

# »Schwabacher Judenlettern«. Funktionalisierte Schrift-Bilder

Hans Andree

Der Aufsatz erschien erstmals in *Spuren* Nr. 10,  
Hochschule für bildende Künste Hamburg 1985 unter  
dem Titel *Corporate Identity*

Es folgte die leicht korrigierte Ausgabe in der Zeitschrift  
*Mittelweg 36* des Hamburger Instituts für Sozialforschung  
(Nr.3, 1998 ) unter dem oben aufgeführten Titel

Die vorliegende Ausgabe ist von 2023  
und wurde teilweise überarbeitet und ergänzt

Anfang der 1930er Jahre standen sie sich unversöhnlich gegenüber: die Befürworter der *Antiqua*- und die Befürworter der *Fraktur*-Schrift. Der Kreis der Freunde einer Zweischriftigkeit der Lesebücher in Deutschland war zu diesem Zeitpunkt klein geworden – zu sehr waren die unterschiedlichen Schrift-Bilder beider Schriftarten funktionalisiert.

Die *Antiqua*-Schriften (Latein-Schriften, auch runde Schriften) gehen in ihrem Formenkanon auf das römische Groß- und Kleinbuchstabenalphabet und auf die *Karolingischen Minuskel* zurück. Bei den Druckschriften entstanden bis heute fünf Hauptvarianten: die *Renaissance-Antiqua* (Mediäval)<sup>A</sup> im 15. und 16. Jahrhundert, die *Barock-Antiqua*<sup>B</sup> im 16. und 17. Jahrhundert, die *Klassizistische Antiqua*<sup>C</sup> im 18. Jahrhundert. Zur Zeit der Industriellen Revolution kamen im 19. Jahrhundert mit der *Serifenbetonten Linear-Antiqua* (Egyptienne)<sup>D</sup> und der *Serifenlosen Linear-Antiqua* (Grotesk)<sup>E</sup> zwei Grundvarianten hinzu. Die *Fraktur*-Schriften (gebrochene Schriften) entwickelten sich ebenfalls aus der *Karolingischen Minuskel*. Bei den Druckschriften entstanden vier Varianten: vom 12. bis 14. Jahrhundert die *Gotisch*, in Form von *Textur*<sup>F</sup> und *Rundgotisch*<sup>G</sup>, im 15. Jahrhundert die *Schwabacher*<sup>H</sup> und im 16. Jahrhundert die *Fraktur*<sup>I</sup>.

Gesellschaftliche Auseinandersetzungen, bei denen die Schriftästhetik von großer Bedeutung war, haben eine lange Geschichte, insbesondere zu den Zeiten, in denen die schriftliche Kommunikation medial eine zentrale Rolle spielte. Es ist die Geschichte des Nutzbar-machens der Schriftformen über den Prozess der Lese-funktion hinaus für unterschiedliche Zwecke. Der sich daraus abzuleitende Antrieb zur Formveränderung der Buchstaben (Morphologie) hatte vielerlei und oft zusammenwirkende Motive (u. a. politische, klerikale, kulturelle, wissenschaftliche, wirtschaftliche, modische, technische ...):

Da berief Karl der Große im 9. Jahrhundert den schriftgelehrten Abt Alkuin aus York. Er wurde beauftragt, nicht nur die Grammatik des Lateins zu reformieren, um die Einheitlichkeit der

Liturgie zu garantieren, sondern er sollte auch eine Schrift entwickeln, die in allen Scriptorien seines Reichs in der gleichen Form zu schreiben war. In Anlehnung an die *Römische Minuskel* entstand die *Karolingische Minuskel*. Die Schriftform wurde von grundlegender Bedeutung für die europäische Schriftlichkeit, und sie prägte auch das Erscheinungsbild des Reiches nachhaltig.

[https://bibliotheca-laureshamensis-digital.de/bav/bav\\_pal\\_lat\\_829/0007/image](https://bibliotheca-laureshamensis-digital.de/bav/bav_pal_lat_829/0007/image)

Da trug die Gotik etwa vom 12. bis zum 14. Jahrhundert ihr Stilempfinden europaweit bis in die Schriftform hinein und entfernte sich dabei weit von den römischen und karolingischen Vorbildern. Das erste mit beweglichen Schrifttypen gedruckte Buch, die *42-zeilige Bibel* Gutenbergs (1454), zeigt mit der *Textura* dieses Zeitzeichen: Es ist ein »dichtgewebtes«, schweres und in den Buchstabenformen hochstrebendes gitterförmiges Schriftbild, das sich im Gleichklang mit der Architektur der Kathedralen entwickelte.

<https://www.gutenberg.de/bibel/index.php#93012>

Da wollten im 16. Jahrhundert die Gelehrten – mit den vom *Antiqua*-Alphabet getragenen Texten des Neulateins der römischen Klassiker vertraut – auch ihre eigenen Texte in der neuen Druckschrift der Renaissance sehen. Sie nannten den Prototypen dieser Schrift *Caractère de l'Université* oder *Garamond*. Dieses Interesse teilten sie mit ihren Kollegen in den folgenden Jahrhunderten, um ihr Wissen über Grenzen hinweg gut austauschbar zu machen. Mittels der Schriftform stellten sie sich auch in die Reihe der Gelehrten. Die *Garamond* wurde zu einer der gebräuchlichsten Leseschriften der Buchwelt.

<https://diglib.hab.de/drucke/alv-v-330-1s-2f/start.htm>

<https://leseschriften.de/>  
Beiträge im Rückblick E1 und E2

Die Reihe der Beispiele aus der Schriftgeschichte lässt sich fortschreiben. Zu allen Zeiten hinterlässt das bewegte Zusammenspiel von Inhalt und Form auch an dem scheinbar so festen Zeichenkanon der Leseschriften seine unterschiedlichen Ausprägungen. Es entstehen Schrift-Bilder, die nicht nur Sprache, sondern über ihre Form durchaus auch ein Stück Inhaltlichkeit vermitteln können. Als Bilder sind sie dann Zeichen, die Menschen zu bestimmten Zeiten mittels ihrer Form in einen Rahmen zu bringen vermögen. Die Geschichte der gleichzeitigen Ver-

- A **Hamburgefont**
- B **Hamburgefont**
- C **Hamburgefont**
- D **Hamburgefont**
- E **Hamburgefont**
- F **Hamburgefont**
- G **Hamburgefont**
- H **Hamburgefont**
- I **Hamburgefont**

wendung von *Antiqua*- und *Fraktur*-Schriften in der deutschsprachigen Schriftlichkeit kann das belegen. Der Entwicklungsprozess der deutschen Schriftsprache begann im 9. Jahrhundert in den Klöstern von Murbach und auf der Insel Reicheneau, als benediktinische Mönche ihre Ordensregeln in ein lokalsprachiges Vokabular zu übersetzen suchten. Die überlieferten Lautzeichen des lateinischen Alphabets wurden dabei mitübernommen und das phonetische Alphabet bewies dabei seine Geschmeidigkeit. Die im Übersetzungsprozess entstandenen ersten Worte oder Wortbilder einer deutschen Schriftsprache wurden in Glossaren, später in Wörterbüchern gesammelt.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Abrogans>

