf der Seite. Die

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Abbildung zeigt einen Teil der oberen Hälfte der rechten Anfangsseite.

Die Schrift. Die Versalien sind einfache, mit schräger Feder geschriebene, leicht verzierte Antiquaformen. Sie sind in Abb. 168, in größerem Maßstab, frei nachgeschrieben. Die „Gemeinen" stehen mit den Versalien in Einklang, es sind „Antiqua"formen mit leicht „gotischem" Einschlag. Sowohl Versalien wie Minuskeln würden ein gutes Vorbild für freiergestaltete Antiquaschriften sein.

Die Initiale ist ein Antiqua A in poliertem Gold. Beachte die äußerst zierlich geformten Glieder, den dekorativ wirkenden V-förmigen Querbalken und die Auslasssung der Serifen (s. Abb. 116).

Das äußerst zierlich und fein gezeichnete ausgesparte Rankenwerk (s. S. 214) durchschlingt sich und den Buchstaben und deckt den Grund sehr gleichmäßig. Die Hintergrundausschnitte sind mit blau, grün und rot ausgemalt und die Kante faßt die leicht hervorstehenden Blüten und Blätter ein. Punktgruppen (.·. und . . .), in weiß, zieren die blauen Partien des Hintergrunds.

Die Randleiste (nur ein schmaler Streifen ist auf der Abbildung sichtbar) steht ungefähr 12 mm breit in dem schmalen Rand zur Seite des Textes und ist von der Initiale getrennt. Sie erstreckt sich über und unter den Text und ihre größere Ausdehnung unten entspricht der des Randes. Die ornamentale Behandlung ist dieselbe — höchstens etwas einfacher — wie die der Initiale.

Tafel XIX. — Italienische Handschrift, datiert 1481. Ex Libris S. C. Cockerell.

Teil einer (rechten) Seite eines Buchs, das den Psalter des St. Hieronymus und verschiedene Gebete

enthält, von Joachinus de Gigantibus von Rotenberg im Jahre 1481 für Pabst Sixtus V. geschrieben und ausgeziert. Joachinus wurde von Ferdinand I. in Neapel beschäftigt und das .Britische Museum, sowie die Nationalbibliothek in Paris enthält verschiedene hervorragende Beispiele seiner Kunst. In jedem derselben bezeichnet er sich, grade wie im vorliegenden Buch, als Schreiber und Buchmaler. [S. C. C.]

Das Buch besteht aus 31 Blättern ($16^1/_2 \times 12$ cm groß). Die Ränder ungefähr: $2^1/_4$ cm innen, $2^1/_4$ cm oben, $3^3/_4$ cm außen und $4^1/_2$ cm unten. (Die Abbildung zeigt den Kopfrand zusammen mit der Kante des Buchdeckels.

Die Schrift ist eine sehr deutliche, mit leicht schräggehaltener Feder geschriebene „Antiqua". Beachte die Verbindung von b und p mit c und o (s. Abb. 176 und S. 79). Die Versalien sind ganz schlicht und schmucklos und (in [A] NIMA CHRISTI und im Text) in schwarz mit der Textfeder gemacht. Beachte die langen, geschwungenen Serifen (s. S. 311). Die beiden dem Gebet vorangehenden Versalzeilen sind mit einer breiteren Feder in poliertem Gold ausgeführt.

Die Initiale A: ihre Umrahmung, die Rahmen der Randleiste und die umstrichelten „Punkte" sind alle aus poliertem Gold uud schwarz umrandet. Das „ausgesparte Rankenmuster" ist einfacher mit verhältnismäßig dickerem Stiel, als das der vorhergehenden Abbildung (s. oben). Die Behandlung ist ähnlich, aber beachte, daß die Zierleiste in diesem Fall mit der Initiale verbunden ist und das Ornament gewissermaßen von der Initiale auszugehen scheint. Die goldenen Stangen schließen das Ornament, mit Ausnahme einer entsprungenen

Ranke, am Text vorbei, fast ein, aber an den Enden sprießte es hervor und bildet einen wundervollen Zierat der freien oberen und unteren Ränder. Die Ausläufer des Ornaments sind von einer blauen, weiß punktierten Einfassung begleitet, sie führen gewissermaßen ihren Hintergrund mit sich.

Die rechte Seite, die der hier abgebildeten gegenübersteht, zeigt die Initiale D und eine ähnlich ausgestaltete Leiste und durch das ganze Buch wird jeder Psalm und jedes Gebet in ähnlicher Weise eingeleitet.

Tafel XX. — Seite aus einer italienischen Handschrift (Spätes) 15. Jahrhundert. Ex libris S. C. Cockerell.

Aus einem Buch das die Bußpsalmen auf italienisch, den Psalter des Hl. Hieronymus und verschiedene andere Psalmen enthält. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts von Marcus von Vicenza, äußerst zierlich, für jemand namens Evangelista (s. 11. Zeile) geschrieben. Andere Arbeiten dieses geschickten Schreibers sind bekannt. — [S. C C.].

Das Buch — von dem eine vollständige rechte Seite gezeigt wird — enthält 60 Blätter ($14 \times 9^1/_2$ cm groß): Ränder ungefähr $1^1/_4$ cm innen, $2^1/_4$ cm oben, 3 cm außen und $4^1/_2$ cm unten.

Die hervorragend schöne Schrift ist vorbildlich für die durchgebildete Technik und zweckmäßige Arbeitsweise, denen der moderne Schreibkünstler nachstreben sollte (s. S. 47, 334).

Sie ist mit einer sehr schmalen Feder geschrieben, die Federformen sind deshalb nicht so ausgeprägt, wie in einigen der älteren Buchschriften, und schon aus diesem Grund würde es sich empfehlen, eine

Schrift wie die des Manuskriptes aus dem 10. Jahrh. (Tafel VIII) zu üben, ehe ernstlich dazu übergegangen wird, das obige Vorbild nachzuschreiben (s. S. 452, 335, 349, 28).

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Der Gebrauch einer feinen Feder schmeichelt dem weniger gewandten Künstler und es fällt ihm schwer, zwischen einer zierlichen Federkunst mit ausgesprochener Eigenart und solcher mit wenig oder keiner zu unterscheiden. Wenn er durch Übungen mit einer breiten Feder eine gewisse technische Kenntnis erlangt hat, wird er finden, daß das Nachschreiben dieser feinen italienischen Schrift — während es ihm in Wirklichkeit eher möglich ist — sehr viel schwieriger als zuerst erscheinen mag.

Der Aufbau. Die Feder steht mäßig schräg — siehe den dünnen Strich von **e**. Die Buchstaben sind rechtwinklig, die oberen Rundungen flach (besonders **m**, **n** und **r**) auch unten sind die Rundungen flach (wie in **a**). Wir finden hier das gleiche Bestreben, wie im 10. Jahrh. und anderen Handschriften; dünne oder hochgewölbte Bogen beim Buchstaben zu vermeiden.

Die untere Endung einiger Buchstaben (z. B. **i**) ist eine Art balkenförmiger Serif, aber die Feder machte ihn wahrscheinlich mit einer fast ununterbrochenen Bewegung — vom Stamm aus..

Beachte: die edle Form von **a**;

daß: **b** und **l** dort, wo der Stamm in den unteren Teil mündet, einen rechten Winkel bilden;

daß: **f** gewissermaßen wie **t** gemacht und die obere Hälfte angesetzt wurde: dies war ein allgemein üblicher Brauch — s. Abb. 180 (das **f** der Abbildung ist

unglücklicherweise kein besonderes Beispiel);

daß: **g** — ein sehr zierlicher Buchstabe — keinen Bindestrich hat.

daß: **i**, **p** und **u** einen dreieckigen Kopf haben und **m**, **n** und **r** einen Haken. daß die Oberlängen den dreieckigen Kopf und die Unterlängen von **p** und **q** den balkenförmigen Serif zeigen.

daß: die Ober- und Unterlängen ausgedehnter sind als die Buchstabenkörper und die Schrift daher ziemlich breite Zeilenabstände verlangt.

Wie viele der hervorragendsten Schriften trägt diese Anzeichen beträchtlicher Schreibgeschwindigkeit (s. S. 85, 335). Abgesehen von der ungemeinen Gleichmäßigkeit der Buchstaben, finden wir die Bindestriche gelegentlich in den nachfolgenden Buchstaben hereingezogen. Die Bogen von **b**, **h**, **m**. **n**, **p**, **r** (und der Kopf der Oberlängen) sind häufig vom Stamm getrennt und **o** und **b** schließen stellenweise unten nicht an. Diese abgebrochenen Striche sind Folgen der Schreibgeschwindigkeit und daher nicht nachzuahmen, wohl aber die Eigenschaft, auf der sowohl ihr Ursprung wie ihre Wirkung beruht — ihre Gleichmäßigkeit (S. 272).

Die Liniierung ist in matter Tusche; jede Seite hat zwei senkrechte Randlinien auf der rechten und eine auf der linken Seite.

Die Auszierung des Manuskripts ist sehr einfach. Die (hier abgebildete) Initiale in Grün und Muschelgold steht auf karmoisin Grund mit weißem Linienmuster; sie hat eine sehr feine bräunliche

Umrandung, die wohl zuerst gemacht wurde. Die beiden obersten Zeilen und ‖oro sind rot.

Tafel XXI. — Italienische (humanistische) Cursive (frühes) 16. Jahrhundert. Ex libris S. C. Cockerell, (Siehe Vergrößerung, Abbl 178).

„Aus den Gedichten des Kardinals Bembo, ein prächtiges Beispiel der humanistischen Cursive, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. in Italien zur Blüte gelangte. Das Buch ist $21\frac{1}{2} \times 13\frac{1}{4}$ cm groß und enthält 79 Blätter." — [S. C. C.]

Die Ränder der auf dieser Abbildung wiedergegebenen Seite betragen ungefähr $1\frac{1}{2}$ cm innen, 2 cm oben, 5 cm außen und 4 cm unten.

Anm. — Die Schriftzeilen beginnen wie gewöhnlich am linken Rand, erstrecken sich aber nicht bis zum (wirklichen) Rand, der rechten Seite, so daß dieser (der Außenrand der rechten und der Innenrand der linken Seite) unnatürlich breit erscheinen könnte. Dadurch, daß die wirklichen Seitenränder schon an sich ausnahmsweise breit sind (und auch dadurch, dass die Schrift auf der Rückseite des Blattes durch das halbdurchsichtige Pergament durchscheint und so den wirklichen Rand bezeichnet), wird diese Wirkung aufgehoben.

Diese Behandlung ist für ein Gedichtbuch, in dem die Länge der Schriftzeilen beständig wechselt, sehr geeignet, da die vorgesehene Länge größer ist, als die der meisten geschriebenen Zeilen und Raum für extra lange Zeilen läßt, während durch die extra breiten Ränder jeder Eindruck von Unregelmäßigkeit aufgehoben wird.

Die Schrift ist sehr schön, deutlich und schnell,

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

mit schräger Federhaltung geschrieben (s. Kursiv S. 338 und Abb. 178). Beachte die geringe Neigung der Buchstaben, besonders in den Majuskeln, die ausgedehnten Ober- und Unterlängen und die breiten Zeilenabstände.

Beachte ebenfalls die flachen Bogen in *a*, *c*, *d*, *e*, *g*, *o*, *q* und die wagerechten Striche oben in *a*, *d*, *g*, *q* und schräg in *e* und *c* (die eckige Oberhälften mit sich bringen). Abzweigung des ersten Teils des Bogens vom Stamm in *b*, *h*, *m*, *n*, *q*, *r* (daß umgekehrt in *a*, *d*, *g*, *q*, *u* stattfindet) und die spitze, fast scharfwinklige Form des Bogens. In einer strengeren, aufrechtstehenden, Form könnte dies leicht in einen Fehler ausarten, (s. Anm. Tafel XXII) aber einer schnelleren Kurrentschrift gereicht es zum Vorteil und gibt Raum für die Vereinigungspunkte der Striche — (s. Abb. 182).

Der einfache wie aufgebaute Kopf und die Haken nehmen gern die dreieckige Form an.

Die Buchstaben dieses Manuskripts sind kaum miteinander verbunden.

Das äußerst zierliche *g* hat unten eine große birnenförmige Schleife, die den oberen Teil berührt.

Tafel XXII. — „Communion Service" geschrieben und illuminiert von E. Johnston, 1902 (Liturgisches Buch für die Holy Trinity Kirche, Hastings). Verkleinert (auf etwa $^3/_4$ Größe).

Das Buch auf 160 Blättern ($38 \times 25\,^1/_4$ cm groß) besten Pergaments („Römisches Vellum" s. S. 183) enthält die Liturgie für die Abendmahlsfeier und viele Kollekten, Episteln und Evangelien für besondere Festtage,

Die Ränder sind innen $2^3/_4$ cm, oben $4^1/_2$ cm, außen 7 cm und unten $9^1/_2$ cm groß.

Die Schrift — nach dem Vorbild des 10. Jahrhunderts (s. Tafel VIII) hat den Fehler, (der S. 459 besprochen wird) zu viel Haarstrich zu zeigen, (der schräg hinaufläuft) und die oberen und unteren Partien der Buchstaben sind nicht flach genug. Der *g*Schweif ist nicht genügend ausgebildet und die Schriftzeilen stehen zu eng zusammen. Die Schrift ist indessen ziemlich gleichmäßig und leserlich. Die Großen Buchstaben sind Unzial (nach Tafel V) und gelegentlich Antiqua Formen.

Die Anweisung („¶ then shall by said or sung) ist in rot neben der runden Initiale eingepaßt und betont die linke Ecke der Seite oben (s. Anm. unten S. 225).

Das Wort Glory (nebst Ornament) — ebenso F und T auf der rechtsstehenden Seite sind in erhaben poliertem Gold, das wie die Abbildung von G zeigt, beträchtliche Sprünge aufweist (s. S. 175). Die Notenzeilen sind rot (S. 144). Die Noten über Glory in poliertem Gold, in den unteren Zeilen schwarz.

Das Buch war ein „persönliches Buch" (s. S. 371 bis 372) und für eine bestimmte Kirche, für bestimmte Gelegenheiten hergestellt: dies gestattete einen verhältnismäßig reichen Ornamentschmuck und eine dekorative Ausgestaltung des Ganzen (S. 356). Das Weihgebet und die Miniatur füllten einen ganzen Aufschlag, dessen acht Ränder mit festen Randleisten (S. 226) in rot, blau und gold geschmückt waren. Wappen und andere besondere Symbole und Devisen finden sich auf dem Titelblatt und anderwärtig.

Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Tafel XXIII. — „Aucassin and Nicolette“ geschrieben und illuminiert von W. H. Cowlishaw, 1898.

Das Buch besteht aus 50 Blättern „Römischen Vellums“. 19 × 14 cm groß.

Die Ränder sind ungefähr: $1\,^3/_4$ cm innen, $2\,^1/_2$ cm oben, $3\,^1/_2$ cm außen und 5 cm unten groß.

Die Schrift ist eine sehr klare, etwas „gotisierende Antiqua“.

Die Initialen sind durchgehend ausgemalt und aus Gold, auf blauem und rotem Grund.

