

große Rolle spielen – in der Druckschrift kann er nur zerstörend wirken.

Es ist das gute Recht des Buchstabenzeichners, mit in und aus den Formen seiner Buchstaben zu spielen. Liebermann aber möchte diese Formen am liebsten unsichtbar machen. Der zeichnende Miniaturist bejahte sie; Liebermann möchte die noch viel objektiveren Typen, die für den Druck berechnet sind, ganz und gar verneinen. Er versucht Buchstaben die man nicht sieht. Er zeichnet naturalistische Skizzen mit starkem Wechsel von Hell und Dunkel, mit starker Wirkung der Perspektive, und er setzt in diese Skizzen einen Buchstaben hinein, dessen Umriß meist nicht das Geringste mit dem konstruktiven Gefüge des Bildes zu tun hat – und schon aus dem Grunde nicht haben kann, weil die Zeichnungen ein solches Gefüge nicht haben. Nur in einigen Fällen ist ein Zug des Buchstabens in die bildliche Darstellung einbezogen worden. Die Bänder der Schriftzeichen nun möchte Liebermann in völliger Verschiebung seiner Aufgabe am liebsten unerkennbar machen. Bald sind sie knorrige Stämme in einem dunklen Astgewirr, bald versinkt ihr Fuß in einem Stück eines Weges, bald auch sind sie Zipfel vom Wind getriebener Tücher. Sie könnten es auch gut und gern sein, wenn sie es nur nicht im naturalistischen Sinne sein wollten. Vor allem aber glaubt Liebermann, er habe eine impressionistische Schrift geschaffen, wenn er alle Konturen der Buchstaben unregelmäßig, flüchtig, skizzenhaft und abgehackt zeichne, um vielleicht erst hinterher zu erkennen, daß er, statt eine impressionistische Schrift zu schaffen, nur die Schrift aufgelöst habe. Hinzukommt noch, daß es doch wohl ein Widersinn ist, eine für Wiedergabe durch den Druck bestimmte Schrift so zu gestalten, als sei sie im Moment skizziert. In einem mit schnellen Hand-Zeichnungen durchschossenen Briefe, etwa in der Art von Menzels Freundesbriefen, wären solche Zierbuchstaben vortrefflich am Platze, nicht aber in einem gedruckten Buche. (Neuerdings sind sie z. B. in Erich Hanckes Liebermann-Monographie des Ver-

lages Bruno Cassirer verwendet worden.) Ein wieviel strengeres Stilgefühl finden wir bei Honoré Daumier, der alle Schrift in seinen Lithographien in klarer Antiqua anordnete.

Durch die Liebermannschen Zierbuchstaben und ihre Tiefenwirkungen wird die vollkommene und schöne Fläche des Satzspiegels arg getrübt. Im „A“ geht das soweit, daß der Querbalken sogar des Buchstabens selbst in einer ganz anderen Tiefenschicht liegt, als der Rahmen. Auch das sei noch erwähnt, daß einige der Buchstaben in der Originalgröße nicht ohne den graphischen Reiz sind, den Liebermanns beste Zeichnungen haben, daß aber in der Verkleinerung, wie ein Vergleich lehrt, dieser Reiz völlig verloren geht.

Wenn aber selbst ein Liebermann im Kampfe mit ein paar bescheidenen Buchstaben unterlag, so mochte das wenig ermunternd wirken auf die Schar der ihm folgenden Impressionisten, die sich vom Plakatentwurf mit seinen Folgerungen für die Schrift also lieber fernhielten.

Für die Richtigkeit dieser Zusammenhänge gibt es einen mittelbaren Beweis, der mir bindend zu sein scheint:

Wer hat die Plakate für die Ausstellungen der Impressionisten gemacht? Niemals ein Impressionist, sondern Vertreter der dekorativen Richtung: Stuck, Th. Heine, W. Schulz, L. v. Hofmann, Klimt, Kolo Moser u. a.

Es ist also während der Zeit des Naturalismus ein Gegensatz zwischen Malstil und Plakatstil offenbar. Tatsächlich würden wir zu groben Fehlschlüssen kommen, wenn wir für diese Zeit von dem einen auf den anderen schließen wollten. Wenn wir nach Kenntnis des führenden Malstils auf den Stil der Plakate Schlüsse ziehen wollten, würden wir das erwartete impressionistische Plakat nirgends finden. Und wenn wir umgekehrt von den am meisten charakteristischen Plakaten auf den Malstil schließen wollten, so würden wir wohl die Fidus, Sascha Schneider, Fritz Erler, Cissarz usw. finden, keineswegs aber an führender Stelle!

