

III. Die Semantik der Typographie

Überblick

Im frühen 20. Jahrhundert ist die »Semantik der Typographie«,¹ darauf hat bereits Thomas Rahn aufmerksam gemacht, ein rege sowie kontrovers diskutiertes Thema. Der typographische Diskurs wird vom Aufkommen der »neuen deutschen Buchkunst«² um die Jahrhundertwende ebenso wie von realpolitischen Auseinandersetzungen im Reichstag geprägt. Am 4. Mai 1911 wird, vor dem Hintergrund des Antiqua/Fraktur-Streits, über die Abschaffung der gebrochenen Schriften, und damit über die Abschaffung der offiziellen Zweischriftigkeit, votiert.³ Wenngleich Buchkunst und Antiqua/Fraktur-Streit verschiedenen Ursprungs sind – die Buchkunstbewegung, die gegen die Produktion von »billigen Büchern« (an denen der »Verleger« trotzdem »verdienen will«⁴) revoltiert und dafür plädiert, wie einst die »alten Buchdrucker[] [...] das Buch als Ganzes aufzufassen«,⁵ greift von England aus nach Deutschland über und ist eine Reaktion auf die »nivellierenden Tendenzen des Industriezeitalters«;⁶ die Ursprünge des Antiqua/Fraktur-

1 Rahn: Druckschrift und Charakter, S. 1.

2 Hans Loubier: Die neue deutsche Buchkunst. Stuttgart: Felix Kraus Verlag 1921, S. 3.

3 Vgl. Wehde: Typographische Kultur, S. 248–250. Eine Dreiviertelmehrheit, so ist August Kirschmanns zeitgenössischen Reflexionen zu entnehmen, votiert für die Beibehaltung der Zweischriftigkeit (vgl. August Kirschmann: Antiqua oder Fraktur? (Lateinische oder deutsche Schrift). Leipzig: Verlag des deutschen Buchgewerbevereins 1912 (= Monographien des Buchgewerbes, Band 1), S. 4).

4 Rudolf Kautzsch: Vorwort. In: Rudolf Kautzsch (Hg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Weimar: Verlag der Bibliophilen 1902, S. A–M, hier S. L.

5 Hans Loubier: Deutschland. In: Die neue Buchkunst, S. 101–138, hier S. 101.

6 Jürgen Eyssen: Buchkunst in Deutschland. Vom Jugendstil zum Malerbuch. Buchgestalter, Handpressen, Verleger, Illustratoren. Hannover: Schlütersche Verlagsanstalt und Druckerei 1980, S. 9.

Streits datieren bis zurück in die Reformationszeit⁷ –, steht die ›Type« im Zentrum des allseitigen Interesses. So ist beispielsweise im Vorwort des von Rudolf Kautzsch 1902 herausgegebenen Sammelbandes mit dem programmatischen Titel *Die neue Buchkunst* zu lesen: »Die Frage nach der Schrift ist in Deutschland die Frage nach dem Schicksal der Fraktur« – die Kautzsch, wie die meisten seiner bibliophilen Zeitgenossen, einerseits wegen ihres »nationalen«, andererseits wegen ihres »künstlerischen Charakter[s]«, ⁸ sehr schätzt. Entsprechend konstatiert Georg Haupt: »Der alte Streit um die ›Doppelwährung« im deutschen Buchgewerbe – um Fraktur und Antiqua – bleibt über alle Tagesfragen der Ästhetik und der Konkurrenz hinaus der eigentliche springende Punkt in unserer typographischen Entwicklung.«⁹

Im Folgenden gilt es, zunächst jenen »alte[n] Streit«, dessen Ursprünge bis ins 15. Jahrhundert zurückdatieren und der die printmediale Landschaft im deutschsprachigen Raum bis zum Fraktur-Verbot durch die Nationalsozialisten im Jahr 1941¹⁰ prägt, zu rekonstruieren. Dies ist notwendig, da der Umstand, dass unterschiedliche Schriften im frühen 20. Jahrhundert semantisch unterschiedlich konnotiert sind, das Resultat eines soziokulturellen Tradierungsprozesses ist. Oder, um Friedrich Bauers *Handbuch für Schriftsetzer*, ein Standardwerk, das 1926 in siebter Auflage veröffentlicht wird, zu zitieren: »Wer die Gegenwart recht verstehen will, dem darf die Vergangenheit nicht unbekannt sein, denn die Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung schärft den Blick für die Erscheinungen der Zeit.«¹¹ Bevor ich allerdings jene Entwicklung skizzieren werde, möchte ich noch eine terminologische Vagheit kommentieren; eine Vagheit, die den Terminus ›Fraktur« betrifft, einen Terminus, der innerhalb dieser Arbeit eine sehr prominente Rolle einnimmt.