Die ersten deutschsprachigen Wortbilder schrieben die Mönche noch mit den selben Schriftzeichen wie die lateinischen. Das änderte sich deutlich mit der Erfindung des Buchdrucks. Noch zur Wiegendruckzeit (in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts) entstanden aus den Vorlagen (der humanistischen und gotischen Handschriften) Druckschriften, die im Prozess der Bleitypen-Herstellung, prototypische Grundzüge entwickelten, die hier wie dort in unterschiedlichen Varianten im Buchdruck erschienen. Die lateinischen Druckschriften zeigten sich immer häufiger in Varianten der *Renaissance-Antiqua*, die deutschsprachigen hingegen in Varianten der *Schwabacher*. Jeweils herausragende Beispiele in der Geschichte der Leseschriften zeigen die Bücher *Hypnerotomachia Poliphili* (1499 bei Aldus Manutius [1449–1515] in Venedig erschienen) und die *Schedelsche Weltchronik* (1493 von Anton Koberger [um 1440–1513] in Nürnberg herausgegeben). Die *Schedelsche Weltchronik* erschien auf Latein in einer *Rundgotisch* und auf Deutsch in einer *Schwabacher*.

<https://diglib.hab.de/wdb.php?dir=inkunabeln/13-1-eth-2f>

[https://commons.wikimedia.org/wiki/SchedelscheWeltchronik#/media/File:Schedelsche\\_Weltchronik\\_d\\_005.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/SchedelscheWeltchronik#/media/File:Schedelsche_Weltchronik_d_005.jpg)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Schwabach>

Von den frühesten Formen abgesehen, wurde der Entwicklungsprozess der deutschen Schriftsprache lange Zeit von *Fraktur*-Schriften begleitet. Bekanntlich war auf dem Weg zum Hochdeutschen die Bibelübersetzung Martin Luthers ein besonderer Meilenstein. Die vollständige Übersetzung kam 1534 in Wittenberg heraus, gesetzt aus der *Wittenberger* einer Variante der *Schwabacher*. Die *Schwabacher* hatte sich aus der *Rundgotisch* entwickelt und war die dominierende Leseschrift in den deutschsprachigen

[https://de.wikipedia.org/wiki/Weimarer\\_Lutherbibel\\_von\\_1534](https://de.wikipedia.org/wiki/Weimarer_Lutherbibel_von_1534)

Büchern bis ins 16. Jahrhundert hinein. Parallel dazu entwickelten sich noch im gleichen Jahrhundert Varianten der Gebrochenen mit deutlich schmaleren Groß- und Kleinbuchstaben, was auch wirtschaftliche Vorteile (mehr Buchstaben pro Zeile) hatte. Als *Fraktur* gewann sie eine dominierende Rolle und bildete hintergründig prototypische Grundformen, die über Jahrhunderte zahlreiche, schwer zu unterscheidende Varianten hervorbrachte. Die *Schwabacher* wurde für lange Zeit abgelöst und erst im 20. Jahrhundert als Leseschrift wiederentdeckt.

Im Gegensatz zu ihren europäischen Nachbarn, die sich nach und nach von der *Fraktur*-Drucktypen als Leseschriften ihrer Sprachen in Büchern, Zeitungen und Zeitschriften getrennt hatten (die letzten waren die skandinavischen Länder im 19. Jahrhundert), hielten die deutschsprachigen Staaten weiter an dem Schriftkleid der frühen Entwicklungsphase ihrer Schriftlichkeit fest. In den meisten Drucksachen dominierten die *Fraktur*-Schriften, doch es gab auch schon deutschsprachige Bücher, die aus *Antiqua*-Schriften gesetzt waren.

Das Vorhandensein zweier so gegensätzlicher Schriftbilder lud geradezu ein, sie unterschiedlich assoziativ zu besetzen. Es entstanden ideologische Pro- und Kontrapositionen, wie sie schon Ende des 18. Jahrhunderts heftig ausgetragen wurden. In solchen Zeiten fiel es schwer, die Qualitäten von *Fraktur* und *Antiqua* »wertneutral« zu betrachten.

Friedrich Justin Bertuch fragte 1793<sup>1</sup>, warum die Deutschen noch an den *Fraktur*-Schriften hingen und sie nicht – wie ihre Nachbarn – längst verabschiedet hätten. Für ihn war die *Fraktur* eine »hässliche Mönchsschrift«, zeitlich überholt und völlig aus der Mode gekommen. Zudem stand er als europäischer Bürger und Geschäftsmann der Aufklärungsbewegung und den Philantropen nahe. Und so druckte er sein *Bilderbuch für Kinder* mit *Antiqua*-Typen. »Ich weiß, daß sich hierin kein rascher Schritt thun läßt, und daß wir den Übergang erst in den Schulen lange vorbereiten müssen, um das Auge der neuen Generation, gleich vom Anfange an, an neue Formen der Buchstaben zu gewöhnen. Da ich nun gerade ein

*Bilderbuch für Kinder*  
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bertuch1801bd1/0007/image.info>

Buch für Kinder schreibe, so halte ich es für Pflicht, mein Scherflein zum Ganzen mit beyzutragen. Thun 5000 bis 6000 Schriftsteller dieß eben so wie ich in Teutschland, so wird die Reforme bald bewürkt seyn.«<sup>2</sup>

Auch andere deutsche Verleger mussten sich auf die Wünsche ihrer Autoren, die den Geist ihrer Texte in einer bestimmten Form in Erscheinung treten lassen wollten, mit den entsprechenden Druckschriften einstellen. Das war kostspielig; denn zeitgemäße (klassizistische) *Antiqua*-Schriften fanden sich in den damaligen deutschen Setzereien selten in ausreichender Menge, sie mussten zunächst importiert werden und benötigten zudem, sollten sie sich in der Zartheit ihrer Strichlagen entfalten können, zum Druck ein gutes voluminöses Büttenpapier, das ebenfalls oft nur aus dem Ausland zu beziehen war. Georg Joachim Göschen, der bekanntlich neben Wieland auch Goethe, Schiller, Klopstock und antike Klassiker verlegte, beauftragte erstmals eine deutsche Schriftgießerei (Prillwitz in Jena) entsprechende Bleitypen nach klassizistischem (didotschem) Vorbild für seine Druckerei herzustellen, was nach Jahrhunderten die deutschen Schriftgießereien wieder dazu anregte, sich mit *Antiqua*-Schriften auseinanderzusetzen. Andere Verleger wie Unger trauten diesen ersten deutschen Anfängen nicht und importierten die Bleitypen direkt von der Schriftgießerei Didot in Paris.