Die viereckigen Hintergrundsfelder, mit herausstehenden oder ausgeschnittenen Ecken, sind außen schwarz umrandet und haben innen eine weiße Begleitlinie. Die große Initiale N ist Gold auf blau, Mond und Sterne sind weiß und gold auf weiß.

Die meist in schwarz mit der Feder ausgeführten Zeilenfüllungen bestehen aus kleinen Gruppen (manchmal Zweigen) von Blüten usw. Vom Rand ausgehende Ranken trennen das „Lied“ von der „Erzählung“.

Die Noten. — Notenzeilen schwarz. — Notenschlüssel Gold. Noten rot.

Die Randleisten rahmen (in dem Aufschlag, dem die Abbildung entnommen ist) den Text auf beiden Seiten ein und decken fast den gesamten Rand (s. S. 226): die Abbildung zeigt den Außen- und unteren Rand der linken Seite. Das Hauptornament ist aus weißen Heckenrosen gebildet, die mit Einschluß der Blüten von einer ziemlich breiten Umrandungslinie umgeben sind: die weißgeaderten Stengel und Blätter sind apfelgrün, die Blüten

weiß gemalt mit goldenen Kelchen, die Dornen rot. Durch die Heckenrosen schlingt sich Geisblatt und Waldnachtschatten: mit (G.) rotem und (Wn.) schwarzem Stiel; die Blüten (G.) rot mit gelben Tupfen, (Wn.) lila mit goldenem Kelch.

Die Gesamtwirkung ist ungemein leuchtend und reizvoll. Die natürliche Frische des Entwurfs erinnert an eine in freier Natur wachsende Hecke (S. 228) und zeigt die lebendige Anmut, die das ureigentliche Wesen der wirklichen Buchmalerei bildet.

Tafel XXIV. — Inschrift, in Stein gemeißelt von A. E. R. Gill 1903, verkleinert auf etwa $^1/_5$. Anmerkung. — Um die eingeschnittenen Buchstaben richtig zu sehen, lasse man das Licht von links auf die Tafel fallen (oder überdecke sie mit dünnem Seidenpapier).

Die Steintafel aus Hopton Wood Schiefer (S. 429) ist 76 cm lang 45 cm hoch und 5 cm dick und ist dazu bestimmt, über einen Torbalken eingelassen zu werden. Sie zeigt ein einfaches Profil. Beachte, daß die Inschrift den Raum füllt (S. 379, 428): die Buchstaben erscheinen dem Auge ungefähr gleichschwer (S. 353). Die Hauptbalken der großen Buchstaben sind doppelt so hoch wie die kleinen und nur um $^1/_8$ breiter. Beachte die stark ausgeprägten und anmutig geschwungenen Serifen; den geraden Schweif von R; das herausgezogene I (das das Wort IN heraushebt); das geschnäbelte A, M und N; die Versalform des U.

Die Buchstaben D E O würden für gewöhnlich etwas breit sein (S. 290), aber als besondere

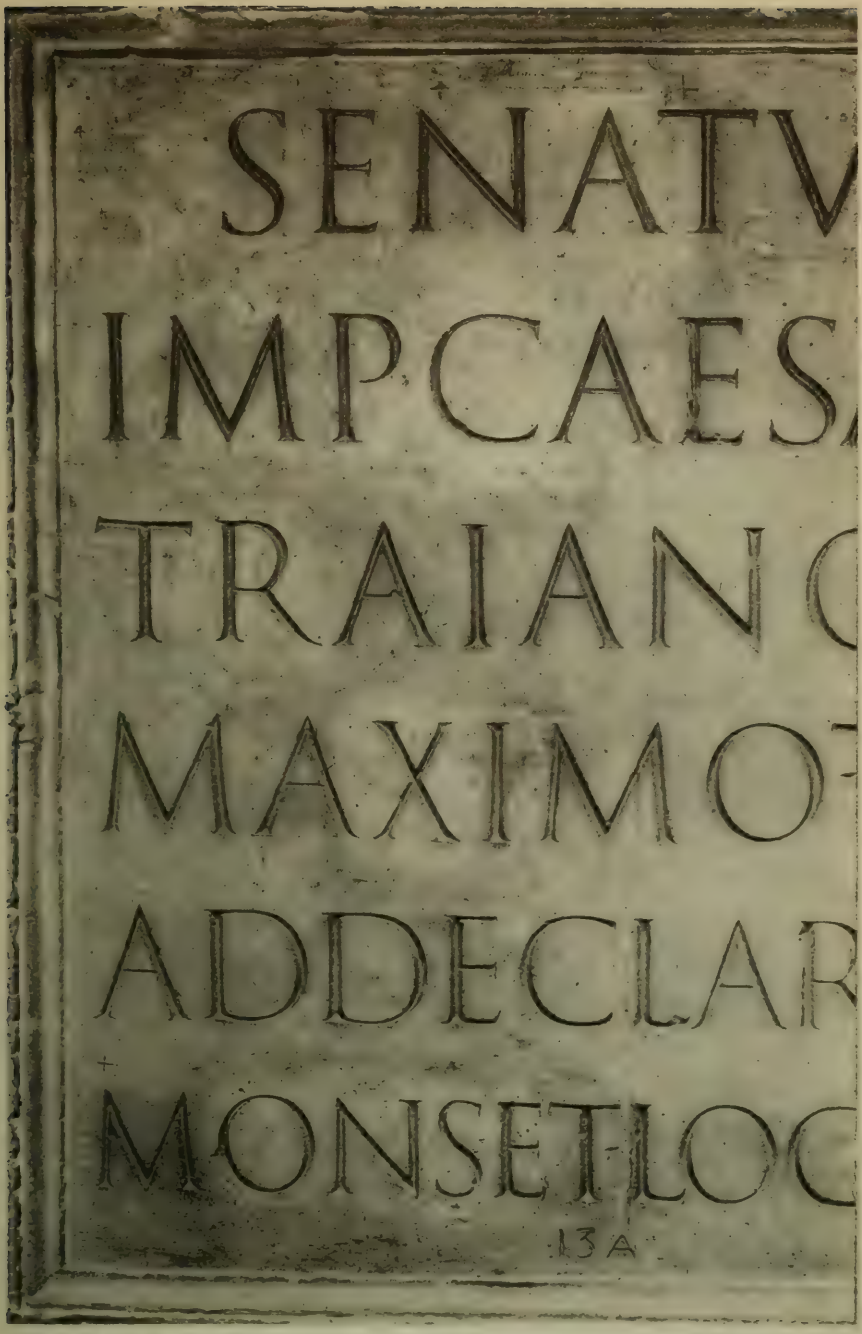
Bemerkungen zu den Kollotyptafeln.

Formen, die einen breiten Raum[1]) einnehmen, sind sie statthaft.

Schon durch die Kollotyptafel wird, meine ich, sichtlich, einen wie hohen Standpunkt die heutige Schriftbildhauerei durch den Gebrauch guter Vorbilder und guter, natürlicher Arbeitsmethoden erreichen könnte.

---

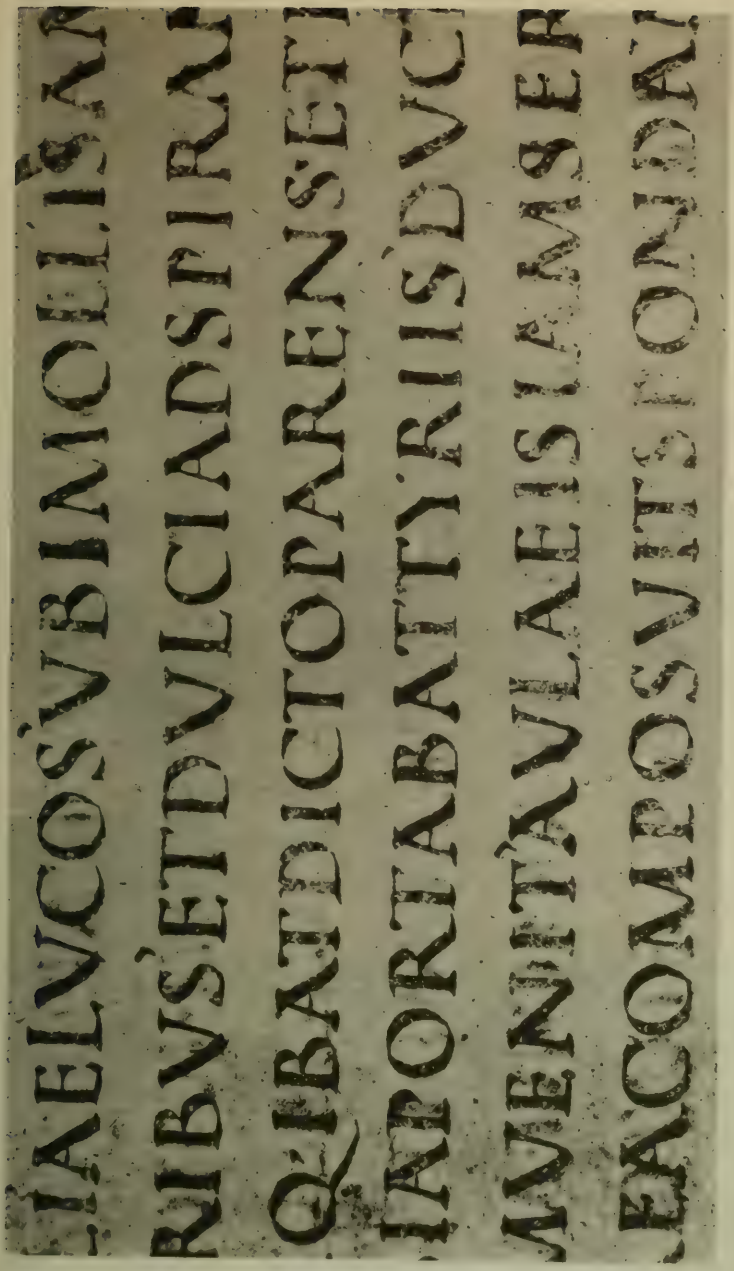
[1]) Wenn die Buchstaben in alten Inschriften in dieser Weise auseinander gerückt sind, bezeichnet jeder von ihnen ein Wort: z. B. S. P. Q. R. (Senatus Populus Que Romanus).



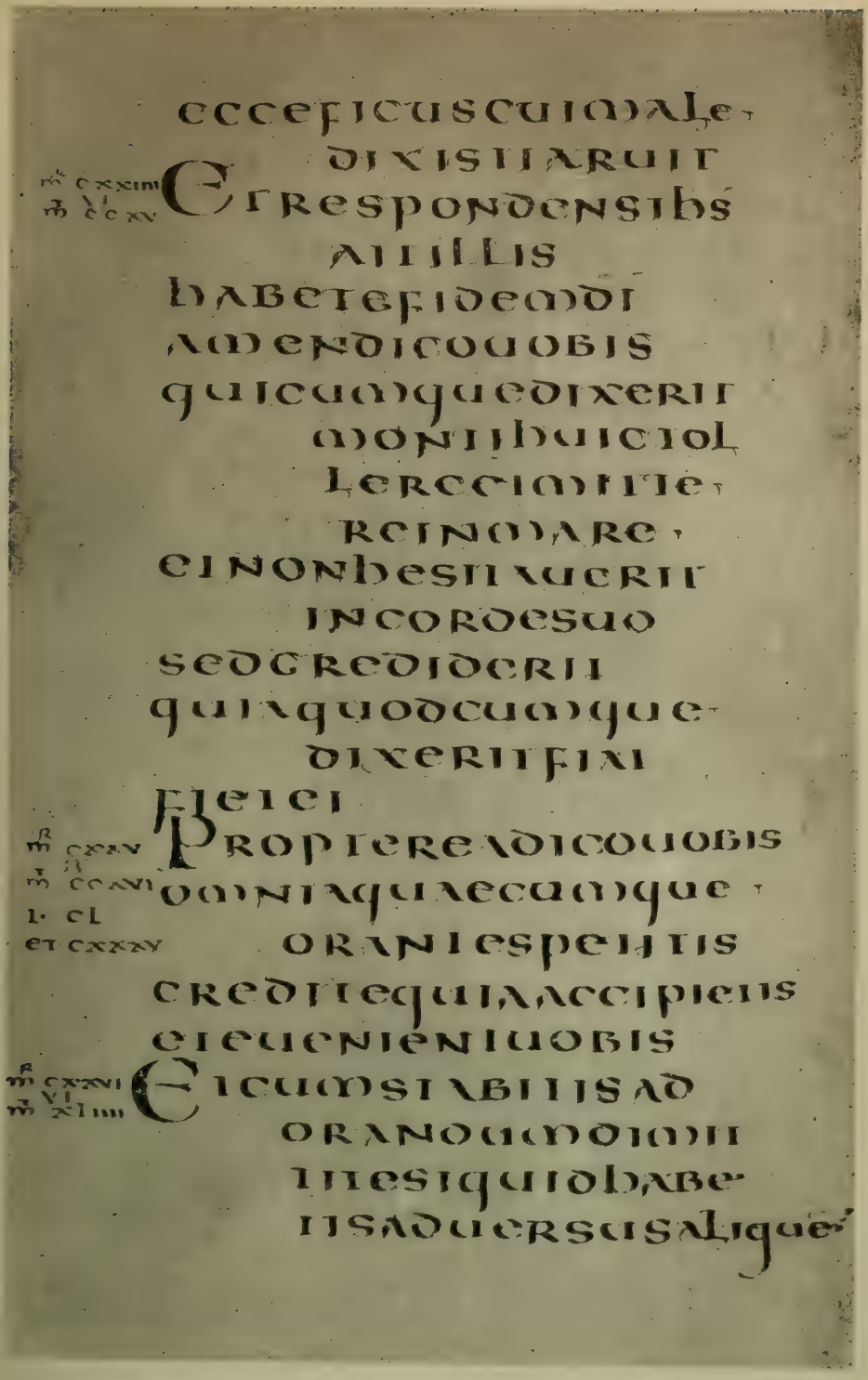
Tafel I.—Teil der Inschrift auf dem Sockel der Trajanssäule in Rom, *etwa* 114 n. Chr. Massstab ungefähr 1 zu 9. (*Siehe auch Tafel II.*)



Tafel II.—Alphabet der Trajanischen Inschrift *etwa* 114 n. Chr.). **Massstab ungefähr 1 zu 6.** (*Siehe auch Tafel I.*) *Anmerkung.—L und O in der 2ten Zeile stehen seitwärts.*)