7 Vgl. Wehde: *Typographische Kultur*, S. 219.

8 Kautzsch: Vorwort. In: *Die neue Buchkunst*, S. I.

9 [Georg] Haupt: Behrens. In: *Die neue Buchkunst*, S. 188–200, hier S. 188.

10 Vgl. Philipp Luidl: *Die Schwabacher. Der ungewöhnliche Weg der Schwabacher Judenletter*. Augsburg: Maro Verlag 2003, S. 54–61.

11 Friedrich Bauer: *Handbuch für Schriftsetzer*. Siebente neu bearbeitete Auflage. Mit Abbildungen und Beispielen im Text und auf Beilagen sowie mit einem ausführlichen Wörterverzeichnis. Frankfurt a.M.: Verlag von Klimsch & Co. 1926, S. 10.

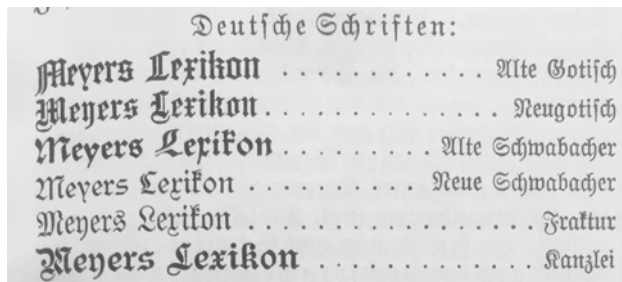
Fraktur

Fraktur ist – und das nicht erst heutzutage, sondern auch im frühen 20. Jahrhundert – einmal der *Oberbegriff* für alle gebrochenen Schriften. In der 7. Auflage von Meyers *Lexikon* aus dem Jahr 1926 – das übrigens in Fraktur gedruckt ist – findet sich der Eintrag: »Fraktur, im Buchdruck die »gebrochene« deutsche Schrift, im Gegensatz zur lateinischen (*Antiqua*).«¹² Als Oberbegriff wird der Terminus Fraktur, wie das zitierte Lemma demonstriert, zumeist dann verwendet, wenn der Verwendung des Begriffs die Intention zugrunde liegt, gebrochene Schriften und Antiqua-Schriften zu kontrastieren. Eine solche Kontrastierung liegt beispielsweise August Kirschmanns Studie *Antiqua oder Fraktur?* (1907) zugrunde. Kirschmann plädiert in seiner Abhandlung für die (seinerzeit kontrovers diskutierte) »Beibehaltung der deutschen Druck- und Schreibschrift.«¹³ Das Zitat aus Kirschmanns Abhandlung – deren Erstausgabe interessanterweise in Antiqua gedruckt ist¹⁴ – markiert auch bereits die zeitgenössisch prägnanteste semantische Konnotation, die gebrochener Schrift attestiert wird: Die Fraktur gilt, im Gegensatz zur Antiqua, als genuin »deutsche[] Druck«-Schrift. Entsprechend findet sich auch im Glossar von Paul Renners *Typografie als Kunst* hinter dem Begriff »Fraktur« die Erläuterung: »Deutschschrift.«¹⁵ Für Jan Tschichold gelten gebrochene Schriften deshalb schlichtweg als ein Indikator für »Nationalismus.«¹⁶ Unter dem Lemma »Schriftarten« stellt Meyers *Lexikon* die »Grundformen« der gebrochenen Schriften – genau genommen handelt es sich um die unterschiedlichen *Schriftartgattungen* aus der Familie der gebrochenen Schriften – vor: »Alte Gotisch«, »Neugotisch«, »Alte Schwabacher«, »Neue Schwabacher«, »Fraktur«