Christoph Martin Wieland war von den Druckproben zu den Ausgaben seiner *Sämtlichen Werke* zunächst begeistert: »... Die zu der gr. 8<sup>o</sup> Ausgabe, für die Prosaischen Schriften von Ihnen gewählte Schrift hat, so wie die zur Taschenausgabe, meinen vollkommnen Beifall. ... Ich kann mich nicht genug an der reinen Schönheit dieser Lettern ergötzen. Eine jede ist in ihrer Art eine Mediceische Venus. Lachen Sie nicht über die anscheinende Hyperbole! Es ist etwas Wahres an dieser seltsam tönenden Behauptung; ich wenigstens kann mir keine schöneren Schriftzeichen denken als diese, und ich habe doch auch Imaginazion!«<sup>3</sup> Doch schon sieben Jahre später, 1799, schrieb Wieland, ernüchert, über die Schrift seiner Gesamtausgabe, die dem damalig lesenden deutschen Auge wohl zu gewöhnungsbedürftig

erschienen war: „Was dem Unternehmen nicht wenig geschadet hat, sind die verwünschten lateinischen Lettern, die wir uns von den Liebhabern der geraden und halbrunden Linien haben aufschwagen lassen. Ich habe seit drei bis vier Jahren Gelegenheit genug gehabt, von Herren und Damen aller Klassen und Stände zu hören, daß sie deutsche Texte lieber in deutschen, d. i. mit den gewöhnlichen Lettern gedruckt lesen, als mit den lateinischen. Auch ist, wenn man die Wahrheit ehrlich gestehen soll, unleugbar, daß die Breittopfschen Formen der deutschen Lettern die Augen weniger angreifen als die lateinischen.“<sup>4</sup>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Breitkopf-Fraktur>

Goethes Aussagen zur Schrift seiner Zeit sind unterschiedlich und lassen sich nicht auf einfache Polaritäten wie deutsch – fremd oder modern – alt festlegen. Er war bei seiner Wahl differenziert und wusste durchaus die unterschiedlichen Anmutungsqualitäten der Schriften für seine Arbeiten zu nutzen. »Selbst Göschen in Leipzig verwandte für den *Faust* (1787), für den *Egmont* (1788), für *Iphigenie* (1790) und den *Tasso* 1790 und 1816 deutsche Schrift. Aber für den *Römischen Carneval* (1789) musste Unger in Berlin eine große, unschöne *Antiqua* nehmen (die gleichwohl Goethes Beifall fand) und für die *Epigramme* (1791) eine kleine Lateinschrift, und auch bei Cotta setzte es Goethe durch, dass seine *Natürliche Tochter* im Taschenbuch für das Jahr 1804 in lateinischen Lettern gedruckt wurde.«<sup>5</sup> Dennoch wird Goethe nachgesagt, dass ihn der Aufenthalt in Italien zum Lateiner gemacht habe, so dass ihm nach der Reise die *Fraktur*-Schriften seiner Zeit offenbar zu schwer und zu ernst erschienen waren. Zur Neuauflage von *Hermann und Dorothea* schrieb er 1798 an Wilhelm von Humboldt: »Zur zweiten Ausgabe würde ich die lateinische Schrift wählen, da sie heiterer aussieht und wir schon einen deutschen Druck haben; ich glaube denn doch zu bemerken, daß der gebildete Teil des Publikums sich durchaus zu lateinischen Lettern hinneigt.«<sup>6</sup>

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10108955?page=7>

<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer!/metadata/3730911775/81/-/>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_nat%C3%BCrliche\\_Tochter#/media/Datei:Goethe\\_Die\\_nat%C3%BCrliche\\_Tochter\\_1804.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_nat%C3%BCrliche_Tochter#/media/Datei:Goethe_Die_nat%C3%BCrliche_Tochter_1804.jpg)

Zum letzten Satz, als sei er ihr genau so zu Ohren gekommen, bezog seine Mutter Stellung: „Nun ein Wort über unser Gespräch bei Deinem Hiersein über die lateinischen Lettern. Den Schaden, den sie der Menschheit tun, will ich Dir ganz handgreiflich dartun. Sie sind wie ein Lustgarten, der Aristokraten gehört, wo niemand als Noblesse und Leute mit Stern und Bändern hinein dürfen. Unsere deutschen

Buchstaben sind wie der Prater in Wien, wo der Kaiser Josef schreiben ließ ‚Vor alle Menschen‘. Wären Deine Schriften mit den fatalen Aristokraten gedruckt, so allgemein wären sie bei all ihrer Vortrefflichkeit nicht geworden; Schneider, Nätherinnen, Mägde — alles liest und jeder findet etwas, das so ganz vor sein Gefühl paßt — genug, sie gehen mit der Literaturzeitung, ergötzen sich, segnen den Autor und lassen ihn hoch leben. Was hat der Hufeland übel getan, sein vortreffliches Buch mit den vor die größte Menschenhälfte unbrauchbaren Lettern drucken zu lassen, — sollen denn nur Leute von Stand aufgeklärt werden? soll denn der Geringste von allem Guten ausgeschlossen sein? — und das wird er — wenn dieser neu-modischen Fratze nicht Einhalt getan wird. Von Dir, mein lieber Sohn, hoffe ich, daß ich nie ein solches menschenfeindliches Produkt zu sehen bekomme.“<sup>7</sup>

Katharina Goethes Sorge, es könnten dauerhaft zwei Alphabete in Gebrauch kommen, eines für die Oberschicht und die Gelehrten und eines für das Volk, war nicht ganz von der Hand zu weisen – es gibt Beispiele davon in der Schriftgeschichte. In Deutschland verschärften sich die Gegensätze *Fraktur* – *Antiqua*, indem die eine Schriftform nur der deutschen Sprache, die andere ausschließlich den fremden Sprachen vorbehalten sei. Neben den kosmopolitisch Eingestellten waren es vor allem die Gelehrten, die sich dagegen aussprachen, zumal Deutsch im 19. Jahrhundert Wissenschaftssprache war und weltweit problemlos lesbar sein sollte.

Die deutschen Schriftgießer taten sich Ende des 18. und das ganze 19. Jahrhundert hindurch schwer mit der wiederentdeckten *Antiqua*-Type, sie versuchten insbesondere die französischen Vorlagen dieser Schrift zu kopieren, was nur ausnahmsweise und punktuell gelang. Es wurde zu wenig berücksichtigt, dass in der deutschen Sprache seit etwa dem 17. Jahrhundert die Substantive großgeschrieben wurden und die *Antiqua* erst dieser Eigenart angepasst werden musste. Die in ihrem Formenkanon und in ihren Strichstärken unterschiedlichen Groß- und Kleinbuchstaben, die in den anderen Sprachen meistens nur am Satzanfang aufeinander trafen, waren im deutschen Text noch zu wenig aneinander gewöhnt und standen sich in den häufigen Begegnungen noch