Daß hinsichtlich des Geschmackes beide Erzeugnisse,

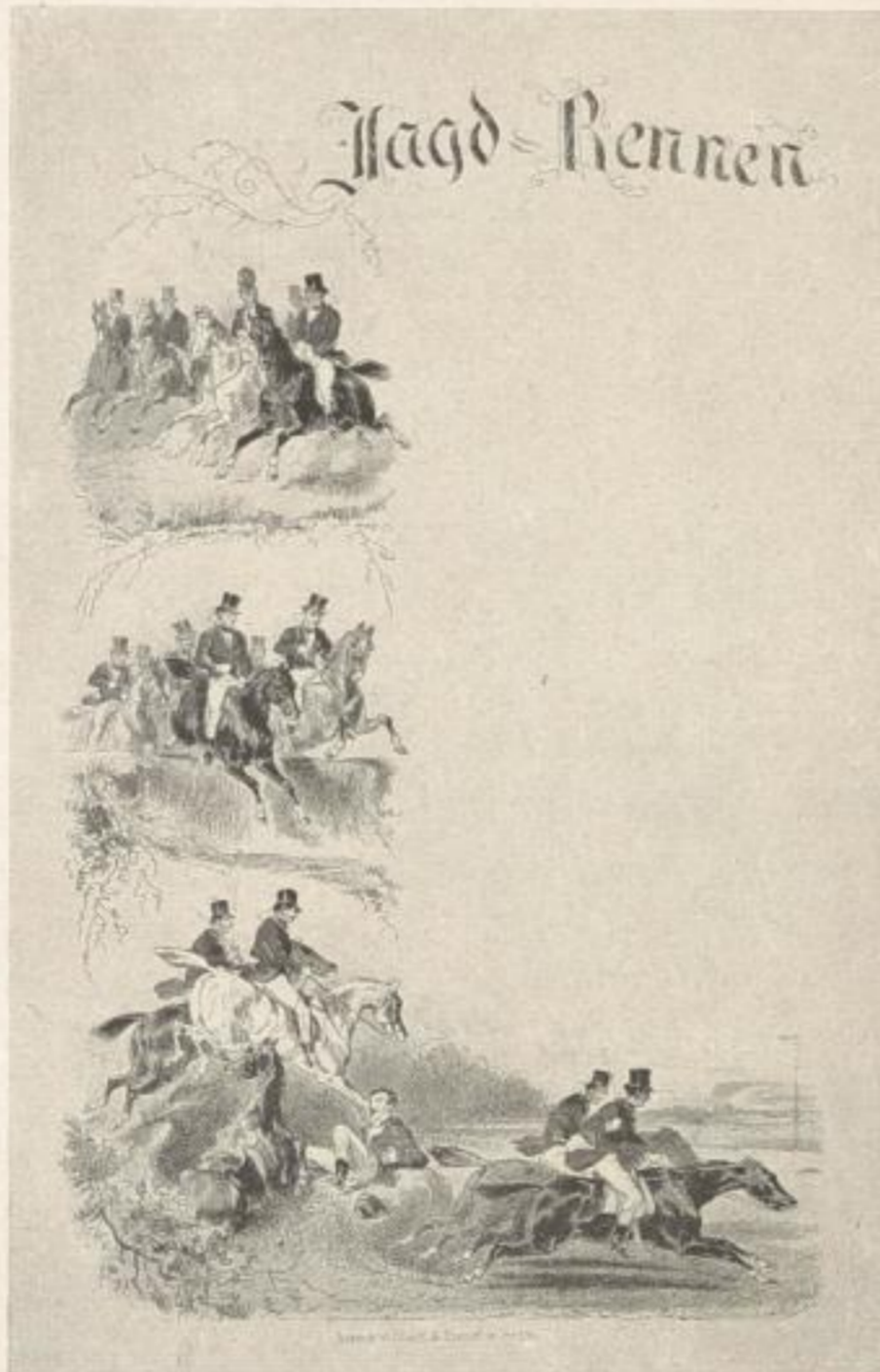


Bild 8

THEODOR HOSEMAN

Plakat 1856