-
- 12 Fraktur. In: Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung. Mit etwa 5000 Textabbildungen und über 1000 Tafeln, Karten und Textbeilagen. Vierter Band: Engobe – Germanität. Leipzig: Bibliographisches Institut 1926, Sp. 987–988, hier Sp. 988.
 - 13 August Kirschmann: *Antiqua oder Fraktur? (Lateinische oder deutsche Schrift)*. Leipzig: Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins 1907 (= Monographien des Buchgewerbes, Band 1), S. 74.
 - 14 Die zweite Auflage wiederum ist in Fraktur gedruckt (vgl. Kirschmann: *Antiqua oder Fraktur?* [1912]).
 - 15 Paul Renner: *Typografie als Kunst*. München: Georg Müller 1922, S. 135.
 - 16 Tschichold: *Die Neue Typographie*, S. 77.

und »Kanzlei«. ¹⁷ *Meyers Lexikon* zählt die verschiedenen Grundformen allerdings nicht bloß auf, sondern liefert zu jeder Schriftartgattung auch ein exemplarisches Beispiel (vgl. Abb. 10).

Abb. 10: *Meyers Lexikon* 1929, Sp. 1477



Der Terminus Fraktur hat also auch eine engere Bedeutung. Historisch betrachtet handelt es sich bei der Fraktur um die Schriftartgattung, die aus der Schwabacher »hervorgegangen ist« ¹⁸ und deren markantes Schriftbild von den sogenannten »Elefantenrüssel[n]« ¹⁹ geprägt wird. Die »eigentliche« Fraktur umfasst ihrerseits wiederum eine riesige Menge im Schriftbild (wenn auch meist nur marginal) voneinander abweichender *Schriften* bzw. *Schriftarten*. Einen erhellenden Überblick über den enormen Variantenreichtum der Fraktur eröffnet Albrecht Seemanns *Handbuch der Schriftarten* aus dem Jahr 1926. ²⁰ Neben den noch heute bekannten »Aufklärungs-Schriften« ²¹ aus dem 18. Jahrhundert, z. B. der Unger-Fraktur, der Breiskopf-Fraktur oder

17 Schriftarten. In: *Meyers Lexikon*. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung. Mit etwa 5000 Textabbildungen und über 1000 Tafeln, Karten und Textbeilagen. Zehnter Band: Rechnung – Seefedern. Leipzig: Bibliographisches Institut 1929, Sp. 1476–1477, hier Sp. 1477.

18 Luidl: Die Schwabacher, S. 23.

19 Albert Kapr: *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*. Mainz: Hermann Schmidt 1993, S. 57.

20 Vgl. Albrecht Seemann: *Handbuch der Schriftarten*. Eine Zusammenstellung der Schriften der Schriftgießereien deutscher Zunge nach Gattungen geordnet. Leipzig: Albrecht Seemann [1926].

21 Vgl. Fritz Funke: *Buchkunde. Die historische Entwicklung des Buches von der Keilschrift bis zur Gegenwart*. Sonderausgabe der 6., überarbeiteten und ergänzten Auflage. Wiesbaden: VMA-Verlag 2006, S. 49–50.

der Walbaum-Fraktur, werden im *Seemann* auch zeitgenössische »Schul-Frakturen«²² aufgeführt, also einfache Schnitte ohne namhafte Provenienz, die von den Gießereien für den alltäglichen Gebrauch, beispielsweise für den Druck von Schulbüchern, hergestellt wurden.²³ Albert Kapr weist darauf hin, dass allein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts »über 300 neue[] [...] gebrochene[] Schriften«²⁴ entstanden sind.²⁵