fremd gegenüber. Dazu Friedrich Schlegel: „Ein anderer Grund, der ungleich wichtiger, ist folgender. Der Gebrauch der lateinischen Lettern streitet mit einem unabänderlichen Grundgesetz unserer Rechtschreibung. Ich meyne jenen uns ganz eigentümlichen Gebrauch, den Anfangsbuchstaben aller Hauptwörter und Substantive groß zu bilden. Darauf sind die jetzigen französischen Lettern gar nicht eingerichtet, und eben durch die häufige Wiederholung dieser meistens gradlinichten Kapitalbuchstaben fällt ein deutsches Buch in lateinischen Lettern so häßlich und dem Auge jederzeit widerwärtig auf. Wollte man aber den Lettern zu Liebe unsre Rechtschreibung selbst ändern, und die Hauptwörter mit kleinen Anfangsbuchstaben schreiben und drucken, wie Einige hier und da versucht haben, so würde dieß nicht ohne die höchste Verletzung und eine wahre Verstümmelung unsrer Sprache geschehen können. Denn jene uns eigentümliche Rechtschreibung hängt genau zusammen mit der innersten Natur und dem bekannten Grundgesetz unsrer Sprache: die durchgehende Hervorhebung nämlich der bedeutendsten Sylben, auf welche alles Gewicht gelegt wird, während man die minder bedeutenden vernachlässigt oder fallen läßt. In den Zeitwörtern hebt sich die Stamm- und Hauptsylbe von selbst heraus, auch wäre hier die Bezeichnung durch den großen Anfangsbuchstaben um so weniger angebracht, da vielfältig das Zeitwort grade mit der unbedeutenden Biegungssylbe beginnt, welche in allen dieselbe ist, und nichts Eigentümliches und Charaktervolles enthält. In den Hauptwörtern ist dieß seltener der Fall. Wie sehr überhaupt in der deutschen Rede die Substantive als das Wichtigste, gleichsam als die handelnden Personen im Drama des Vortrages betrachtet werden, das beweist schon die ihnen erteilte Benennung der Hauptwörter. Daher die großen Anfangsbuchstaben und ihre für unsere Sprache so wesentliche Wichtigkeit.“<sup>8</sup>

Friedrich Schlegels Gedanken zur Groß- und Kleinschreibung wurden später unter anderem von Wilhelm Niemeyer weiter ausgebaut. Er wies auf die innige Verbundenheit der *Fraktur*-Wort-Bilder mit der deutschen Sprache hin.<sup>9</sup> Die Hauptwörter, meist auch Bilder wie Baum, Wolke, Meer bezeichnend, werden zu prägnanteren Wortbildern, wenn sich die Großbuchstaben gut mit den Kleinbuchstaben verbinden. Bei der *Fraktur* hatten sich die Großbuchstaben in der Formgebung den Kleinbuchstaben angenähert. Prägnante Wortbilder sind für einen guten Lesevorgang von großer Bedeutung. Wer ein gelungenes *Fraktur*-Schrift-Bild gleich gut lesen

Ua Hh Ff Mm Uu  
Aa Hh Ff Mm Uu

kann wie ein gelungenes *Antiqua*-Schrift-Bild, wird die Leistungsfähigkeit der *Fraktur* bestätigen. Tatsächlich macht sich die junge deutsche Dichtung und die luthersche Sprache mit der Fraktur zusammen auf den Weg. Und auf diesem Weg lag auch die Großschreibung der Hauptwörter, eine Eigenheit der Barockzeit. Die *Fraktur* entwickelte sich sozusagen mit der Schreibweise der deutschen Wörter und – folgen wir Jakob Grimm – so beeinflusste sie sogar die Schreibweise. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts war die *Fraktur* in Deutschland die dominierende Lese-schrift. (1928 wurden 56,8 Prozent der Bücher in *Fraktur*- und 43,2 Prozent in *Antiqua*-Schriften gesetzt, von den Zeitungen und Zeitschriften 59,8 Prozent in *Fraktur* und 40,2 Prozent in *Antiqua*.)<sup>10</sup>

War das Schrift-Bild der *Fraktur* im 16. Jahrhundert eher ein Zeichen für Sprachemanzipation und fortschrittliche sozialrevolutionäre Bewegungen, so wandelten sich die mit dieser Type verbundenen Vorstellungen in den folgenden Jahrhunderten. Das Schrift-Bild stand jetzt nicht nur für das deutsche Wort allein, sondern wurde in die Rolle gedrängt, Zeichen für das »typisch Deutsche« zu sein und konnte so zeitweise von nationalen Bewegungen einverleibt werden. Friedrich Schlegel, von dem Heinrich Heine sagt, dass er das Fremdländische hasse, dass er nicht mehr Weltbürger, nicht mehr Europäer, sondern nur noch ein enger Deutscher sein wolle, besetzte die *Fraktur* auf diese Weise: „Auf den ersten Anblick möchte wohl die Vorliebe für das Vaterländische und Einheimische nirgends so willkürlich... erscheinen, als in dem Vorzug, welchen mit Klopstock viele andere, zu denen auch ich mich zähle, den deutschen Lettern vor den sogenannten französischen oder lateinischen geben.“<sup>11</sup> Andere ließ Schlegel in seinem *Deutschen Museum* in ihren Assoziationen beim Anblick von *Fraktur* und *Antiqua* noch weitergehen. In einem Aufsatz assoziiert ein Dr. G. Schwarzott aus Wien die *Antiqua* (»gefällig, Schwäche«) mit der Frau und die *Fraktur* (»eckigt/winklicht, Stärke“) mit dem Mann und folgert: „Sollten wir Deutsche denn schon in so hohem Grade Weichlinge sein, daß unser Auge sich an den Ecken des deutschen Buchstabens verwundet?“ Er schließt: „Möge jedoch der Deutsche der Rundung und Gefälligkeit nie seine Kraft und selbständige Volkseigentümlichkeit, weder im Buchstaben, noch im Worte, noch in That opfern.“<sup>12</sup>

Das Schrift-Bild der *Antiqua* war jedenfalls für Friedrich Schlegels Auge »widerwärtig«. Das Auge Jacob Grimms dagegen fühlte sich durch das *Fraktur*-Schrift-Bild »beleidigt«, »... zumal in der majuskel ist sie unförmig..., man halte **ſ** **ß** **Đ** zu A B D und so werden überall die einfachen striche verschnörkelt, verknorzt und aus der verbindung gerissen. die umgedrehte behauptung, dasz diese schrift dem auge wol thue, geht bloß aus übler und träger gewohnheit hervor«.<sup>13</sup> Er führt schreibbezogene, pädagogische, ökonomische und kosmopolitische Gründe gegen die *Fraktur* an. Sie habe »... den albernen gebrauch groszer buchstaben für alle substantiva veranlaßt«, »... sie kann den unterschied der majuskeln I und J nicht ausdrücken«, »... sie hat durch die Verbindung **ff** die falsche auflösung in **ff** und **ss** gebracht«, »... sie nötigt in den schulen die zahl der alphabete zu verdoppeln, jedes kind muß für ein zeichen achte lernen«: Ee und **Et** und die vier Buchstaben der jeweils geschriebenen Form, »... sie zwingt in Deutschland alle druckereien, sich mit dem zwiefachen vorrat lateinischer und deutscher typen auszurüsten«, »... sie hindert die verbreitung deutscher bücher ins ausland und ist allen fremden widerwärtig«.<sup>14</sup>

Das Schrift-Bild *Fraktur* war zu den Zeiten der Burschenschaften, der jungen Romantik und später zur Bismarck-Zeit nicht mehr »unschuldig« und wurde zunehmend zum nationalen Zeichen. Bismarck lehnte es grundsätzlich ab, deutschsprachige Drucksachen zu lesen, die in *Antiqua*-Schrift gesetzt waren. Der ideologische Streit entfachte jeweils beim Anblick des einen oder anderen Schrift-Bildes.