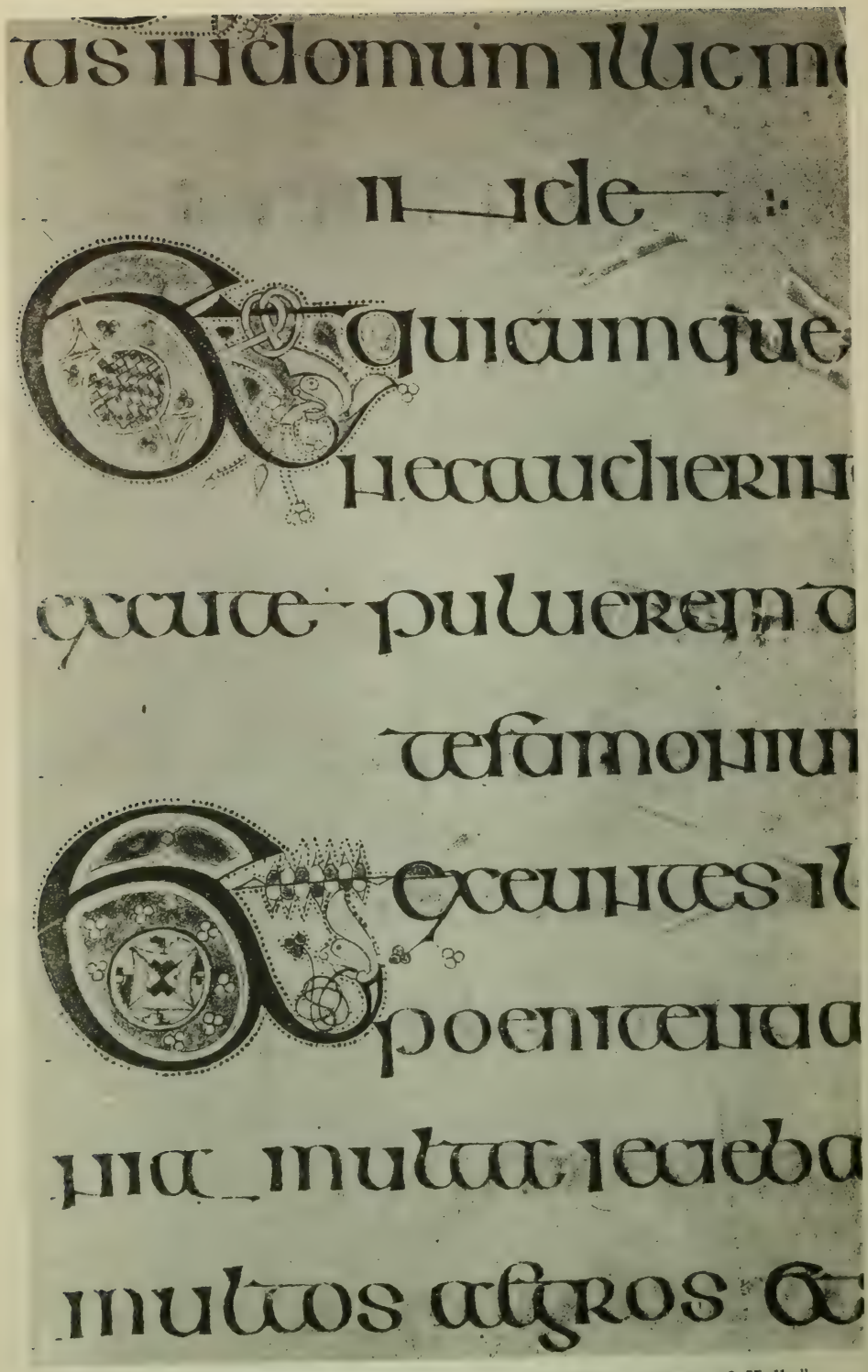
Tafel III.—Lateinische Kapitalschrift, 4. oder 5. Jahrhundert.
(Virgil's Aeneide.)



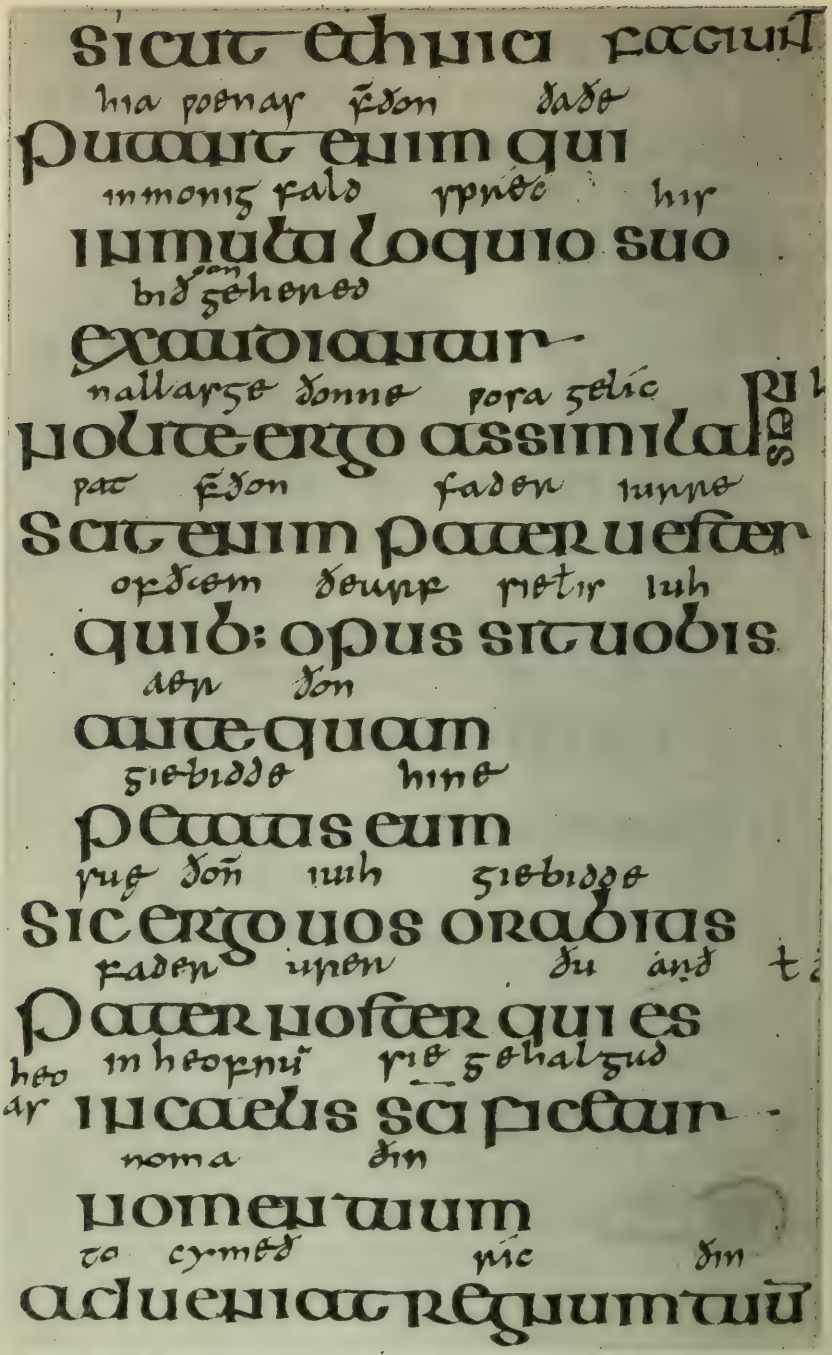
Tafel IV.—Unzialschrift, wahrscheinlich italienisch 6. oder 7. Jahrhundert. (Evangeliar.) Brit. Museum, Harl. MS. 1775.

et dixerunt eis quae fecit ihs
Colligerunt ergo pontifices
et pharisaei concilium
et dicebant quid facimus quia hic
homo multa signa facit
si dimittimus eum sic
omnes credent in eum
et venient romani et tollent
nm et locum et gentem
unus autem ex ipsis caiaphas
cum esset pontifex anni illius
dixit eis uos nescitis quicquam
nec cogitatis quia expedit nobis
ut unus moriatur homo
pro populo
et non tota gens pereat
hoc autem a semetipso non dixit
sed cum esset pontifex anni
illius prophetauit
Quia ihs moriturus erat pro gente
et non tantum pro gente
sed et ut filios dei qui erant dispersi
congregaret in unum
Ab illo ergo die cogitauerunt
ut interficerent eum
ihs ergo iam non in palam
ambulabat apud iudaeos
sed abiit in regionem iuxta
desertum in ciuitatem
quae dicitur efrem
et ibi morabatur cum discip suis
Proximum autem erat
pascha iudaeorum
Et ascenderunt multi hieroso
lyma de regione ante pascha
ut sanctificarent se ipsos
Quaerebant ergo ihm
et conloquebantur ad inuicem
in templo stantes
quid putatis quia non uenit ad die
festum

Tafel V. – Unzialschrift, wahrscheinlich im 7. Jahrhundert auf dem Kontinent geschrieben. (Evangelium St. Joh.) Ex Libris Stonyhurst College. (Siehe auch die Vergrösserung, Abb. 169.)

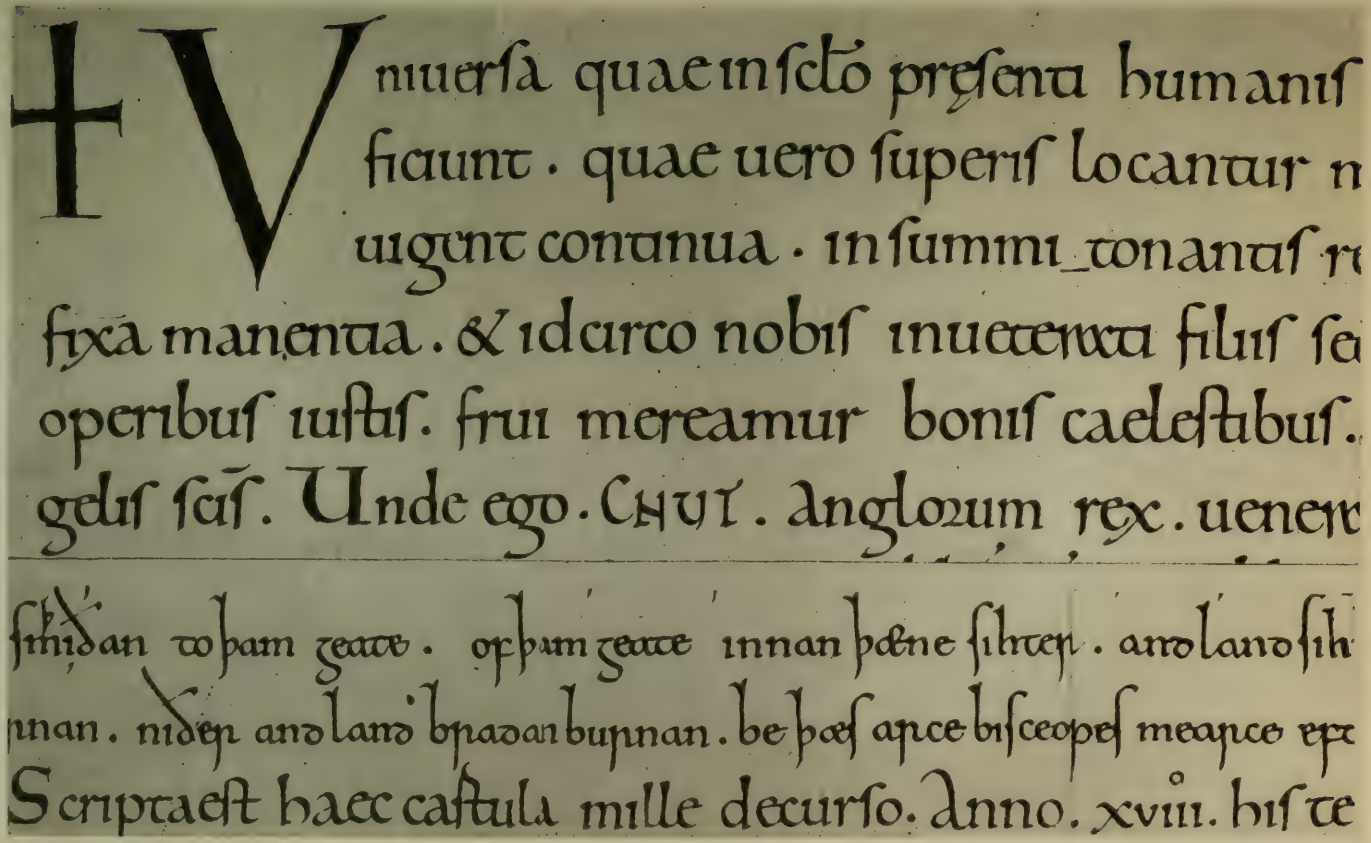


Tafel VI.—Halbunzialschrift (Irisch), 7. Jahrhundert, "Book of Kells" (Lat. Evangeliar). Ex Libris Trinity College, Dublin.

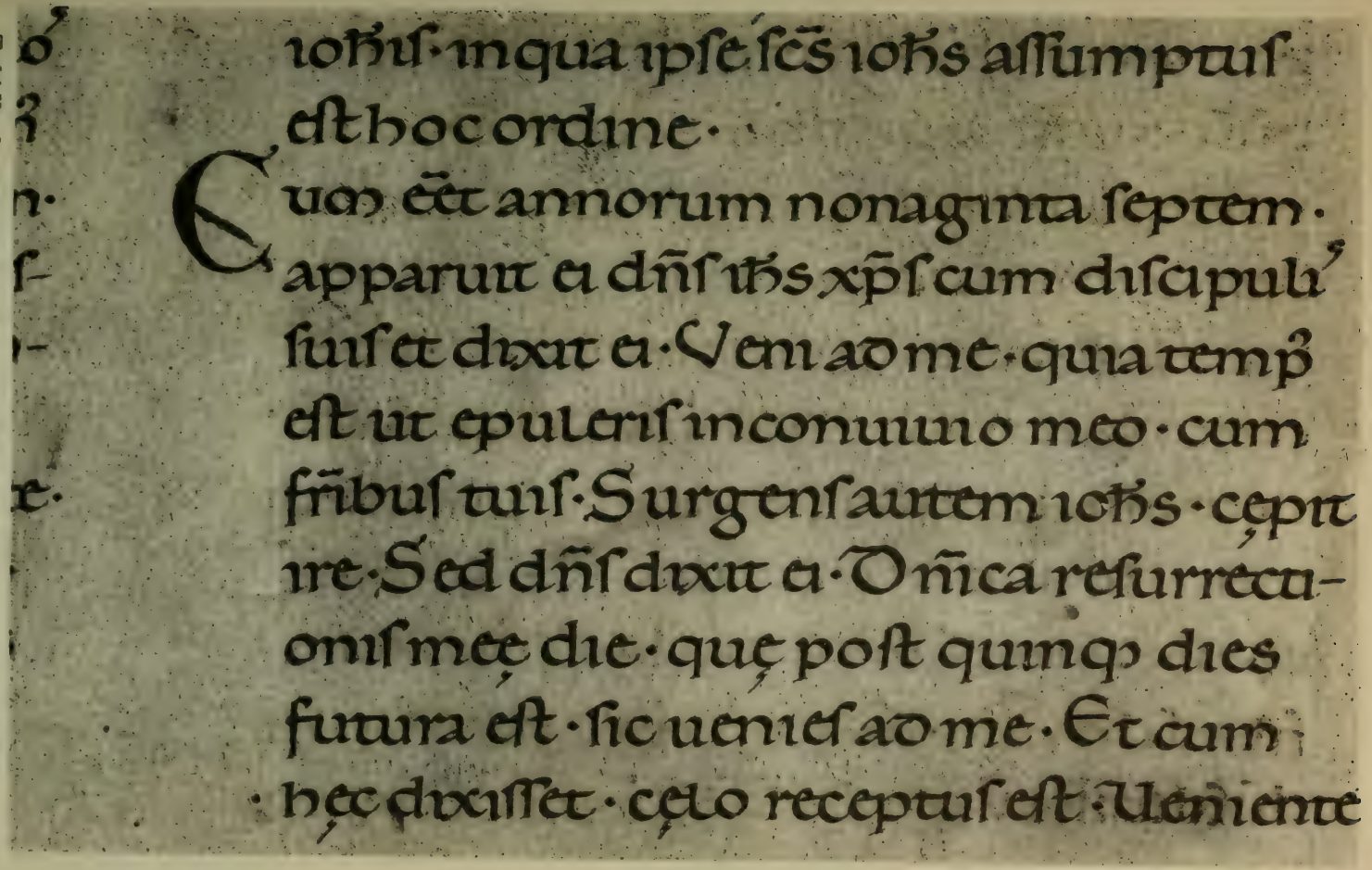


Tafel VII.—Halbunzialschrift (Angelsächsisch), *etwa* 700 A.D. "Durham Book" (Lat. Evangeliar). Brit. Mus., Cotton MSS., Nero D. IV.