22 Ebd., S. 49.

23 Vgl. ebd., S. 33–62.

24 Kapr: Fraktur, S. 77.

25 Diese Ausführungen ergänzend möchte ich noch anmerken, dass Schriftschnitte häufig denselben Namen – z. B. Breiskopf-Fraktur – tragen, obwohl sie sich im Aussehen, wenngleich nur marginal, voneinander unterscheiden. Dieser Umstand verdient deshalb erwähnt zu werden, da in Fachbüchern, damals wie heute, häufig die unterschiedlichen Schriftarten nicht nur thematisiert, sondern auch durch *eine* Abbildung veranschaulicht werden. Dadurch wird suggeriert, es handle sich bei dem Dargestellten um ein genuines Abbild einer unter einem bestimmten Namen firmierenden Schrift. Vielmehr ist es jedoch so, dass die Tradierung einer Schrift – von einer potentiell freilich immer möglichen, ausschließlichen Verwendung originaler Matrizen bzw. Stempel einmal abgesehen – nicht nur den Fertigkeiten des jeweiligen Stempelschneiders, sondern auch der zeitgenössischen Mode unterworfen ist. Diesen Umstand reflektiert auch Emil Wetzig in seinem Werk *Ausgewählte Druckschriften*: »Im 18. Jahrhundert ist die Zahl gefälliger Frakturschriften gering. [...]. Erst den eifrigen Bemühungen Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs (1719 bis 1794) und anderer um die Verbesserung der Fraktur ist es zu danken, daß die verschütteten Quellen wieder befruchtend zu fließen begannen, da man nicht aus eigenem schöpfen konnte. [...] An der Spitze steht die aus alten Matern gegossene Luthersche Fraktur, sie gehört dem 17. Jahrhundert an und hat den sichern, einfachen Geschmack des Barock, obgleich manches an ihr später verbessert, egalisiert, ausgeglichen worden ist. Die handwerkliche Gesinnung der alten Schriftschneider und Schriftgießer ging damit zum Teil verloren. Ihren Einfluß auf spätere Neuschöpfungen darf man nicht unterschätzen. Die berühmte Breiskopf-Fraktur (etwa 1750 entstanden und ursprünglich in den einzelnen Graden im Schnitt verschieden) vermag an Beweglichkeit es der vorhergenannten Schrift nicht gleichzutun, obgleich sie das Erzeugnis tüchtiger Stempelschneider ist und ihre Kindheit von Johann Immanuel Breiskopf, dem begeisterten Wissenschaftler, Schriftkenner, Buchdrucker und Kaufmann betreut wurde« (E.[mil] Wetzig: *Ausgewählte Druckschriften*. Nebst einer Einführung in die geschichtliche Entwicklung der Schrift und in die ältere Buchkunst. Zweite, veränderte Auflage. Leipzig: Verein Leipziger Buchdruckerei-Besitzer E. V. [1925], S. 25–26). Nicht nur der Hinweis, dass eine Schrift, im angeführten Beispiel die »Luthersche Fraktur«, im Verlauf der Zeit »verbessert, egalisiert und ausgeglichen« wurde, sondern vor allem auch der Hinweis auf die »Kindheit« einer Schrift, wie in diesem Fall der Breiskopf-Fraktur, zeugen ganz eindeutig von der Entwicklung und Veränderung, der selbst Schriften ausgemachter Provenienz unterwor-

Da im Folgenden, auch bei Zitationen, zumeist aus dem Kontext ersichtlich werden wird, ob der Begriff Fraktur als Oberbegriff oder in seiner spezifischeren Bedeutung verwendet wird – wo nicht, werde ich dies kommentieren –, werde ich auf eine differenzierende Schreibweise, wie z. B. »Fraktur« und Fraktur, verzichten. Aus demselben Grund wird im Folgenden in der Regel auch nicht von Schriftartgattungen, Schriftarten etc., sondern von Schriften die Rede sein.

Die Type

An dieser Stelle finde ich es angebracht, noch kurz darauf einzugehen, wie das hergestellt wird, was die Grundlage einer jeden Schrift – und damit auch der vorangegangenen Ausführungen – bildet: die »Type«, also das, was »der Buchdrucker und Schriftgießer einen *Buchstaben* nennen«.²⁶ Besonders treffend vermittelt jenen Herstellungsprozess eine Passage aus Friedrich Bauers *Handbuch für Schriftsetzer*, der deshalb auch nicht weiter kommentiert werden muss:

Die Buchdruckerkunst hat ihren Anfang in der *Schriftgießerei*. Dem Schriftgießer voraus arbeitet der *Künstler*, der die Entwürfe und Zeichnungen für

fen sind. Eine nuancierte Differenzierung ist auch für die Antiqua-Schriften möglich, die von mir im Folgenden erörterten Werke schöpfen ihr hermeneutisches Potential allerdings primär aus gebrochenen Schriften, weshalb diese im Fokus stehen. Für diese Arbeit zwar von geringem Interesse, aber zeitgenössisch, besonders für die Vertreter der Neuen Typographie, von Bedeutung, ist vor allem die Differenzierung zwischen Antiqua und Grotesk. »Grotesk-Schriften«, wie Wehde resümiert, »stellen formgeschichtlich eine historische Weiterentwicklung der Antiqua dar«, denn »ihr Charakteristikum ist das Fehlen von Serifen. Uneinheitlich ist allerdings die Klassifizierung: teils werden Grotesk-Schriften als Untergruppe der Antiqua-Schriften, teils als eigenständige Schriftgruppe betrachtet« (Wehde: *Typographische Kultur*, S. 216). Für Jan Tschichold allerdings ist die Grotesk alles andere als eine Antiqua-Variante. Der Typograph verschmäht sowohl »klassische« Antiqua-Schriften (mit Serifen) als auch jedwede gebrochene Schrift, denn »[a]lle Schriftformen«, so Tschichold, »deren Wesen durch zum Skelett hinzutretende Ornamente (Schraffuren bei der Antiqua, Rauten und Rüssel bei der Fraktur) entstellt ist, entsprechen nicht« dem zeitgemäßen »Streben nach Klarheit und Reinheit«, weshalb einzig die »Grotesk« oder Blockschrift (die richtige Bezeichnung wäre »Skelettschrift«) »das 20. Jahrhundert repräsentiere und der »Zeit geistig gemäß« (Tschichold, *Die Neue Typographie*, S. 75) sei.

26 Bauer: *Handbuch für Schriftsetzer*, S. 28.

neue Schriften und Verzierungen liefert. Die Zeichnungen dienen dann dem *Stempelschneider* und dem *Graveur* als Vorlagen für den Schnitt der Typenoriginalen, die in Form von Stahlstempeln und Zeug-(Schriftmetall-)schnitten durch Hand und Maschinenarbeit geschaffen werden. Die Typenoriginalen sind die Modelle für die Herstellung der Gießformen für das Druckbild der Schrift- und Verzierungstypen, der *Matrizen*; diese entstehen durch das Einprägen der Stempel in Kupferstücke, oder durch die Bildung eines galvanischen Niederschlags auf den Bleioriginalen, den der Galvanoplastiker in einer Nebenwerkstatt der Schriftgießerei ausführt. Der *Justierer* bearbeitet die Matrizen derart, daß sie ohne weitere Nachhilfe in die Gießmaschine passen und dem Gießer in Bezug auf Höhe und Dichte der Typen wie auch bei der Feststellung der Schriftlinie die Arbeit erleichtern. Der Schriftgießer besorgt den eigentlichen Guß der Typen; er benutzte früher ein Hand-Gießinstrument und den Gießlöffel. Heutzutage werden allgemein Maschinen für den Guß verwendet. Die von einfachen Gießmaschinen gegossenen Typen bedürfen der Vollendung durch die Hand des Fertigmachers, der ihnen in gewissen Fällen auch noch die richtige Schrifthöhe gibt.²⁷

Ursprung der Druckschriften und Etablierung semantischer Konnotationen

Die sogenannten lateinischen und die gebrochenen Schriften haben denselben Ursprung: die karolingische Minuskel, die die mediale Landschaft im Europa des 8. Jahrhunderts dominiert.²⁸ Aus der karolingischen Minuskel entwickelt sich im 13. Jahrhundert, wobei die Initiierung jenes Prozesses zurück ins 11. Jahrhundert datiert, die frühgotische Minuskel.²⁹ Dies führt im Schriftbild zu einer entscheidenden Veränderung, die, im wahrsten Sinne des Wortes, einen Bruch herbeiführt: »die runden Buchstaben (zuerst Gemeine – Gotische Versalien sollte es erst später geben) erhalten ihren gebrochenen Charakter durch Ecken und Spitzen«.³⁰ Die Etablierung der frühgo-

27 Ebd., S. 5–6.

28 Vgl. Frithjof Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland 1770–1800. Dissertation: München 1981, S. 37.

29 Vgl. Christina Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1999 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Band 7), S. 29–30.