Bessere Zeiten für ein Nebeneinander von *Antiqua* und *Fraktur* gab es im Übergang zum 20. Jahrhundert und in den 1920er Jahren. Das war vor allem ein Verdienst von William Morris. Sein großer Einfluss auf die deutschen Schriftentwerfer und Buchtypografen förderte die *Antiqua*- und *Fraktur*-Schrift gleichermaßen. Seine *Antiqua* zeichnete William Morris 1889 nach Vorbildern des venezianischen Renaissance-Druckers Nicolaus Jenson, nannte sie *Golden type* und druckte unter anderem seinen Roman zur Utopie einer kommunistischen Gesellschaft *News from Nowhere* in dieser Schrift.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Golden\\_Type#/media/File:Kelmscott\\_Press\\_Typefaces.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Type#/media/File:Kelmscott_Press_Typefaces.jpg)

Es ist eine Schande, daß wir in dem Zustande, in dem wir uns jetzt allem Anschein nach befinden, uns aufspielen, als ob wir wunder was wären, wir, die wir in unsern Ansichten über dieselben Dinge immer hin und her schwanken, und noch dazu über die Dinge, welche die allerwichtigsten sind. Plato

Es kann keine objektive Geschmacksregel, die durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist.

Immanuel Kant

Das Recht an sich selbst ist machtlos: von Natur herrscht die Gewalt. Diese nun zum Rechte hinüber zu ziehen, so daß mittelst der Gewalt das Recht herrsche, dies ist das Problem der Staatskunst. Und wohl ist es ein schweres.

Arthur Schopenhauer

Nie hat ein System die Erhabenheit unserer Stellung im Universum klarer dargetan. Da jeder Geist eine Welt für sich ist, unabhängig von jedem anderen Geschöpfe sich selbst genügt, das Unendliche umschließt, das Universum abspiegelt, so ist er auch ebenso dauerhaft, ebenso fortbeständig, ebenso unbedingt wie das Universum der geschaffenen Dinge selbst.

Gottfried Wilhelm Leibniz

1891 begann er eine Rundgotisch zu entwerfen, die er *Troy type* nannte und mit der er als erstes *The Recuyell of the Histories of Troy* druckte.

<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2022rosen2008v01/?st=gallery>

Die deutschen Schriftkünstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben mehrheitlich sowohl *Antiqua* als auch *Fraktur*-Alphabete entworfen. Auch die Buchtypografen dieser Zeit setzten für deutschsprachige Veröffentlichungen *Fraktur*- und *Antiqua*-Typen abwechselnd ein. Die Zweischriftigkeit war ein ernstgenommener kultureller Faktor, der die typografische Arbeit bereicherte.

Ein Beispiel aus einer Fachzeitschrift von 1921<sup>15</sup> zeigt die praktizierte Zweischriftigkeit, indem sie Vorschläge für eine mögliche Zuordnung der Schriften zu Autoren und Inhalten macht: Für Plato, Kant und Schopenhauer werden verschiedene *Antiqua*-Typen eingesetzt, für Leibniz dagegen eine *Fraktur*-Schrift. Auch andere Zuordnungen wären denkbar gewesen. Die Schriftwahl unterlag dominant ästhetischen Gesichtspunkten.

Beispiele aus Schriftmusterbüchern der Gründerzeit und den 1920er Jahren stützen die These des »friedlichen« Nebeneinanders der beiden Alphabete: Beim Aufbau solcher Schriftproben waren »passende« Wörter zu finden, um die Schrift in den einzelnen Typengrößen vorzustellen. Schwierig wurde die Wortsuche für die großen Bleitypen und Holzlettern, denn auch sie mussten in eine bestimmte Satzbreite hineinpassen und diese möglichst füllen. Deutlich wird, dass Wort und Schrifttyp nicht ideologisch zugeordnet wurden: Luther mit einer *Antiqua*-Schrift zu assoziieren, Zola mit einer *Fraktur* war möglich und akzeptabel.<sup>16</sup>

Die kulturellen Bewegungen der 1920er Jahre mit ihrer weltoffenen Ausrichtung bevorzugten die *Antiqua*-Schriften und gaben zudem Impulse für deren Neubearbeitung. 1927 resümierte einer der Freunde der *Fraktur* und der Zweischriftigkeit in Deutschland nachdenklich, dass »er in den letzten Jahren unter 200 Schriften nur drei neue *Fraktur*-Schriften zu Gesicht bekommen habe«. <sup>17</sup> Er sagte das vor einem Gremium Gleichgesinnter, die sich – besorgt um





Ausstellung im Weißen Saal der Polizeidirektion, Neuhäuserstraße, Eingang Augustenstraße  
 Geöffnet: Werktags von 10 bis 21 Uhr, Sonntags 10 bis 18 Uhr  
 Eintritt für Einzelpersonen 20 Pfennig. Bei geschlossenen Führungen der Betriebe 10 Pfennig.  
 Annullieren der Führungen im Geisetz der N.S. Gem. „Kraft durch Freude“ Abt. Propaganda



das Schicksal der *Fraktur* – in einer »Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums« zusammengefunden hatten. Diese Runde war sichtlich wenig darüber erbaut, dass ein Beauftragter der mathematisch-naturwissenschaftlichen Sektion der bayerischen Akademie der Wissenschaften (auch unterstützt durch weite Kreise von Geisteswissenschaftlern) einen Antrag zugunsten der *Antiqua* als *erste* Schrift in Deutschland einbrachte. Man wollte es nicht wahrhaben, aber der Übergang zur *Antiqua* stand, wie wir heute wissen, »auf der Tagesordnung der Geschichte«.<sup>18</sup>

Die Angst, die *Fraktur*-Schrift zu verlieren, führte bei ihren Freunden zur Reaktion, einige beschrieben sie als alleinigen schriftbildnerischen Ausdruck deutschen Wesens und deutscher Sprachkultur. Das trieb diese Schrift zu Ende der Weimarer Republik gänzlich in die Arme der Nationalisten und setzte sie damit der Willkür nationalsozialistischer Imagebildung aus. Die Freunde der *Fraktur* erwiesen ihrer Schrift einen Bärenienst.

Der Nationalsozialismus machte das *Fraktur*-Schrift-Bild zu einem Gegen-Bild der »Kulturbolschewisten« (Marxisten, Pazifisten, Kosmopoliten und Juden), denen er das *Antiqua*-Schrift-Bild zuwies. Ganz unabhängig vom Geist, der sie einst erschuf, mussten die *Fraktur*-Typen nun den faschistischen Geist transportieren und wurden schicksalhaft mit diesem verbunden.