Tafel VIII.—Englische Schrift des 10. Jahrhunderts. (Psalter. Brit. Mus., Harl. MS. 2904. (Siehe auch die Vergrösserung, Abb. 172.)



Tafel IX.—Englische Schrift, datirt 1018. Zwei Teile aus einer Urkunde Kanuts. Brit. Museum. (Siehe auch die Vergrösserung, Abb. 173.)



ionis·in qua ipse scs ihs assumptus
est hoc ordine·
Cum ēet annorum nonaginta septem·
apparuit ei dns ihs xps cum discipuli
suis et dixit ei·Veni ad me·quia temp
est ut epuleris in conuiuio meo·cum
frib⁹ tuis·Surgens autem ihs·cepit
ire·Sed dns dixit ei·Dnica resurrectio-
nis mee die·que post quinq dies
futura est·sic uenies ad me·Et cum
hec dixisset·celo receptus est·Ueniente

Tafel X.—Italienische Schrift (erste Hälfte) des 12. Jahrhunderts. (Homilien und Lektionar.) Brit. Mus. Harl. MS. 7183. (Siehe auch die Vergrösserung, Abb. 174.)

celebrando: digni efficiamur ad optionis tuę
consortio. Pdnm. Violia Iohis baptistę.

Pra qs omps ds. ut familia tua p uiam sa
lutis incedat. & beati Iohis precursoris
hortamenta sectando. ad eū quem predixit
secura pueniat. Dnm nm ihm xpm filiū t.

Os qui pręsentē diē honorabilem hy die.
nobis in beati Iohis natiuitate fecisti. da
populis tuis spualiū gram gaudiorū. & omniū
fideliū mentes. dirige in uiam salutis eternę.

Os qui nobis beatorū Violia Petri & Pauli
apłorū tuorū Petri & Pauli natalicia gle
sa prestre concedis. tribue qs: eorū nos semp &
beneficiis pręueniri. & orationibus adiuuari.

Os qui hodiernā diem apłorū tuorū hy du
Petri & Pauli martyrio consecrasti. da
ecclię tuę eorū in omnib; sequi precepta. p quo
religionis sumpsit exordiū. P. Cōmemor Pauli

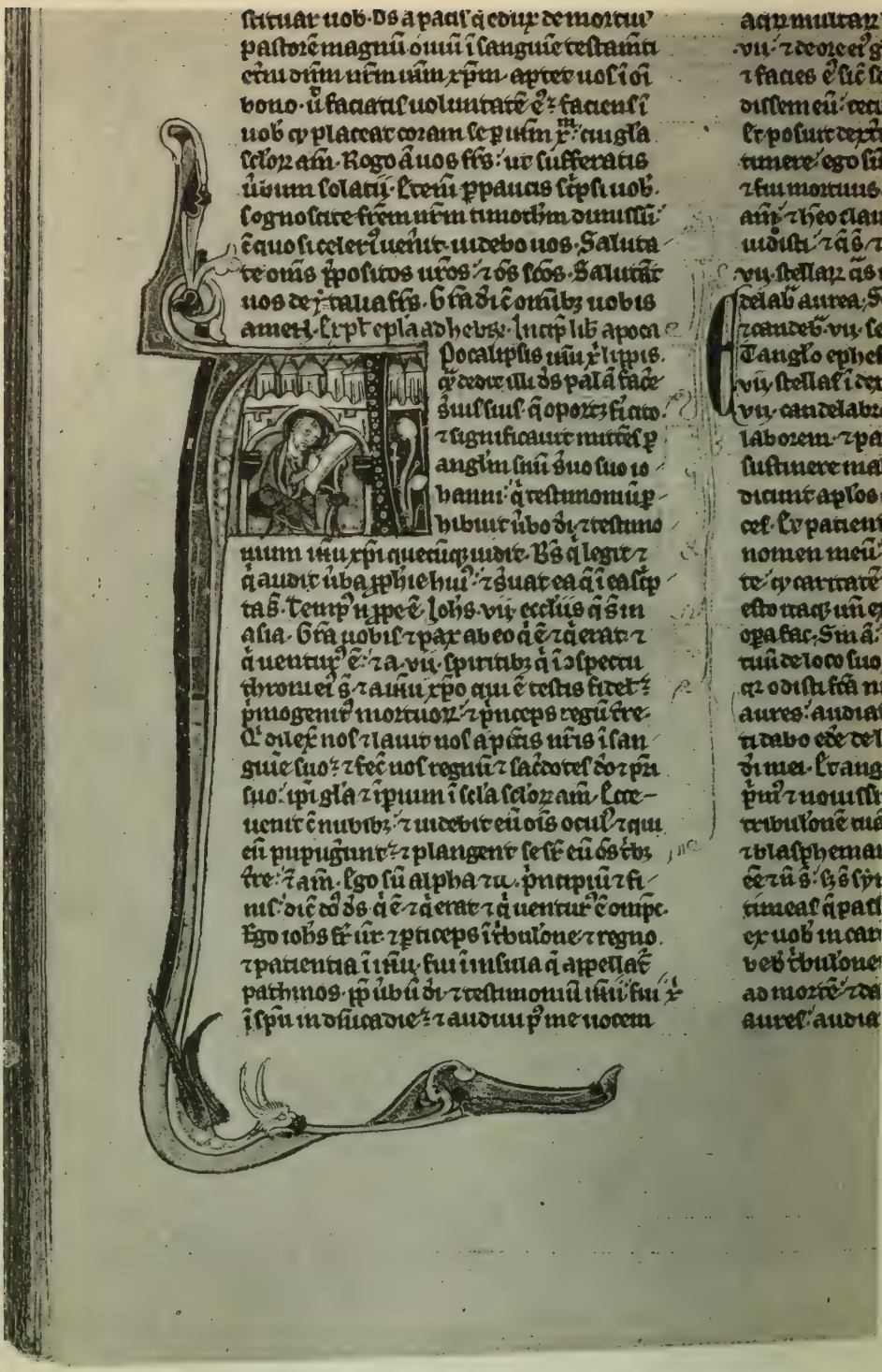
Oeys qui multitudinē gentiū beati Pauli
apti predicatione docuisti. da nobis qs:
ut cuius natalicia colimus. ei apud te patroci
nia sentiamus. P. Oct sci Iohis. Os qui pśen

Os cuius dextera beatū Petrum Oct Apłor
ambulantē influctib; ne mergeret erexit.
& coaptin eius Paulū tertio naufragantē de p
fundo pelagi liberauit. exaudi nos ppicius: &
concede ut amborū meritis. eternitatis gram

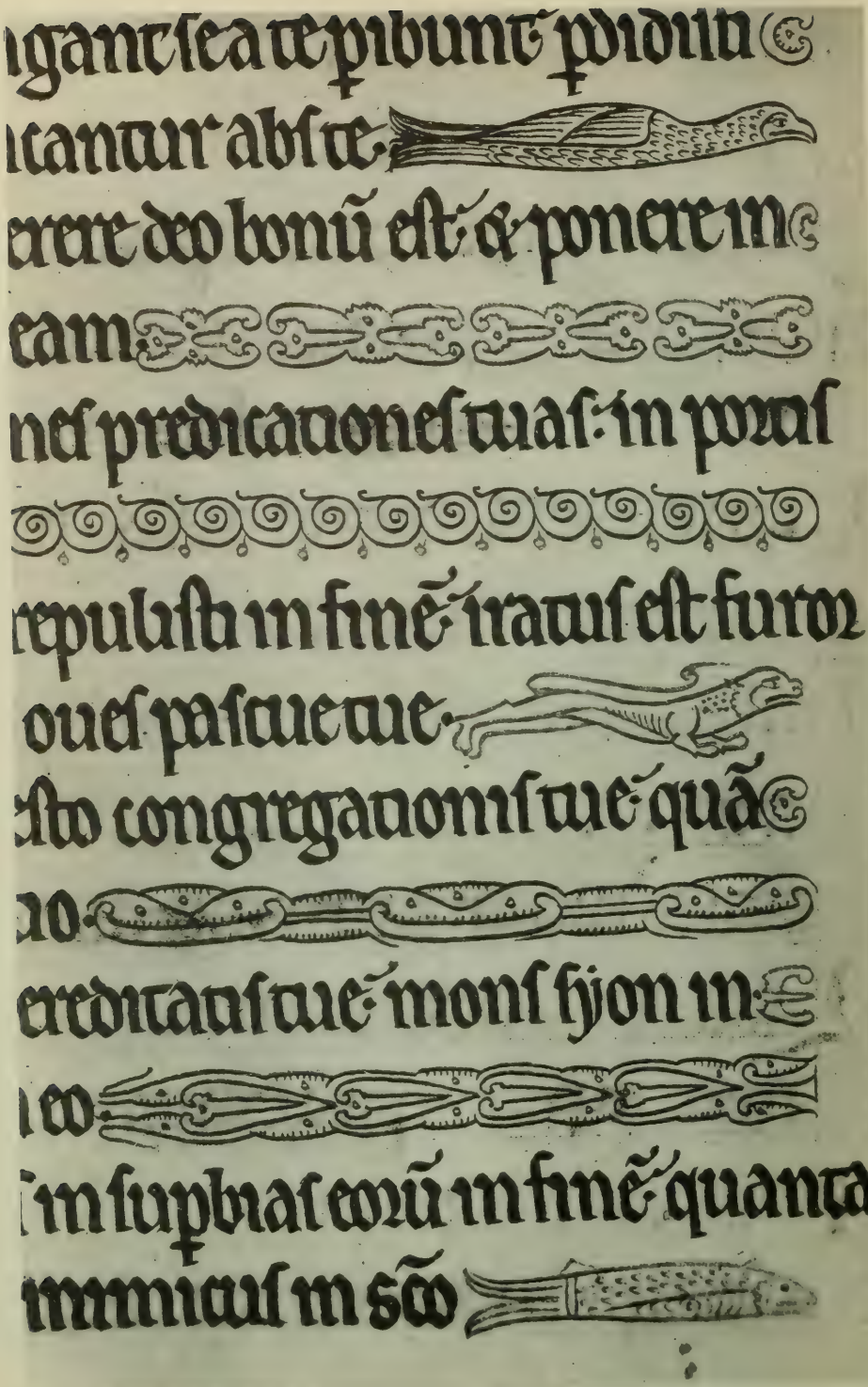
Tafel XI.—Englische Schrift des (späten) 12. Jahrhunderts, mit verzierten Anfangsbuchstaben. (Brevier.) Brit. Mus., Royal MS. 2 A.X.



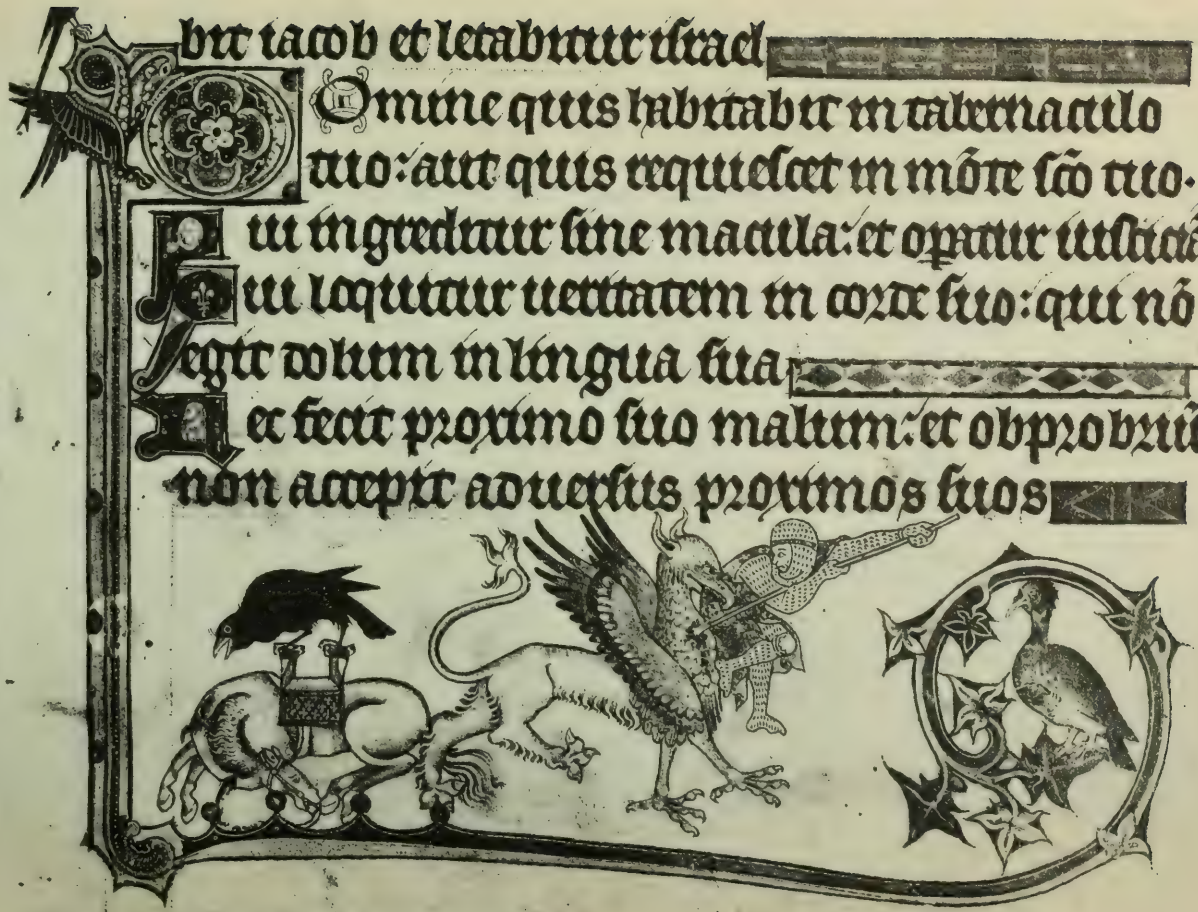
Tafel XII.—Gemalte Initiale aus einer Vlämischen Handschrift A.D. 1148. (Lat. Bibel.) Brit. Museum, Addl. MS. 14790.