30 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 37.

tischen Minuskel geht einher mit der Profilierung eines zunächst recht homogenen Schriftbilds. Diese Entwicklung findet im Verlauf des 13. Jahrhunderts allerdings ein Ende, denn es entstehen teils eklatant voneinander abweichende Schriften, die in drei Hauptgruppen zu unterteilen sind: Textur, Rundgotisch bzw. Rotunda sowie Bastarda.³¹ Forciert durch den vom Humanismus initiierten kulturellen Paradigmenwechsel – aber sicherlich auch bedingt durch die schwere Lesbarkeit der gotischen Schriften³² –, wird um 1400 die »Humanistenminuskel«³³ entwickelt, eine Schrift, der die Intention zugrunde liegt, auch typographisch dem Ideal der Antike zu entsprechen. Geleitet vom »Verlangen, eine der antiken Literatur und dem antiken Kunstideal entsprechende, klare und leicht lesbare Schrift zu schaffen«, orientierte man sich an »der karolingischen Minuskel« – allerdings im Irrglauben, die karolingische Minuskel sei tatsächlich eine »antike Schrift«.³⁴ Der Grund für diesen Fehlschluss war, dass viele »Abschriften der Werke antiker Klassiker aus der Karolinger Epoche«³⁵ stammten – und deshalb in karolingischen Minuskeln verfasst waren.

»Eine Zäsur innerhalb der Entwicklung der Schrift«, so konstatiert Silvia Hartmann, stellt »das Aufkommen des Buchdrucks um die Mitte des 15. Jahrhunderts dar«,³⁶ bzw., um auf einen von Michael Giesecke geprägten Begriff zu rekurrieren, die Etablierung des »typographischen Informationssystems«, des »Typographeum[s]«. ³⁷ Die ersten, für den Druck mit beweglichen Lettern gegossenen Typen sind noch den »gotischen Buchstabenformen liturgischer Handschriften der Schreibkünstler des 14. Jahrhunderts«³⁸ nachempfunden, weshalb das gotische Schriftbild in Europa zunächst noch dominiert. Die »früheste Vorform einer gedruckten Antiqua«, die allerdings noch stark goti-

31 Vgl. ebd., 31–33.

32 Vgl. ebd., S. 32.

33 Ebd., S. 32.

34 Silvia Hartmann: *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941*. 2. Auflage. Berlin, Bern, Bruxelles, New York: Peter Lang 1999 (=Theorie und Vermittlung der Sprache, Band 28), S. 22.

35 Ebd.

36 Hartmann: *Fraktur oder Antiqua*, S. 21.

37 Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1991, S. 22–23.

38 Wetzig: *Ausgewählte Druckschriften*, S. 9.

sierende Stilmerkmale aufweist, »stammt aus dem Jahr 1465«. ³⁹ Geschnitten wurde sie »von den beiden deutschen Druckern Konrad Sweynheim und Arnold Pannartz, die in Subiaco bei Rom tätig waren«. ⁴⁰ In Italien entsteht in den folgenden Jahren auch, unter anderem durch das Verdienst von Johann und Wendelin da Spira aus Speyer, Nicolas Jenson oder Aldus Manutius, ⁴¹ die »eigentliche Antiqua«. ⁴²

Deutschland, sowie bis ins 18. Jahrhundert auch der skandinavische Raum, ⁴³ bleibt bis ins 20. Jahrhundert von jenem »grundlegenden Wechsel der Schriftform ausgenommen«. ⁴⁴ Zur dominierenden Druckschrift im deutschsprachigen Raum avanciert im 16. Jahrhundert die Schwabacher, ⁴⁵ deren wohl berühmteste Nebenlinie die Wittenberger Schrift ist ⁴⁶ und die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts von der »Fraktur verdrängt wird«. ⁴⁷ Die Konvention, deutschsprachige Werke in Schwabacher bzw. Fraktur zu setzen, fremdsprachige hingegen in Antiqua, setzt sich um 1500 durch, wobei, darauf weist Hartmann hin, bereits »das größte Buchunternehmen der Wiegendruckzeit, die Schedelsche Weltchronik«, auf typographische Distinktion setzt: die »deutsche Ausgabe ist in Schwabacher Lettern gedruckt, während die lateinische Ausgabe bei demselben Nürnberger Großdrucker in Rotunda« ⁴⁸ veröffentlicht wird. Aber erst im »Kontext der lutherischen Reformation« zeichnet sich, wie Susanne Wehde aufzeigt, eine »diskursive Verknüpfung von gebrochenen Druckschriften, deutscher Sprache und nationalsprachlichem Bewußtsein ab«:

Die Reformatoren nutzten den jüngst erfundenen Gutenbergschen Buchdruck zur breitenwirksamen Propagierung ihrer Thesen und zur Verbreitung der volkssprachlichen Bibel-Übersetzung Luthers. Gedruckt wurden die reformatorischen Schriften und die deutsche Luther-Bibel in gebrochenen

39 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 52.

40 Ebd.

41 Vgl. ebd., S. 52–53.

42 Ebd., S. 52. Für einen ausführlichen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Antiquaschrift, begleitet von diversen Abbildungen, vgl. Wetzig: Ausgewählte Druckschriften, S. 29–44.

43 Vgl. Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 24.

44 Ebd., 23.

45 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 37.

46 Vgl. ebd., S. 42.

47 Funke: Buchkunde, S. 39–40.

48 Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 24.

Schriften: »Denn die lateinischen Buchstaben hindern uns über die Maßen sehr, gut Deutsch zu reden«, urteilt Luther. Die Nutzung der Fraktur als Schrift der Luther-Bibel hatte zusammen mit dem protestantischen »Bildungsprogramm« (Verbreitung des Schreib- und Leseunterrichts, um jedem das Selbststudium der Bibel zu ermöglichen) wesentlichen Einfluß auf die Ausbildung von Lesegewohnheiten des »gemeinen Volks«. Ende des 16. Jahrhunderts war die Schriftspaltung unabhängig von konfessionellen Grenzen so weit durchgesetzt, daß deutschsprachige Texte fast ausschließlich in gebrochenen Schriften gesetzt wurden, fremdsprachliche und lateinische Texte – oder fremdsprachige Worte und Zitate innerhalb eines deutschsprachigen Textes – hingegen in Antiqua.⁴⁹

Auch Christina Killius betont die synergetischen Effekte zwischen Medienwandel und Reformation und die damit einhergehende »hochgradig wertbesetzte konnotative Koppelung von Fraktur-Schriften und deutscher Sprache«,⁵⁰ die im deutschen Sprachraum, bis zum Normalschrifterlass durch die Nationalsozialisten im Jahr 1941,⁵¹ bestimmend bleiben wird:

Die Reformation trug durch die Vielzahl der deutschsprachigen Publikationen und die Übersetzung der Bibel wesentlich zur Festigung der deutschen Sprache und zu einem steigenden kulturellen Selbstbewußtsein der Deutschen bei. Das Frühneuhochdeutsche der Lutherbibel verband sich im Bewußtsein der Menschen mit der Fraktur, in der die Heilige Schrift gedruckt wurde. Die Antiqua hingegen war die Schrift der katholischen Kirche und ihrer lateinischen Veröffentlichungen. [...] In Deutschland beharrte man auf der Trennung von Antiqua für lateinische Texte und fremdsprachliche Veröffentlichungen und der Fraktur für nationalsprachliche Werke. Selbst in katholisch verbliebenen Gegenden des Landes wurde die Fraktur gepflegt.⁵²

Ausschlaggebend dafür, dass die Fraktur zur »nationale[n] Texttype«⁵³ avanciert, ist allerdings nicht bloß der Umstand, dass deutschsprachige Texte seit der Reformation in der Regel in Fraktur gedruckt werden – sondern auch die Tatsache, dass man im Verlauf der folgenden Jahrhunderte immer mehr Bücher druckt, die in deutscher Sprache verfasst sind:

49 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 219.