Auf dem Plakat *Deutscher! Kaufe nur in deutschen Geschäften!* aus dem Jahre 1933 beispielsweise wird das »Fremd-Bild« (Juden) gegen das »Eigen-Bild« (Deutsche) gestellt. Das Plakat zur Ausstellung *Entartete Kunst* von 1936 zeigt noch weitergehende Aspekte des »Fremd-Bildes«: Da werden mit dem Bild El Lissitzkys *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* nicht nur ein bekannter »Kulturbolschewist« (jetzt schlägt ein schwarzer Keil einen roten Punkt), sondern auch typische Gestaltungsparameter des Konstruktivismus »zitiert«: Moderne *Antiqua*-Schriften (wie *Futura*), charakteristische Formelemente (wie Punkt, Linie, Fläche), gestalterische Anordnungen (wie »russische Schräge«).



Deutschland schmal fett

Die Versalien **Œ** werden auf Wunsch auch in dieser Form **Œ** geliefert

84218 28 Punkt Min. etwa 12 kg 40 a 12 A  
**Hitler an die Nation**

84219 36 Punkt Min. etwa 14 kg 29 a 8 A  
**Jungbann 235**

84220 48 Punkt Min. etwa 16 kg 18 a 6 A  
**Deutschtum**

84221 60 Punkt Min. etwa 20 kg 14 a 4 A  
**Industrie**

84210 a 6 Punkt Min. etwa 4 kg 270 a 60 A  
Der Charakter einer Schrift spiegelt die künstlerische und sprachliche Kultur eines Volkes wieder. Sprache und Schrift gehören zusammen

84211 8 Punkt Min. etwa 5 kg 200 a 48 A  
**Zachinger Quellwasser ist ein bekömmliches Tafelgetränk**

84212 10 Punkt Min. etwa 6 kg 170 a 38 A  
**Geheimnisse sind noch keine Wunder 1234567890**

84213 12 Punkt Min. etwa 6 kg 112 a 28 A  
**Nationale Kundgebung am Schloßgarten**

84214 14 Punkt Min. etwa 7 kg 95 a 24 A  
**Wanderung durch die deutschen Gaue**

84215 16 Punkt Min. etwa 8 kg 90 a 22 A  
**Elektrische Anlagen für Fabriken**

84216 20 Punkt Min. etwa 10 kg 66 a 16 A  
**Ortsgruppe Brandenburg**

84217 24 Punkt Min. etwa 10 kg 44 a 12 A  
**Wettspiele im Stadion**

84222 72 Punkt Min. etwa 24 kg 14 a 4 A  
**Aufbau**

84223 84 Punkt Min. etwa 33 kg 12 a 4 A  
**Stuere**

84224 96 Punkt Min. etwa 36 kg 10 a 4 A  
**Deersil**

Größere Größe in Hell

Schriftprobe  
der *Deutschland*, schmal fett, 1934

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten löste in Deutschland geradezu einen *Fraktur*-Rausch aus. Und als wolle er sein »Corporate Identity« verfeinern, schuf sich der nationalistische Zeitgeist auch seine eigene Schriftform, seine »Handschrift« sozusagen. »Wie jeder Mensch, so hat auch jedes Volk seine »Handschrift«. Zwar wird der Graphologe aus ungezählten Handschriften einer Volksgemeinschaft ebenso viele ungezählte Individualitäten feststellen, aber irgendwo und irgendwie läßt sich ein Gemeinsames erkennen, das zum Beispiel die englische Handschrift von der italienischen und die französische von der deutschen unterscheidet. Dieses Gemeinsame ist nun der graphische Ausdruck nationaler Eigentümlichkeiten. In der Form eines ästhetischen Destillats können wir nun auch das Charakteristische einer »Volkshandschrift« an den geschnittenen und gegossenen Typen feststellen.«<sup>19</sup>

Gleichzeitig von den meisten deutschen Schriftgießereien herausgegeben, entstand in der Zeit von 1933 bis 1937 ein Schrifttyp, dessen Buchstaben von Hersteller zu Hersteller verblüffend ähnlich waren. Es war eine »schlichte Gotisch«, die sich, wie Hans Peter Willberg sagt, »zur echten Gotisch verhält, wie der Aufmarsch zur Prozession«, und die von den Setzern »Schaftstiefel-Grotesk« genannt wurde.<sup>20</sup> Tatsächlich ist in diesen Schriften das Mechanische, Gleichförmige und Monumentale gegenüber den überlieferten gotischen Schriften um ein vielfaches gesteigert. Auch die Namensgebung der Schriften spricht für sich: Es gab die *National*, die *Deutschland*, die *Element*, die *Großdeutsch*, die *Standarte*, die *Kurmark*, die *Tannenberg*, die *Deutschmeister*, die *Gotenburg*, die *Potsdam*, die *Nürnberg*, die *Staufia* und die *Sachsenwald*.

Für die Schriftmusterbücher der Schriftgießereien suchten die Setzer jeweils nach den passenden Worten für die einzelnen vorzustellenden Schriftgrößen, die in die vorhandenen Satzbreiten des vorgesehenen Blocksatzes hineinpassen mussten, und sie suchten nach Textbeispielen, die den Zeitgeist heraufbeschwören. Während in der Zeit von 1931 bis 1932 keine Schrift im gotischen Stil bei den deutschen Schriftgießereien herauskam, waren es von 1933 bis 1937 gleich 75 Schnittvarianten (inklusive von Ergänzungen der



Schriftprobe  
der *National*, schmal fett, 1934

# Heilige Erde

## Ein Buch von deutschem Bauerntum und seinen Schicksalen

**D**ieses Bauernbuch steht am Wege von Erkenntnissen, die in mir kaum gewannen, als zur Sonnenwende 1932 der Führer des neuen Deutschland, Adolf Hitler, vom höchsten Gipfelberg des Hessenlandes Worte sprach, die wie eine Saat aufgingen und allen jenen Zehntausenden Kraft gaben, neues Vertrauen zu Gegenwart und Zukunft zu fassen. Ich widme daher mein Buch in Dankbarkeit und Verehrung dem Führer des deutschen Volkes und all jenen, die ihr Herzblut einsetzten und einsetzten für die heiligen Aufgaben des Vaterlandes.

In Treue und tiefer Verbundenheit gedenke ich in diesem Buch meiner hessischen Heimat, in der ich geboren wurde und in der meine Familie seit dem dreißigjährigen Kriege zweihundertfünfzig Jahre lang ununterbrochen den angestammten Erbhof besaß. - Die Schicksale der Menschen, die ich zeichnete, sind schlechthin deutsche Schicksale. Möge es der Jugend, der die Zukunft gehört, vorbehalten sein, ihr Geschick besser zu meistern. - Aus diesem Buch sollen Feuerflammen schlagen, gleich jenen Flammen, die zur Sonnenwende des Jahres 1932 vom Gipfel des Hoherodskopfes in den nächtlichen Himmel loderten. Und gleich jenen nächtlichen Flammen sollen sie hell leuchten und heiß brennen! Das ist mein Wunsch.  
**Heinrich Philipp Tempel**

**Verlag Gotthard Peschko Darmstadt**

# Also sprach Zarathustra

Von der schenkenden Tugend

Achtet mit, meine Brüder, auf jede Stunde, wo euer Geist in Gleichnissen reden will:  
da ist der Ursprung eurer Tugend. +