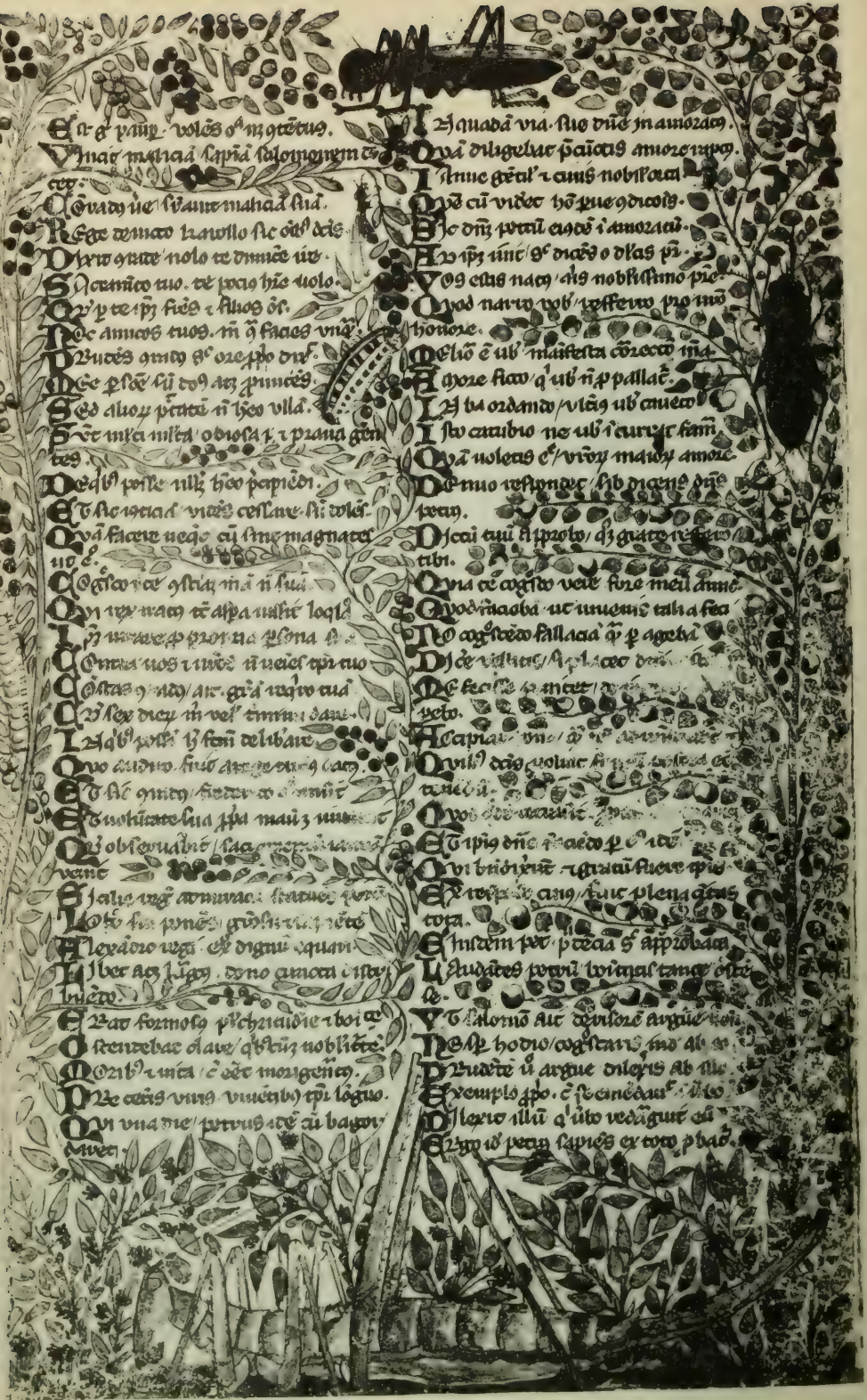
Tafel XIII.—Englische Schrift und Buchmalerei des 13. Jahrhunderts (2te Hälfte). (Lat. Bibel.) Ex Libris S. C. Cockerell.



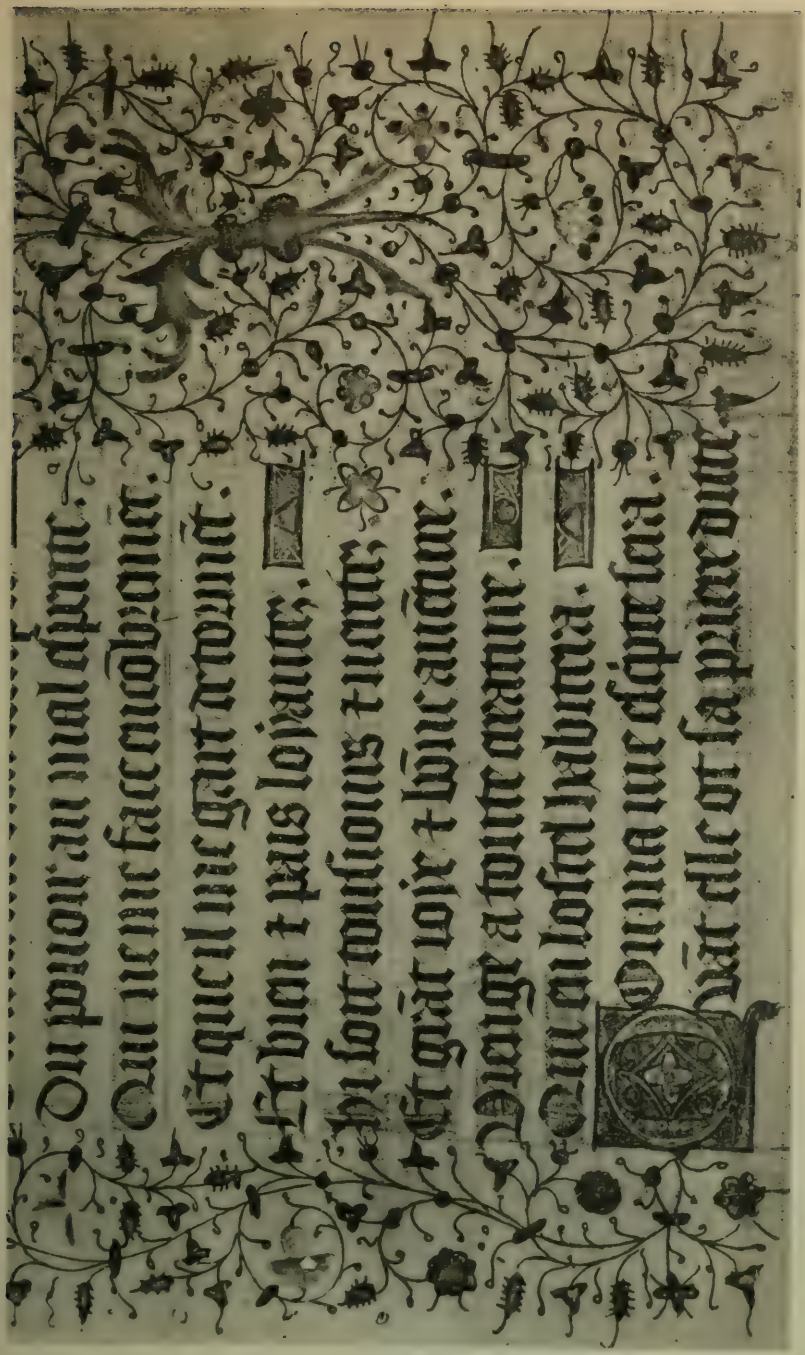
Tafel XIV.—Zeilenfüllungen: Federzeichnung 13. Jahrhundert. (Psalter.)
Brit Museum, Royal MS. 1, D.X.



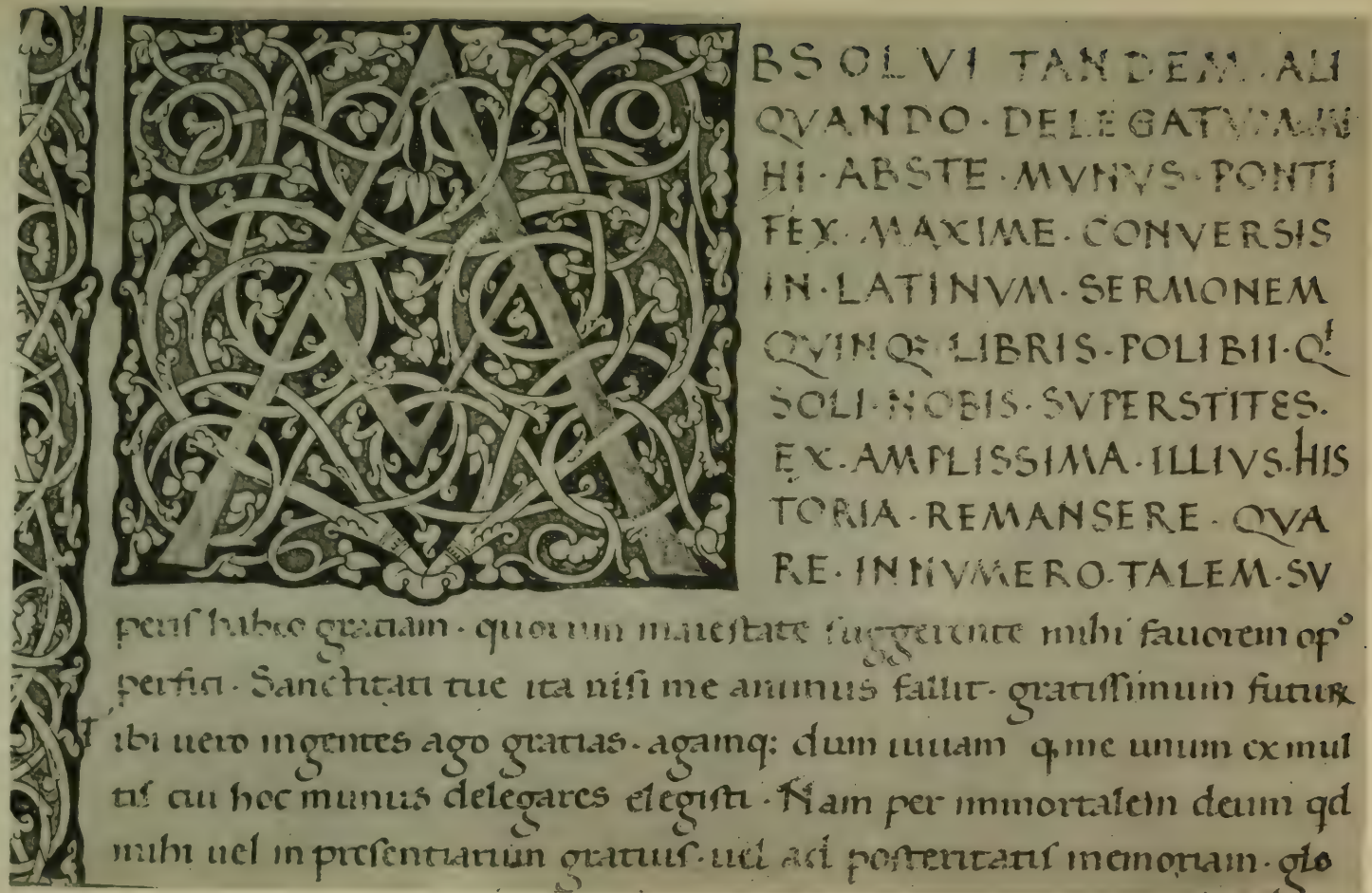
Tafel XV.—Englische Schrift und Buchmalerei, *circa* 1284 A.D. (Psalter.) Brit. Museum, Addl. MS. 24686.



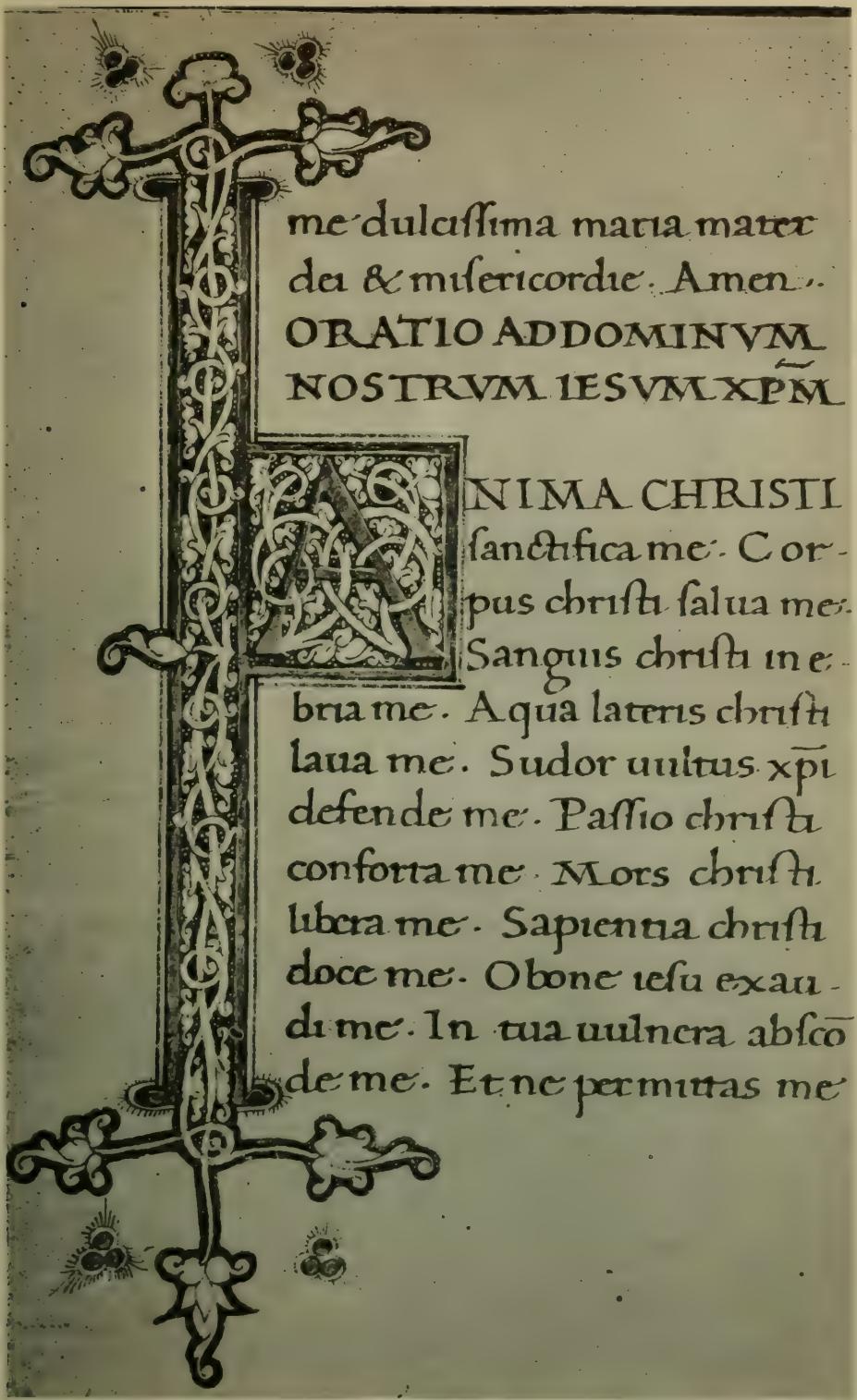
Tafel XVI.—Italienische Handschrift, 14. Jahrhundert Brit. Museum, Addl. MS. 28841.



Tafel XVII.—Französische Schrift des 15 Jahrhunderts mit illuminirtem Randzierrat. Ex Libris E. Johnston.


BSOLVI TANDEM ALI
QVANDO DELEGATVM M
HI ABSTE MVNVS PONTI
FEX MAXIME CONVERSIS
IN LATINVM SERMONEM
QVINQ LIBRIS POLIBII Q!
SOLI NOBIS SVPERSTITES.
EX AMPLISSIMA ILLIVS HIS
TORIA REMANSERE QVA
RE IN NVMERO TALEM SV
perſ hubeo gratiam quorum maieſtate ſuggerente mihi fauorem op
perſin Sanctitati tue ita niſi me animus fallit gratiſſimum futur
ibi uero ingentes ago gratias agamq: dum tuam q me unum ex mul
tis eu hoc munus delegares elegiſti Nam per immortalem deum qd
mihi uel in preſentiarum gratius uel ad poſtentatis memoriam glo

Tafel XVIII.—Italienische Schrift (Humanistische Minuskel) und Buchmalerei, 15. Jahrhundert (Perotti's Übersetzung des Polybius). Ex Libris H. Yates Thompson.



me dulcissima maria mater
dei & misericordie. Amen.
ORATIO ADDOMINVM
NOSTRVM IESVM XPM

ANIMA CHRISTI
sanctifica me. Cor-
pus christi salua me.
Sanguis christi in e-
bria me. Aqua lateris christi
laua me. Sudor uultus xpi
defende me. Passio christi
conforta me. Mors christi
libera me. Sapientia christi
doce me. O bone iesu exau-
di me. In tua uulnera absco
de me. Et ne permittas me

Tafel XIX.—Italienische Handschrift, datirt 1481. Ex Libris S. C. Cockerell.

cantent hoc psalterium: et
possidebunt regnum eternū.



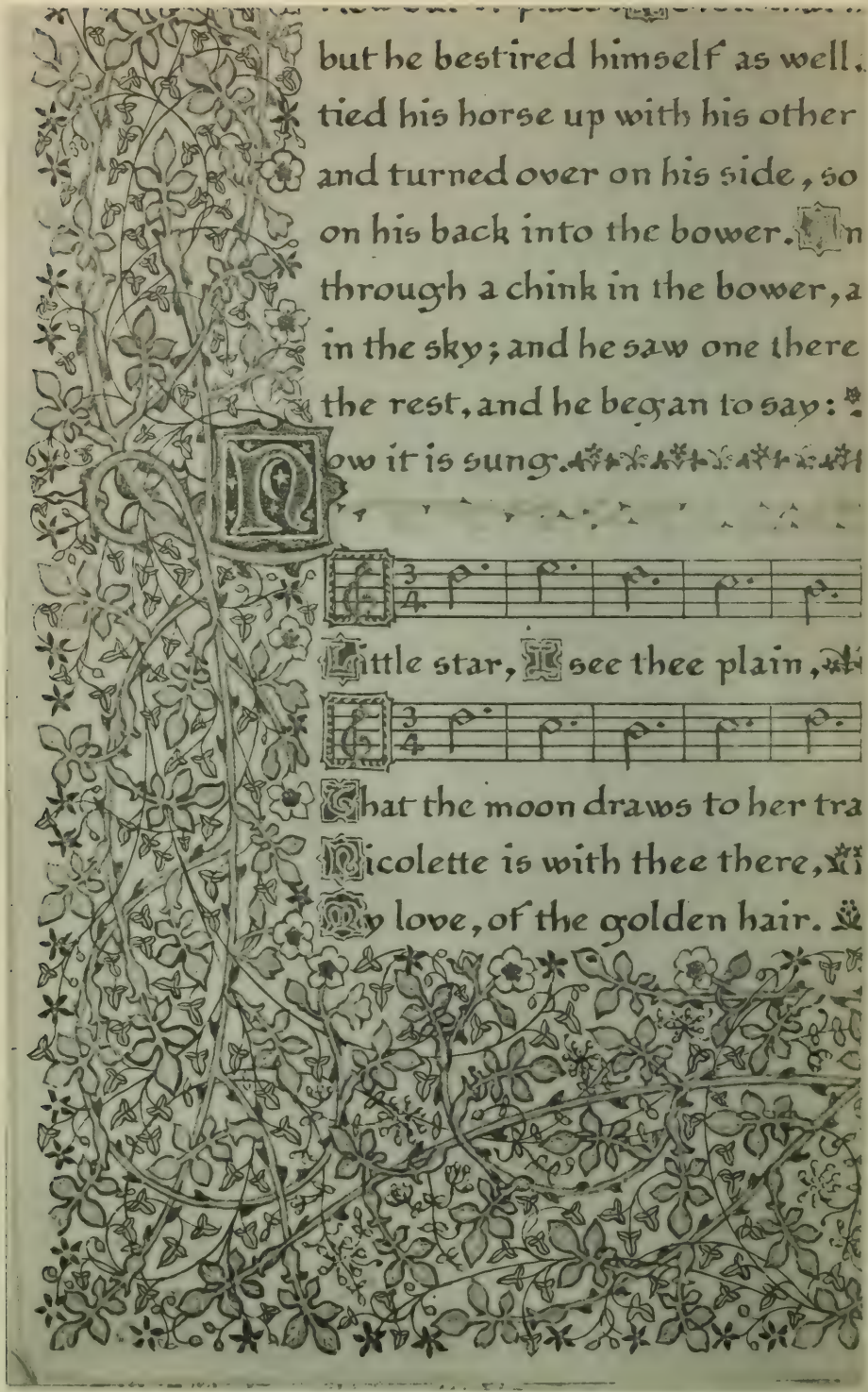
Vsque digneris do: Oro.
mine deus omnipotens
istos psalmos consecratos qs
ego indignus decantare cu-
pio in honore nominis tui
domine: beate marie virgi
nis et omnium sanctorum
tuorum promere miserimo
Euangelista famulo tuo: et p
genitore meo et genitrice mā.

Tafel XX —Seite aus einer Italienischen Handschrift (Spätes) 15. Jahrhundert
Ex Libris S. C. Cockerell.

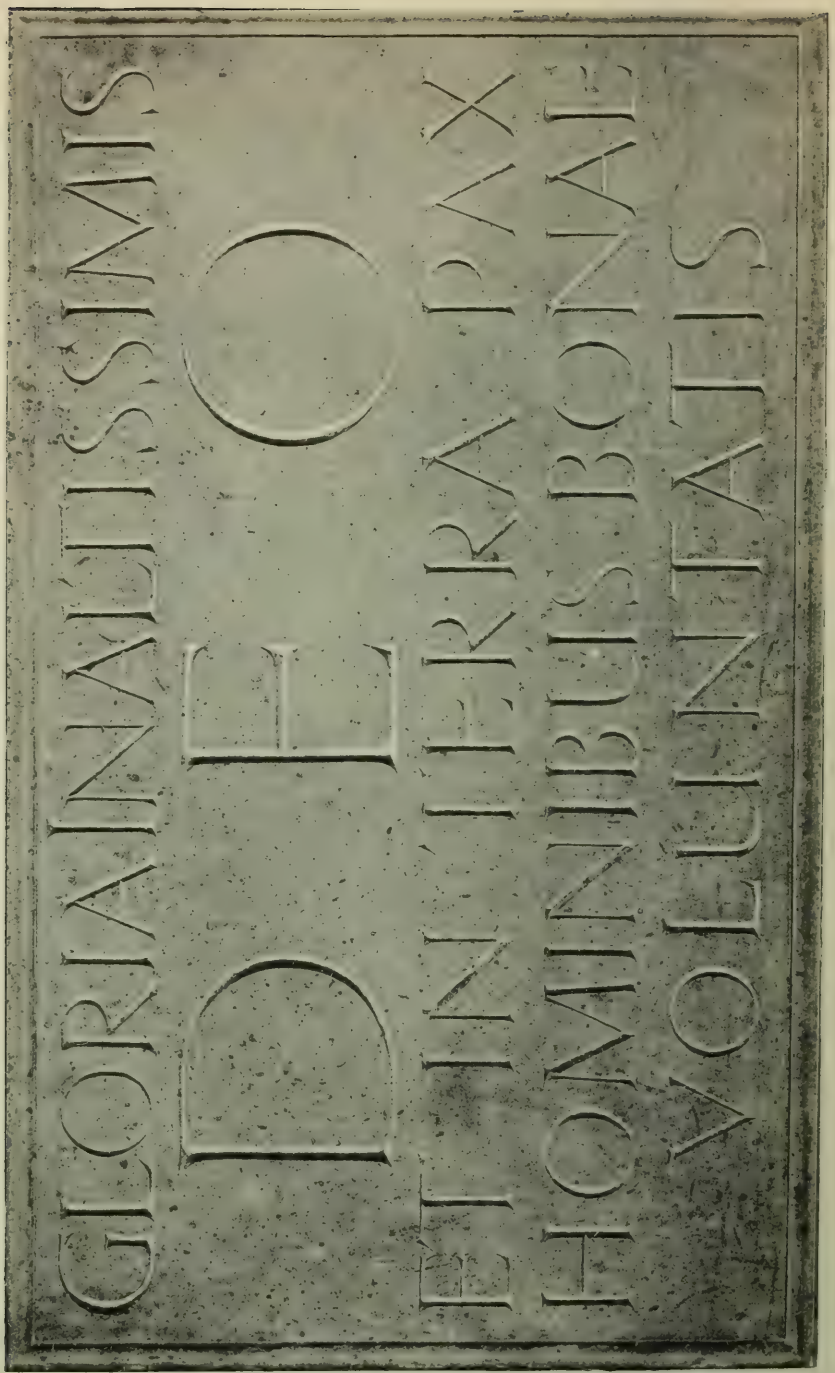
Per tutto, ouel suo mar sospira et piagne,
Percosse in uista oltra lusato offesa;
Tal, ch'a noia et disdegno hebbi me stesso.
Et se non fusse che maggior paura
Freno l'ardir; con morte acerba et dura,
A l'aqual fui molte fiate presso,
D'uscir d'affanno harei corta uia presa.
Hor chiamo; et non so far altra difesa;
Pur lui; che lombra sua lasciando meco
Di me la uiua et miglior parte ha seco.
Che con laltra restai morto in quel punto
Ch'io senti morir lui, che fu'l suo core:
Ne son buon daltro, che da tragger guai.
Tregua non uoglio hauer col mio dolore
Infin ch'io sia dal giorno ultimo giunto:
Et tanto il piangerò, quant'io l'amai.
Deh perche inanzi a lui non mi spogliai
La mortal gonna; s'io men'uesti prima?
S'al uiuer fui uelocc: perche tardo
Sono al morir? un dardo
Almen hauesse et una stessa lima
Parimente ambo noi traffitto et roso:
Che si come un uoler sempre ne tenne
Viuendo; cosi spenti anchor n'hauesse
Vn'hora, et un sepolcro ne chiudesse.
Et se questo al suo tempo, o quel non uenne;

Tafel XXI.—Italienische (Humanistische) Cursive (frühes) 16. Jahrhundert. Ex Libris S. C. Cockerell. (Siehe Vergrösserung, Abb. 178.)

Tafel XXII.—"Communion Service" geschrieben und illuminirt von E. Johnston, 1902. (Liturgisches Buch für die Holy Trinity Kirche, Hastings.) Verkleinert (auf etwa $\frac{3}{4}$ Grösse).



Tafel XXIII.—"Aucassin und Nicolette" geschrieben und illuminirt von W. H. Cowlishaw, 1898.



Tafel XXIV.—Inschrift, in Stein gemeisselt von A. E. R. Gill, 1903. (Verkleinert auf etwa 1-5.) *Anmerkung.*—Um die eingeschnittenen Buchstaben richtig zu sehen, lasse man das Licht von links auf die Tafel fallen (oder überdecke sie mit dünnem Seidenpapier).

Register.

A, 200, 291, 301, 445—446
A, altes und modernes, 207, 208
A, das alltägliche 288
Abbott, Rev. Dr. T. K. 449
Abstände, breite 281—286, 339, 352.
— von Buchstaben, Worten und Zeilen 78, 132, 274 (auch 90, 99)
— kleine 280—287
Abteilungen im Text 126, 142, 274
Adressen, illuminierte 381
Ägyptisch-hieratische Schrift 36
Alabaster und Marmor 429
Alcuin von York 43
Aldus 338, 403
Alphabet, Herleitung des 36
— das Römische 36, 116, 288, 254, 316
Alphabete, die am meisten verwendbaren 287, 408, 423
Aluminium, Blatt 172
Ancaster (Stein) 429, 426
Anfangsseiten 114, 131, 394
Anfangswort (IN) 131
Angelsächsische Halbunziale 41
— Schrift 41, 327, 351, 450, 451
Anklammern 280
Anmerkungen etc. 148, 339, 345, 371
— in Rot 134 148
Anordnen und Einrichten 132, 237—238, 276, 378, 416
Anordnung der Schrift 89, 125, 255, 272—288, 422
Antiquabuchstaben 120, 257, 300
— -majuskeln, geschriebene 325, 320
— -minuskeln 334, 48
— -schrift 282, 423
— -versalien 200, 224, 322, 326, 408
Arabische Ziffern 83, 465
Arbeiten an Ort und Stelle 439
Arbeitsverfahren und Größenverhältnisse 102, 236, 275, 287
Asiso (Gesso) 173
Aufbau der Schrift 73, 84 bis 87, 120, 314, 335 (s. auch die Bemerkungen zu den Kollotyptafeln)
Aufgebaute Buchstaben 314, 120—122, 271, 311, 357
Aufgestellte Buchstaben 307, 44, 312
Aufriß, der 429
Aufschlag, der 103, 108, 226, 394

Aufsteigende Striche 121
Aufzeichnen der Form 150
Ausdruck 256
Ausgeglichene Raumverteilung 284, 234
Ausgespartes Rankenmuster 214, 470, 471
Ausgewechselte Muster 199, 231, 463
Ausmitteln 129
Azzuro della magna 189

B 200, 292, 293, 295—299, 301, 445—446
Bath, Stein 428
Beleuchtung 62
Beschränkung bei Schriftschmuck 187, 191, 210, 229, 236, 380
esondere Arbeiten 328, 323
— Worte und Buchstaben 125, 380
Bibliothekschnitt 113
Bild (Druckseite der Type) 404
Bimsstein, geschlemmter 151
Blake, William (Anm. unten) 369
Blattgold 157, 172, 177
— auflegen und polieren 149 bis 181, 195
Blatt- und Rankenwerk 193, 199, 203, 204, 211—217, 233
Blau 186—198
Bleiweiß 173
Blockschrift 415, 423
Bogen und Rundungen 123
Bogen zuschneiden, falzen und liniieren 101
Brasilianisches Farbholz 184
Breite Abstände 281—287, 339, 352
— Ränder 90, 105, 226, 238, 286, 322, 345, 379, 475
Britisches Museum, Manuskripte des 417, 444 etc.
Bronzeplatten 253, 366, 406
Buch, das geschriebene 100, 367
— geeigneteSchriftgröße103, 109
— Größe und Format 103
— persönliches 325, 371 bis 372, 477
Buchdruckerkunst 397
— Grundlagen der 11, 100
Buchdruckmethoden 103, 115, 276, 283, 392—406, 287
Bucheinband 373, 104, 108, 113, 114, 180, 196, 210
Buchmalerei 215
Buchschrift 36, 345, 348
— das Erlernen einer
1. Werkzeuge 48
2. Arbeitsverfahren 61
3. Vorbilder 70
4. Übungen 86
— moderne 71, 87, 116, 334, 341, 348, 450—454, 472
Bücherverzeichnis 416
Bücherzeichen 146
Buchstaben, aufgebaute 314, 271, 311, 357, 120—122
— ausgesparte (318), 409 bis 411
— Bogen und Biegungen 310
— eingegrabene und erhabene 408, 415, 436
— Formcharakter der 300
— gezeichnete 314—315, 150, 120
— Größe der, für Inschriften 379, 426
— Hauptbalken oder Stamm 310, (herausgezogen) 303, 351
— mit Hohlbalken 122, 222, 359