Erhöht ist da euer Leib und auferstanden; mit seiner Wonne entzückt er den Geist,  
daß er Schöpfer wird und Schächer und Liebender und aller Dinge Wohltäter. +

Wenn euer Herz breit und voll wallt, dem Strome gleich, ein Segen und eine Gefahr  
den Anwohnenden: da ist der Ursprung eurer Tugend. +

Wenn ihr erhaben seid über Lob und Tadel, und euer Wille allen Dingen befehlen  
will als eines Liebenden Wille: da ist der Ursprung eurer Tugend. +

Wenn ihr das Angenehme verachtet und das weiche Bett, und von den Weichlichen  
euch nicht weit genug betten könnt: da ist der Ursprung eurer Tugend. +

Wenn ihr eines Willens Wollende seid, und diese Wende aller Not euch Notwendig-  
keit heißt: da ist der Ursprung eurer Tugend. +

Wahrlich, ein neues Gutes und Böses ist sie! Wahrlich, ein neues tiefes Kaufden  
und eines neuen Quells Stimme! +

Macht ist sie, diese neue Tugend; ein herrschender Gedanke ist sie, und um ihn eine  
kluge Seele: eine goldene Sonne, und um sie die Schlange der Erkenntnis. +

Grundvariante) – ein deutliches Bekenntnis zur neuen Schriftästhetik. Offenbar war der Bedarf damit gedeckt, denn von 1938 bis 1939 entstanden nur noch zwei neue Varianten im gotischen Stil.<sup>21</sup>

Aus der Schriftfamilie der *Fraktur* fiel nicht von ungefähr die Wahl auf die *Gotisch*, denn in ihrem Aufbau sind am ehesten jene konstruierten Züge zu finden, die der Zeittrend der 1920er Jahre vorgegeben hatte. Diesem Streben folgend, wurde die Schrift weiter vereinfacht, geglättet und simplifiziert – das »Tausendjährige Reich« kam in der Schriftästhetik zu *seinem* elementaren Ausdruck.

»Die *Tannenberg* setzt die Linie des gotischen Schriftstiles, in dem Gutenberg und Dürer Hochformen geschaffen haben, in unsere Zeit fort. Mit der eigentlichen *Fraktur* im engeren Sinne, die dem freien Schreibzug das Wesen ihres Stiles verdankt, kann die *Tannenberg* nicht in Verbindung gebracht werden. Sie knüpft vielmehr an die in ihrem Grundaufbau konstruktive Schrift der Gotik an. Wir wollten die gotische Schrift des Mittelalters, die mit ihrer Strenge und Straffheit dem Empfinden unserer Zeit entgegenkommt, aus dem Wollen, dem Geiste, den Anschauungen unserer Tage weiterentwickeln und neu darstellen und unserer Gegenwart ein in deutscher Überlieferung beruhendes, wesensverwandtes Ausdrucksmittel zur Verfügung stellen...«<sup>22</sup>

Mit diesem Schrift-Bild hatte sich das junge »Tausendjährige Reich« ein Mittel der Repräsentation politischer Macht geschaffen – so etwas wie eine »Schrift der Macht und Ewigkeit«.<sup>23</sup>

Die mit dem Flachpinsel oder der Breitfeder leicht zu schreibende schlichte Gotisch vermochte jeder »Volksgenosse« selbst hervorzubringen. Schwer, gleichförmig und monumental im Ausdruck, zackig, eckig und monoton in den Schreibbewegungen – weit weg vom freien Schreibzug, findet sie sich auf häuslichen Plakaten oder (später) auch auf Schildern wieder, die man Exekutierten umhing. Die Gotisch stand auf dem Lehrplan der Schulen – und gegebenenfalls marschierte man gemeinsam zum Fortbildungskurs.



»Reichslehrgänge für Schrift-Schreiben in Offenbach am Main der Jugendwaltung des Fachamtes Druck und Papier«  
*Die zeitgemäße Schrift*, Berlin-Leipzig, Heft 49, 1939



Olympia-Ausstellung Berlin 1936

Deutschland  
muß leben+  
und wenn  
wir sterben  
müssen!

Heinrich  
Lerschetz



links oben: Schriftauweisung  
rechts oben: Endbeurteilung  
rechts mitte: Erklärung der Übung  
rechts unten: Bewertung

»Reichslehrgänge für Schrift-Schreiben in Offenbach am Main der Jugendwaltung des Fachamtes Druck und Papier«  
*Die zeitgemäße Schrift*, Berlin-Leipzig, Heft 49, 1939



Sturm 32/36  
Dienstzimmer

Anwendungsbeispiele aus dem Kriegsalltag

Plakat 1934



Plakatwettbewerb (1935 1. und 2. Preis)



Plakat 1936



Parteiämliche Frauenzeitschrift 1939



Buchtitel aus der Ausstellung »Der schöne Buchumschlag«, Leipzig 1935



Anfang der 1941er Jahre – die deutschen Armeen standen in der Tschechoslowakei, in Polen, Holland, Belgien, Dänemark, Norwegen, Frankreich, auf dem Balkan, in Nordafrika – bekamen die »Artdirektoren« Hitler, Goebbels und Bormann Probleme mit der *Fraktur*: Ihre Befehle, Verordnungen und Mitteilungen konnten in den besetzten Ländern nicht oder nur mühsam gelesen werden, zudem wollte man sich nun, auch im eigenen Reich, durchaus »fortschrittlicher« und »internationaler« zeigen. Und so wie eine überholte Werbekampagne abgeblasen wird, kündigten die Propagandisten der *Fraktur* von einem Tag zum anderen und erhoben die *Antiqua* zur ersten Schrift in Deutschland. »Zur allgemeinen Beachtung teile ich im Auftrage des Führers mit: die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen oder zu bezeichnen, ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogenannte gotische Schrift aus Schwabacher Judenlettern. Genau wie sie sich später in den Besitz der Zeitungen setzten, setzten sich die in Deutschland ansässigen Juden bei Einführung des Buchdrucks in den Besitz der Buchdruckereien und dadurch kam es in Deutschland zu der starken Einführung der Schwabacher Judenlettern.« Dieser sogenannte »Schriftbefehl« Hitlers, den Bormann am 3. Januar 1941 an die obersten Reichsinstanzen weitergab, war auf einer Besprechung auf dem Obersalzberg mit Max Amann (Reichsleiter deutsche Presse) und Adolf Müller (*Völkischer Beobachter*) zustande gekommen.<sup>24</sup>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Swabacher#/media/Datei:Schrifterlass\\_Antiqua1941.gif](https://de.wikipedia.org/wiki/Swabacher#/media/Datei:Schrifterlass_Antiqua1941.gif)

Niemand wagte damals, diese aberwitzige Geschichtsverdrehung richtigzustellen. Ein Beleg für die Ängstlichkeit ist ein Brief des verunsicherten Bürgermeisters der mittelfränkischen Stadt Schwabach an Martin Bormann, der durchaus schriftgeschichtliche Kenntnis verrät: Nachdem der Briefschreiber die Entscheidung des Führers in der »alten Streitfrage Antiqua oder Fraktur« akzeptiert (»Der Führer hat in dieser Frage wie bei allen seinen Entscheidungen, den Weg gewählt, der den Lebensinteressen des deutschen Volkes dient«), teilt er mit, dass er »zum ersten Mal davon gehört« habe, »dass die Schwabacher etwas mit Juden zu tun hat«, fügt aber schnell hinzu, dass »eines feststehe: Wenn die Schwabacher Schrift von Juden stammt, kann sie nicht als kulturschöpferische Leistung angesprochen werden«.