Buchstaben, Ligaturen 278
— Lombardische 121
— Neben- oder Querbalken 301, 310, 356
— obere und untere Zeile 293
— runde (s. runde oder eckige Formen)
— mit dem Pinsel gemalt (120), 314, 407
— -Schweif 311, 268, 356
— Serifen oder Schlußstriche 310
— vergoldete (s. Gold)
— — die verschiedenen Breiten der 290
Büttenkanten 113

C 290, 302, 445—446
Caslon William 404
Chinesischer Druck 402
— Zinnober 188
Chinesisches Weiß 190
Chiswick-Presse 374
Chronogramm 391
Cennino Cennini 172, 195, 418
Cobden-Sanderson T. J. 97, 419
Cockerell, Douglas 180, (über biegsame Pergamentumschläge) 373, 421
Cockerell S. C. 462, 470—475
Cowlishaw, W. H. 477

D 290, 302, 445—446
Diagonalmuster 203, 230–233
Dekorative Gegensätze 353, 392
Dreizehntes Jahrhundert, Schrift des 46, 116, (118), 357, 461, 465, 466
— — Schriftzierat des 196, 116, 206, 215, 224, 461 bis 467.
Druckermarken 145
Druckschmuck 205, 393, 401, 405
"Durham Book" 41, 71, 230, 450

E 292, 293, 302, 445—446
Eckige und runde Buchstaben 289
Eckige und runde Form von D, E, H, M, U usw. 40, 121, 136, 224, 303, 323
— Versalien 37, 140
Edelschrift und Schriftblock 280, 286, 322
Eigelb 185, 189, 190
Eigenart 253—257
Eigenschaften einer guten Schrift 255
Elftes Jahrhundert, Schrift des 46, 47, 328, 452
Elzevirs 404
Einbinden der Bücher 373, 104, 108, 113, 114, 180, 196, 210
Einfach geschriebene Majuskeln 125, 320, 325
— geschriebene Schrift 313
Einfache und zusammengesetzte Formen 207, 348
Eingegrabene Schrift 408 bis 416, 436—439, 425
Eingezogene Zeilen 115, 283
Einlage, Feder- 54, 59
Einleitung, farbig 134, 339
Einrichten und anordnen 129, 132, 236, 276, 378, 415 bis 416, 429
— — — eines Manuskripts 99, 102, 386
— nach Lagen und Seiten 368
Einteilung und Anordnung 415
Einzelblätter 364, 378
Eiweiß 169, 172, 173—185, 189, 194

Ehmcke, F. H. 421
Enge Buchstaben 289—293, 300
Eng gehaltene Abstände 280 bis 284
Englische Schrift 46, 47, 328 (361), 451—454, 457, 461 465
Entwerfen von Drucken 394, 401
— von Schriftzierat 228
Entwicklung des g 350
— der Illumination 15, 130, 217, 221
— der illuminierten Initiale 48, 115, 221, 462
— der Schrift 35, 443 und Vorwort des Verfassers
— der Versalien 114
Entwurf, der dekorative 187, 213, 224—236
— und Einteilung eines Manuskripts 90, 99
Erhabene Schrift, in Stein usw. 408, 416, 436
Erlernen einer Buchschrift: 1. Werkzeug 48, 2. Arbeitsweise 61, 3. Vorbilder 70, 4. Übungen 86
Erzählende Initiale 462

F 292, 294, 303, 445—446
Falzbein 65, 101, 376
Falzen der Bogen für ein Buch 101, 103—111, 113
Farbe, Anwendung von 206, 214—216, 231, 460, 463, (422)
Farben, Auszierung durch 16, 206
— feste und pulverförmige 185
— für Federzierat 185
— in Näpfchen und Tuben 185
Farbenpräparate 185—191
— wenige und ganz bestimmte 187
— Wiederholung und Beschränkung der 191
— Zusammenstellung der 192
Farbige Tuschen 181, 347
— Buchstaben (s. Versalien und Gegensatz)
Federdruck 63, 24
Feder für Farbe 181, 190
— Haltung der 64, 68
— -kiel 52, 54, 59, 181, 20, 24
— -messer 60
— Schilf oder Rohr, 52, 83, 85
— Schneiden der 52—60
Federspitze, Breite der 85, 120, 315, 349
— Form der 56, 120
Feder (Stahl) 60, (Anm. unten), 20
Federtechnik 35—38, 85—86, 209, 210, 217, 232, 254, 256, 260—266, 272, 281, 300, 313, 335, 345, 406, 449, 455 und Vorwort des Verfassers
Federweiß 175, 183
Federwischer 61
Federzierrat 209
Fehlerverbesserungen 184, 370
Feine Schrift 28, 60, 87, 335, 349, 473
Feste Farben 185
Fest vorgeschriebene Inschrift 378
Filigran-Illumination 209, 468
Firth, C. M. 189
Flächenmuster, einfache 229, 221
Flechtwerk 222

Fraktur 120, 145, 282, 357, 392
Französische Schrift 468
Frische und direkte Arbeitsweise 99, 101, 236—238, 276, 283, 287, 353, 368, 370, 378, 429
Froben (unt. Anm.) 394, 403
Folio 104
Formcharakter 300
Füllen der Feder 51, 70
Fünfzehntes Jahrhundert, Schrift des 46, 48, (332), 357, 468—472

G 289, 303, 445—446
G, Entwicklung des 350
„Gassen", Anm. unten, 282
Gebetbuch 372
Gedruckte Bücher, Ausschmückung der 205, 398 bis 408, 405
Geflochtene Formen 222, 223
Gegensätze, dekorative 353, 392
— der Farbe 353, 362
— der Form 356, 362, 380
— von Rot und Schwarz 148
Gemalte (mit dem Pinsel), Buchstaben 407, 300, 120, 314, 415
Geometrische Muster 221
Gerahmtes Pergament 384
Geschwänztheit 325
Gesso Sottile 173
Gewürfelt oder geschacht 203, 209, 230—231
Gill, A. E. R. 414, 479 (über Inschriften in Stein) 422
Gips 173, 402, 436
Gleichmäßigkeit 261, 271, 335, 399, 191
Gold, s. die Vergoldung.
Gold, Anwendung von 194 bis 204 (s. auch „In andern Farben" 130—150)
Goldene Psalter, der 232
— Punkte, Leisten, Rahmen 194
Goldpulver oder „Farbe" oder Mattgold 170, 194, 198
Goldschnitt 113
Goldschrift 171, 222
Goldtinte 172
Gotische Schrift 46, 120, 303, 357, 362, 404
Grabstein 253, 427
„Grade" Feder 44, 260, 326
Gradestehende, runde Buchschrift 44, 66, 70, 326 bis 328, 447—452
Gravieren auf Metall 394, 406
Griechische Schrift 36, 344
Griffelförmige Schrift 345
Große Buchstaben s. Buchstaben
Größe der Versalien 122, 125, 275
Größen der Papierbogen 105
Größenformat des Buches 102, 103
Größenverhältnisse und Arbeitsverfahren 102, 236, 275, 287, 386
Größe und Anordnung der Inschrift 89, 284, 378, 425
Grundformen 257, 264, 295
Grundstein 427
Grund- und Haarstriche 43, 63, 83—86, 120, 315, 345, 406, 408, 425
Grün 186—188, 191, 192, (214)
Grünspan 188
Gummi arabicum 151, 185
Gutenberg 403

H 291, 293, 303, 446
Haarstriche, wagerechte 66 67, 72, 326
Haken oder Schnabel 261, 301, 311
Halbunziale 37, 40, 71, 254, 326, 449—452
Haltung der Feder 64—70
— Schaft wagerecht 61, 67
Ham Hill (Stein) 426, 429
Handgeschriebene Bücher 100, 275, 367
Handpapier 113, 51
Handschrift, gewöhnliche 12, 14, 76, 300, 317, 348, 405
Heintze & Blanckertz 421
Heraldik 232, 388, 389, 362
Herbarium, ein 236, 399
Herringham, Christiana, J. 172, 418
Hewitt, Graily 417 (Anhang: Die Vergoldung 174)
Hintergrundsfelder 195, 197, 199—204, 226—228
Hochformat 105
Hohlbalken 122, 222
Holy Trinity Church Hastings liturg. Buch 476
Holzschnitt 393, 394, 401, (236)
Hoptonwood (Stein) 429, 479
Hübner's Exempla 409—11, 420

I 200, 304
I statt J, Gebrauch von 304
Illumination oder farbiger Schriftschmuck, Werkzeuge für 181
— od. f. S. Ursprung und Entwicklung der 48, 130, 217, 443, 115
— kräftigere 282
Illumination od. f. S. 204
— Wesen der 204, 205
Illuminierte Initialen 228 (s. Initialen und die Bem. z. d. Kollotyptafeln)
— Randleisten 211, 225, 228
— Adressen 381
Initiale, Entwicklung der illuminierten 48, 115, (138), 221, 356, 359, 461
Initialen, Größe der 110, 320, 325
— rund oder eckig 224
Innenform 270, 302 (c)
Innenrand 108
Innentitel 131, 146, 277, 392
Inschrift, Größe und Anordnung 89, 284, 378, 425
Inschriften auf Metall, Stein, Holz etc. 405, 408, 283
— in Stein 422
— moderne 480
Interpunktionszeichen 83, 415
Irische Halbunziale 40
Irische Schrift 34, 40, 326, 449, (451)
Italienische Schrift 47, 328, 336, 341, 447, 454—457, 469—476

J 304, 446
Jonas & Fisch 206, 459
Joachinus de Gigantibus 471

K 293, 305 435, 446
Kalkstein 428
Kanten des Buchs, rauh, glatt oder vergoldet 113
Kanut, Urkunde des 453
Kanzleischrift 453
Karl der Große 41

Karolinger Schrift 41—46, 328, 329
Kapitelanfänge 126 (Anmerk. unten 1), 368 (2), 369
Kells, Book of 449, 40
Kelmscott Presse 393
Kennzeichnende Teile 266, 269, 300
Ketton (Stein) 429
Kielfedern 52, 54, 59, 181, 19, 24
Kleine und große Buchstaben 40, 115, 125, 325
Kleine oder feine Schrift 60, 87, 335, 349, 473, 28
Klarheit 236, 266, 273
Klar auseinander gehaltene Schriftzeilen 351
Klischee 396
Kollotyptafeln 443, 481
Kolophon 146, 368
Kolumnen oder Spalten, doppelte 105, 138, 140, 370
Kontinentale Schrift 41, 448
Kopf in farbigen Versalien 126, 136, 138, 320 (Anmerk. 2), 369, 381
Kopf, Fuß, Serif 86, 260, 325, 449, 452, 455, 473
Kopfrand 108, 114, 369
Kunstfertigkeit 24, 86, 355, 347
Kupfererz, kohlensaures 189
Kurrentschrift 341
Kursive 355, 48, 134, 282
Kursiv Majuskeln, Kursivschrift 37, 142, 341, 475

L 293, 305, 415—416
Lammfell 175, 183
Lapis Lazuli 189
Lage 103, 112, 373
Larisch, Rudolf von 420 bis 421
Leisten, farbige 125, 146
Leserlichkeit 87, 253—57, 271, 278, 280, 284, 286, 423
Ligaturen 278
Linien, rote 149
Liniierstift 90, 102, 110, 112, 370
Liniieren der Seiten 80, 101, 110, 276, 322, 370
Liniierung, doppelte 89, 326, 449
Liturgische Bücher 144, 371, 418, 476
Liturgischer Gesang 144
Lombardische Versalien 121, 224
Loumyer, G. 151
Luftblasen in der Paste 152

M 291, 306, 445, 446
Majuskeln Anmerk. S. 323,
— einfach geschriebene 125, 320, 325
Maßstab 101, 26
Marmor und Alabaster 428
Mattgold 194, 198
Meißelförmige Federspitze 58, 63
Meißelschrift 36, 207, 300, 314, 405, 424, 429, 445
Messer zum Federschneiden 61
Messinglinien 149, 392
Miniaturen 100, 130, 172, 216, 235
Minuskel 37, 325
Mittelalter, das 208
Moderne Handschrift 341 bis 348, siehe auch: Buchschrift und gewöhnliche Handschrift

Monogramme u. Signete 390
Morris. William 398, 418 bis 419, 217
Muster, eingedrückte, in Gold 203

N 291, 306, 445—446
Nachschreiben alter Schriften 84, 116, 207, 348, 450 bis 454, 461—464, 473
— einer Schrift 71, 83, 335, 348
Nachtrag u. Verbesserungen 24
Näpfchen, Farben in 185
Natürliche Illumination oder Buchmalerei 215
Neben- oder Querbalken (Versalien) 124
Noten mit roten Zeilen 144, 372
Numerieren der Seiten 113, 146, 149, 368

O 290, 306, 445—46
Oberlängen 82, 99, 323, 339
Ochsengalle 185
Oktav 104
Originalität 288, 20
Ornament (siehe auch Entwurf und Flächenschmuck)
Ornamentierte Hintergrundsfelder 203
— Verwendung von 126, 237, 271, 356

P 293—95, 307, 445
Palaeographical Society's Publications 420, 446, 448
Papierbogen, Größe der 105
Papier (Hand) 51, 114
Paragraphen u. Paragraphenzeichen 114, 115, 126, 145, 149
Paste 150, 151, 173, 175
Pergament, gerahmtes 384
— und Vellum 182, 39, 109, 112, 174
Persönlichkeit 256, 349
Pinsel 181
Pinselschrift 407, 300, 120, 314, 415
Platin, Blatt 165
Poesie, Behandlung der, im allgemeinen 96, 125, 142, 282, 363, 401
— Behandlung langer Zeilen 98, 142, 475
Polierstein 166, 173, 179
Poliertes Gold 167, 195 (s. auch die Vergoldung)
Polierunterlage 150, 159
Portland (Stein) 428
Praktische Übungen, Erlernen einer Buchschrift 86, 352
— — (Schrift) 21—22, 416
Praxis und Theorie 287
Primärfarben 192
Pulver, Abreibe- 150, 151, 175, 183
— Farben in 185
— Gold oder Goldfarbe 150, 170, 179, (s. Mattgold 194, 198)
Pult, Stellung des 61
— Schreibhöhe 63
— höher oder niedrig stellen 69
— beim Schreiben mit Farbe 120
Pünktchen, Gruppen von 198, 226
Punkte oder Flecke 198 bis 199
Purpurpergament 323