Der Brief schließt: »Ich gestatte mir daher, an Sie, sehr geehrter Herr Reichsleiter, die Bitte zu richten, mir diese Gründe bekannt zu geben oder mir mitzuteilen, wie ich mich über diese Frage unterrichten kann und wo ich mich hinzuwenden habe.«<sup>25</sup>

Judenhass und Vernichtungsgestik schlugen bis auf die Schriftform durch. Dabei hatte sich gut ein halbes Jahr vor dem »Schriftbefehl« bereits in der Form der in einer *Antiqua* gesetzten Wochenzeitung *Das Reich* die neu zu propagierende typografische Gestik gezeigt: *Antiqua*-Versalien und Streitwagen (Quadriga) verdeutlichen die Anlehnung an das Erscheinungsbild des römischen Imperiums. Alles im Zuge eines großen europäischen »Aufbruchs« unter Führung der Nazis. »Ordnung, Herrschaft, Idylle: auf diese Formel lassen sich fast alle Beiträge in der Wochenzeitung *Das Reich* bringen. [...] in einer Haltung, die man als »antiaufklärerisch« bezeichnen könnte...«<sup>26</sup>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Reich](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Reich)



Ausgabe vom 3. August 1941

Parallel dazu war bereits im April 1940 die 14-tägig nur im Ausland erscheinende illustrierte *Signal* erschienen, deren Kolumnen und Bildunterschriften in verschiedensten *Antiqua*-Schriften gesetzt wurden. 1943, auf ihrem Höhepunkt, erschien *Signal* in zwanzig verschiedenen Sprachen in einer Auflage

[https://de.wikipedia.org/wiki/Signal\\_\(Zeitschrift\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Signal_(Zeitschrift))



»Granaten über den Kanal«  
aus einem der frühen Hefte  
von *Signal* (1940?)<sup>29</sup>



Drei von zwanzig Montagen, die Christian Boltanski aus  
Einzelseiten von *Signal* herstellte. In einer Dokumentation<sup>27</sup>  
werden sie in den Kontext seiner künstlerischen Arbeit gestellt.

von 2,5 Millionen Exemplaren<sup>27</sup> (davon 700 000 auf Französisch) und wurde erfolgreich verkauft. Heimatidylle und Frontgeschehen unter Einsatz deutscher Waffentechnik wechseln sich in den Bildfolgen ab. »Die höchst professionelle, für die Zeit ›sensationelle Aufmachung‹ [...] brachten einem ausschließlich ›ausländischen Millionenpublikum die raffinierteste Spielart der deutschen Europapropaganda‹ [...]«<sup>27</sup>

Doch was so prägend sich entwickelt hatte, war nicht einfach wegzuwischen. Auch nach dem Krieg haftete der Geist des deutschen Faschismus noch nachhaltig am Schrift-Bild der *Fraktur*, sodass die Besatzungsmächte beim Verteilen der Lizenzen für neue Zeitungen und Zeitschriften es zur Bedingung machten, dass sie nicht aus einer *Fraktur* gesetzt werden dürften.<sup>28</sup>

Heute versucht das *Fraktur*-Schrift-Bild u. a. auf Kneipenschildern, Wein- und Reformhausetiketten seine Unschuld zurückzugewinnen.

1 Friedrich Justin Bertuch, *Journal des Luxus und der Moden*. In Dietmar Debes, Georg Joachim Göschen, Leipzig 1965, S. 52

2 Friedrich Justin Bertuch, *Bilderbuch für Kinder*, Weimar, Vorwort 1792

3 Christoph Martin Wieland 1792 in einem Brief an Georg Joachim Göschen. In Dietmar Debes, Georg Joachim Göschen, Leipzig 1965, S. 54

4 Christoph Martin Wieland an Georg Joachim Göschen. In Albert Kapr, *Fraktur*, Mainz, S. 64

5 Albert Giesecke, *Goethe und die deutsche Schrift*, in *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgrafik*, 1934, S. 337

6 Ebenda

7 Katharina Elisabeth Goethe 1792 in einem Brief an ihren Sohn. In Albert Kapr, *Fraktur*, Mainz 1993, S. 64

8 Albert Giesecke, *Friedrich Schlegel und Klopstock über deutsche und lateinische Lettern* (1813), in *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgrafik*, 1934, S. 340

9 Wilhelm Niemeyer, *Sprachaufbau und Schrift in Mitteilungen der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums*, Heft 16, München 1927

10 *Mitteilungen der Deutschen Bücherei*, Nr. 18, 1929, nach Kapr, *Fraktur*, S. 78

11 Albert Giesecke, *Friedrich Schlegel und Klopstock über deutsche und lateinische Lettern* (1813), in *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgrafik*, 1934, S. 341

12 Ebenda. *Deutsches Museum*, 1813, 3. Band, 2. Heft

13 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Erster Band, Leipzig 1854, Vorwort S. LIII

14 Ebenda

15 *Archiv für Buchgewerbe und Graphik*, Sonderheft *Schrift als Kunstform*, Leipzig 1921, S. 133

16 *Proben von Schriften und Initialien*, Schriftgießerei Genzsch & Heyse, Hamburg, etwa 1925

17 Julius Rodenberg, *Eine Sachverständigen-Aussprache über »Fraktur und Antiqua«* vom 20. Juli 1927, aus *Mitteilungen der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums*, Nr. 16, 1927, S. 586

18 Stanley Morison, aus Albert Kapr, *Fraktur*, S. 84

19 Walter Tiemann, *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgrafik*, Heft 6, Leipzig 1934

20 Hans Peter Willberg, *Schrift und Typografie im Dritten Reich*, Vortrag in Hamburg, 1992

21 Nach Albert Seemann, *Handbuch der Schriftarten*, Erster Nachtrag 1927 bis Siebenter Nachtrag 1938/39

22 Aus der Schriftprobe der *Tannenberg*

23 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 171

24 Klaus Friedland, »Antiqua«, *Philobiblon*, Heft 3, 1976, S. 214

25 Hans-Otto Keunecke *Schwabacher Lettern*, Buchhandelsgeschichte, Heft 3, 1986, S. B 89

26 *Facsimile Querschnitt durch Das Reich*. Hrsg. von Hans Dieter Müller. München, Bern, Wien 1964, S. 19

27 *Signal. Christian Boltanski*. Hrsg. von Bernhard Jussen. Göttingen 2004, S. 53

28 Albert Kapr, *Fraktur*, S. 85

29 *Dokumentation »Signal«*, 5-bändige Ausgabe, Hamburg 1977