Q 290, 307, 446
Quarto 104

Querformat 105
Querschnitt der Buchstaben in Stein 437—38

R 292, 294, 307, 435, 446
Ränder, breite 90, 105, 226, 238, 286, 322, 345, 379, 475
— Größenverhältnisse der 275, 90, 95—96, 98, 105, 286, 428
Randleisten aus Federstrichen 25
— Einrahmen durch 26, 226, 401
— illuminierte 100, 210 bis 216, 225, 228, 446 bis 471
Randlinien 111, 114, 140, 369
Rechte Seite 107, 114, 192, 394
Reichtum der Erfindung 187
Reklamen 366, 380, 422
Reklameschrift 380
Renaissance und Schreibschrift 47, 456, 457
Renommierbuchstaben 339
Rohrfedern 52
Rooke, Noel 243, 3
Rote, Farbe 186—88, 191, 192
Rote Linien 149
Rotschrift 134, 148, 205, 341, 353, 372
Rot und Schwarz 130, 353, 393, 402
Rubrizierung 130, 100, 134, 148, 191, 205, 371, 372, 402
Runde, gerade Buchschrift 66, 326
Runde und eckige Buchstaben 289
Runde oder eckige Form von D, E, H, M, U etc. 40, 121, 136, 224, 303, 323
Rundung der Schrift 40, 44, 45, 47, 326, 449
Rusticaschrift in Stein 409
Rusticakapitalien 38, 320
Rye, Tafel in 391, 413

S 292, 295, 308, 446
St. Albans Psalter 457
Sandarach (Harz) 183
Schiefer 413, 429
Schildermalen und Pinselschrift 409
Schilf- oder Rohrfedern 49, 52, 63, 85
Schleifstein 61, 432
Schlemmkreide 151, 183
Schlichtheit 257, 273
Schlußstück 145, 368
Schmuck des geschriebenen Buchs 11, 13, 236, (405)
Schneiden der Feder 52, 60
Schnittunterlage 61
Schönheit 253—57, (10)
— der Anordnung 272
— der Form 269
— des Gleichmaßes 271
Schönschriften:
„Schräge Feder“ oder „aufgestellte“ Schrift 43, 73, 260, 266, 328, 334, 338
Schreibgeschwindigkeit 85, 329, 339, 341, 347, 349, 474
Schreibhöhe 63
Schreibkunst 12, 398
Schreibschrift, moderne 325, 351, 476, 477
Schreibunterlage 50
— Pelz oder Tuch als 57

Schrift, Aufbau der 84—87, 73, 120, 314, 335, (s. auch d. Bemerk. z. d. Kollotyptafeln)
Schrift, angelsächsische 351
— Anordnung der 89, 125, 255, 272—288, 422
— -Block 280, 82
— des 1.—5. Jahrh. 36, 39, 447
— des 6.—9. Jahrh. 40, 45, 327, 329, (352), 447—452
— des 10. Jahrh. 46, 134, (318), 329, 350, (352), 451, 473, 478
— des 11. Jahrh. 46, 47, 328, 452
— des 12. Jahrh. 46, 47, (118), 328, 357, 454—462
— des 13. Jahrh. 116, 196, 206, 215, 224, 461—467
— des 14. Jahrh. 46, (115), 461, (467)
— des 15. Jahrh. 46, 48, (352), 357, 468, 472
— des 16. Jahrh. 334—348, (352), 475
— Edel- und als Block 280, 322
— Entwicklung der 35, 443 und Vorwort des Verfassers
— für Reproduktion 394
— Gewöhnliche Hand- 12, 14, 76, 300, 317, 348, 405
— Größe der 102, 109
— Größe und Tonwert, Gegensätze von 353—354, 380
— krit. Zergliederung der 72, (117)
Schriftmäßige Methoden 16, 89, 102, 104, 115, 131, 134, 236, 276, 287
Schrift, praktische Anwendung der 363
Schriftstreifen 125, 140, 286
Schriften, verschiedene Arten von 115, 121, 223, 408, (auf einer Seite), 380
Schriftzeilen, Länge der 107, 109, 111, 280, 369
Schwarz und Gold 196, 214
— und Rot 130, 353
Schwarze Umrandungslinien 193, 199, 227
Seite, Dicke der 100
— Größenverhältnisse der 345
— in Versalien 127, 133, 136, 322, 392—395
Serif 74, 86, 122, 260—266, 310, 335, 338, 425
Seziermesser als Federmesser 60
Sgraffitto 365
Signete 390
Silber (Blatt) 172, 323
Sinnbild 146
Skizzieren 129, 233, 276, 315
Skriptorium 2, 398
Spirale 215
Spitze Schrift 40, 41
Steffens, F. 421
Steinarten (die besten, für Schriftmeißeln) 428
Stilisierung 235
Stonyhurst College, Evang. Joh. in Unzialschrift 448
Streifen, ornamentale 286, 362
Strichätzung 396
Ströhl 421
Strophen oder Verse (s. auch Poesie) 125, 142
Symmetrisch gruppiert 283, 422

T 292, 308, 445
Tenison Psalter 466
Theorie und Praxis 287
Thompson, H. Yates 243, 469
— Sir E. M. 417 (Zitate aus Schriften des) 36, 37, 43, 130, 456, 466
Tonwert der Schrift 353, 380, 408
Trajanssäule, Inschrift der 444—446
Trennen der Worte 277, 416
Truthahn-Feder 54
Tusche 51, 70, s. auch farbige Tuschen und Goldtinte
Typographie, die Grundlagen der 11, 100

U 291, 308, 446
Ultramarin-Asche 188
Umrandungslinien 197 etc., in Schwarz 193
Undzeichen 452, 490
— Beispiele, Abb. 50, 79, 148, 172, 173, 208 und K. T.
Ungezwungenheit 124, 129, 256, 276, 383, 349, 353, 369, 399, 21
Unterer Rand 108, 379
Unterlängen 82, 99, 323, 339
Unzialschrift, Beispiele 323
— Römische 38
— Schrift II 82
Urwüchsige Illumination 206

V 291, 308, 446
V statt U, Gebrauch von 304
Vellum und Pergament 182, 39, 109, 112, 174, gerahmtes 384
— zum Einbinden 375
Veraltete Buchstaben usw. 87, 348
Verbindungsstriche der Buchstaben 74
Vergoldete Buchstaben 153, 173, 176, 197, 199, 323, 452, (438)
Vergrößerungsglas 57, 61, 84
Verhältnisse, harmonische 236, 268
Versalien, Anordnung der 273—277, in Zeilen, Seitenköpfen und ganzen Seiten
— farbig 115, 120, 125, 126, 138, 196
— gotische 34, 114—130, 221, 232, 317, 319, 357, 457, 462 (s. auch Kap. 8)
— got. Beispiele 116 und Tafeln
— von strenger Form 316
— und Gemeine 40, 115, 125, 325
Verschlungene Buchstaben 278, 390
Verse, s. Versalien, Paragraphen und Strophen etc.
Vicenza, Markus von 472
Vielgestaltigkeit der Initialen 223
Vierzehntes Jahrh., Schrift des 46, (115), 461, 467
Violett 184, 187, 191
Vlämisches Manuskript 459
Vorbilder 70, 116, 253
Vorsatz 113, 373
Vorzeichnen der Buchstaben 120, 129, 314, 315
Verschiedenartige Schriften 116, 121, 223, 408, auf einer Seite 380

W 309, 446

Wagerechte Haarstriche 66, 68, 72, 73 u. Anm. unten 326
Walker, Emery 402, 419
Wandschriften 378, 439
Wasserfeste Tusche 51, 182
Wechsel der Form 272
Weiß, Anwendung von 190, 192, 193, 227
— chinesisches 190
Werkzeug für Schriftmeißeln in Stein, Meißel 430—437 Schlägel, 432—436
— und Materialien für die Vergoldung 149
— — — für Schriftzierat 181
— — — zur Erlernung einer Buchschrift 48
Whall, C. W. 16
Wiederholung im dekorativen Entwurf und s. Beschränkung 191, 196, 229
Winkel der Schrift 43, 46, 120, 271, 452
Worte in der Zeile, Zahl der 87, 109
— in Versalsatz 128, 140, 320 s. a. Seitenkopf und Anordnung

X 293, 309, 446

Y 293, 295, 309, 446

Z 292, 309, 446
Zehntes Jahrh., Schrift des 46, 134, 318, 329, 350, (352), 451, 473, 478
Zeichnen 172, 216, 235, 243
Zeilenfüllungen 218, 126, 138, 204, 282, 464, 478
Zergliederung, kurze kritische, der Versalien 115
Zergliederungsmethode für Schrift 73
Zierbuchstaben 356, 48, 116, 221, 296, 321, 393, 26
Zierat, die Verwendung von Rot als 148
Ziffern, arabische 83
Zinnober 189
Zufällige Worte 278, 416
Zusammengesetzte und einfache Formen 207
Zuschneiden der Bogen 190
Zwischenräume in Zeilenhöhe 126, 142, 274
Zwölftes Jahrhundert, Illumination des 206, 218, 232, 458—461
— — Schrift des 46, 47, (118), 328, 357, 454—462

Kunstschrift-Tinte Günther Wagner

eine Schreibflüssigkeit, so dünnflüssig, daß sich mühelos klare Schriftzüge erzielen lassen. Geeignet für alle Arbeiten mit dem Quellstift, der Kork- oder Zeichenfeder u. dem Pinsel. Hergestellt auf ausdrückliches Verlangen unterrichtender Künstler. Zu beziehen durch alle einschlägigen Handlungen. Prospekte mit Schriftbeispielen auf Verlangen kostenfrei vom Fabrikanten

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

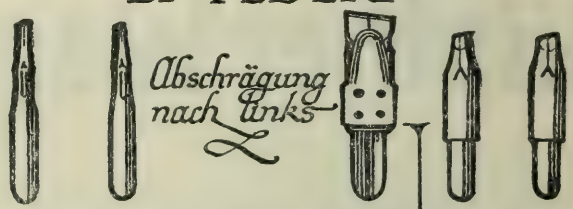
Gegr. 1838 — 32 Auszeichn.

KUNSTSCHRIFT-WERKZEUGE



Relemi Nº 20 aus Euphratrohr mit Gürtelunterfeder D.R.G.M. das Stück 30 ₰

LY-FEDERN



LY 2½ LY 5½

Preis: 36 Federn 60 ₰ für LY 5-2½ Unterfeder Nº 805

LY 20 unt. Ansicht m. Über- u. Unterfeder Stück 10 ₰

LY 13 · LY 15 · 24 Federn 80 ₰ Hierzu passt Unterfeder Nº 807.

TO-FEDERN



63½ BTO 65½ BTO

Preis das Dtzd. 30 ₰

624 ATO 625 ATO

Preis das Dtzd. 1 Mark

Ausführl. illustr. Liste kostenlos ab Fabrik.

HEINTZE & BLANCKERTZ

ERSTE DEUTSCHE STAHLFEDERFABRIK

BERLIN · NO · 43

HEINTZE & BLANCKERTZ
BERLIN · NO · 43

ZEICHEN FEDERN



737	735 verg.	0190
W. Weich	Weich	H. Hart
Preis für	36 Stück	das Gros
1·30	1·20	2·20

HÜLSEN-ZEICHENFEDERN

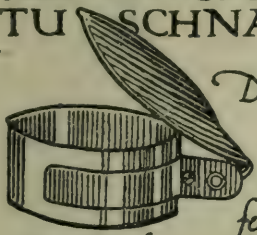


2098	2099	Seiten-
Weich	Hart	Ansicht

Preis für 36 Stück

braun	verg.	cem. vernickelt	
1.10	1.60	1.10	1.35

REINNICKEL TUSCHNAPF



Deckel mit federnder Aufsteck Schelle?

Das Stück M. 1.60

REDIS Nº 1148

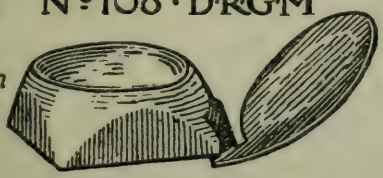


mit Tintenstau, goldplattirt —Preis das Dutzend M 1.–

Redis dient zum Schreiben von Schnurschrift?

TUSCHNAPF Nº 108 · D.R.G.M

Mit abnehmbarem Klappdeckel



Das Stück M 1.–

Ausführliche illustr. Liste kostenlos ab Fabrik.

HANDBÜCHER DES KUNSTGEWERBES

Schriften von Walter Crane

Es geschieht nicht allzu häufig, daß schaffende Künstler den Drang und die Befähigung besitzen, sich schriftstellerisch mit den Problemen ihrer Kunst auseinanderzusetzen und aus dem reichen Schatz ihrer praktischen Erfahrungen überdies weitern Kreisen Belehrung und Anregung zu bieten. In dem Engländer Crane ist diese Befähigung geradezu einzigartig ausgeprägt. Dem bildenden Künstler tritt der Schriftsteller und Lehrer in ihm ebenbürtig an die Seite. So sind die Schriften dieser eigenartigen, scharfumrissenen Persönlichkeit eine selten frisch und lebendig sprudelnde Quelle ästhetischen Genusses und praktischer Belehrung. — Wer auch auf innere Ausstattung eines Buches Wert legt, der findet in diesen Bänden Musterleistungen der modernen Buchkunst.

.. .. Linie und Form .. ..

Mit über 100 Abbildungen und Illustrationen
Preis geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.—

Die Grundlagen der Zeichnung

Mit über 150 Abbildungen und Illustrationen
Preis geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.—

Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit

Reich illustriert. — Preis geh. M. 7.50, geb. M. 9.—

Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays)

Inhalt: 1. Die dekorativen Künste 2. Die Buchkunst 3. Keramik, Metallarbeiten, Gläser 4. Wohnungsausstattung 5. Gewebe und Stickereien.
Einzeln geh. M. 2.—. In elegantem Sammelband M. 8.—

KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Druckfehlerverzeichnis.

S. 16. Anm. unten 2. Zeile, lies Whall statt Wall.
S. 19. Anm. unten 6. Zeile, lies zuschneiden statt zu schneiden.
S. 23. 3. Zeile, lies Thompson statt Thomson.
S. 32. 17. Kapitel lies A. E. R. Gill statt Hill.
S. 56. 4. Zeile von unten, lies Breite statt breite.
S. 173. 5. Zeile, lies dann statt denn.
S. 178. 21. Zeile, lies oder statt aber.
S. 203. 8. Zeile, lies eingedrückt statt eingedruckt.
S. 287. 16. Zeile, lies . . . und die ohne ausgeklügelten Entwurf einfach diese Typen auf ihren Platz stellten, und dann ihre erfreulichen Seiten „schlecht und recht“ gedruckt abzogen.
S. 362. 8. Zeile, lies reinen statt reiner.
S. 472. Oberste Zeile, lies ein statt eim.
Anm. zu Kapitel 17. Die Informationen über in Deutschland gebräuchliche Steinsorten und Werkzeuge sind von Joh. Rittmeyer, Atelier für Grabmalskunst, in Düsseldorf gegeben.

NK 3600 .J615 1910 IMS

Johnston, Edward,
1872-1944.
Schreibschrift,
Zierschrift &
AWS-9163 (mcsk)

STUDENT
QUEEN'S PARK