50 Ebd., S. 219.

51 Vgl. Luidl: *Die Schwabacher*, S. 54–61.

52 Killius: *Die Antiqua-Fraktur Debatte*, S. 83.

53 Ebd., S. 94.

Trotz der Steigerung deutschsprachiger Veröffentlichungen stellte im ganzen 16. Jahrhundert die gelehrte und theologische Literatur den weitest- aus größten Anteil der Buchproduktion. Noch im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts waren 58 % der auf der Messe vertriebenen Titel in Latein gedruckt. Langsam steigerte sich der Anteil der deutschsprachigen Veröffentlichungen, bis von 1692 an die lateinischen Titel zahlenmäßig unterlagen. Die Dominanz der deutschsprachigen Buchproduktion steigerte sich schnell, bereits 1714 gab es doppelt soviel deutsche wie lateinische Titel, 1735 war die Anzahl der nationalsprachlichen Literatur bereits dreimal so hoch wie die lateinische.⁵⁴

Zur Zeit des Barock – die (eigentliche) Fraktur hat sich mittlerweile vollends als ›Volksschrift‹ etabliert – rückt, sehr zum Leidwesen der Lesbarkeit, der repräsentative Charakter von Schrift immer stärker in den Vordergrund. Die sogenannten ›Elefantenrüssel‹ nehmen teils regelrecht überbordende Ausmaße an. »Freude am Ornament und an der Verzierung führte«, so Killius, »zu schnörkelreichen Versalien und oft schwer lesbaren Ausschmückungen.«⁵⁵ Die typographischen Ausschweifungen des Barock und das sich zu jener Zeit etablierende Schriftbild sind der Grund dafür, dass man sich im 18. Jahrhundert gezwungen sieht, das Schriftbild der Fraktur zu »reformieren«.⁵⁶

Doch bevor die Entwicklung der Fraktur (sowie der Antiqua) im 18. Jahrhundert skizziert wird, gilt es, einen weiteren Aspekt des barocken Schriftbilds zu thematisieren, der auch im Trauerspielbuch eine zentrale Rolle spielt: die Etablierung der Großschreibung.

Exkurs: Groß- und Kleinschreibung

Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* konstatiert Benjamin:

Das Barock hat in die deutsche Rechtschreibung die Majuskel eingebürgert. Nicht nur der Anspruch auf Pomp sondern zugleich das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung kommt darin zur Geltung. Zweifellos haben zunächst von den großgeschriebenen Worten viele für den Leser einen Einschlag ins Allegorische gewonnen. Die zertrümmerte Sprache

54 Ebd., S. 83–84.

55 Vgl. ebd., S. 94.

56 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 167.

hat in ihren Stücken aufgehört, bloßer Mitteilung zu dienen und stellt als neugeborner Gegenstand seine Würde neben die der Götter, Flüsse, Tugenden und ähnlicher, ins Allegorische hinüberschillernder Naturgestalten.⁵⁷

Benjamins These, die ich an späterer Stelle noch einmal aufgreifen werde,⁵⁸ bedarf allerdings einer marginalen Korrektur. Das Fundament für die Etablierung der Majuskel wird bereits im 16. Jahrhundert gelegt. Zwischen 1500 und 1530 ist es bereits Usus, Eigennamen, *Nomina sacra*, Ehrentitel sowie Amtsbezeichnungen groß zu schreiben. Im Verlauf des 16. Jahrhundert festigt sich dann, sukzessive, die Konvention, Substantive grundsätzlich mit einer Majuskel zu beginnen.⁵⁹ Allerdings handelt es sich beim Siegeszug der Großschreibung nicht um eine normierte Entwicklung. Und noch im 17. Jahrhundert setzt, wie Killius betont, »[j]eder Grammatiker [...] andere Schwerpunkte«,⁶⁰ So moniert beispielsweise Harsdörffer im *Teutschen Secretarius*: »Es ist auch bißhero in den Druckereyen / aus einem beliebten Mißbrauch / bey allen selbstständigen Nennwörtern (*Nominibus Substantivis*) ein grosser Buchstab Anfangs gebraucht worden / welcher doch nur in gewissen Fällen dienen sollte«. ⁶¹ Trotz seiner Kritik plädiert Harsdörffer allerdings dafür, dass »man hierinnen einem jeden seine Meinung lassen« solle, »weil solches alles keine Glaubens-Sachen belanget«. ⁶² Die »Meinung[en]«, die in der Frühen Neuzeit dafür verantwortlich sind, ob ein Wort groß oder klein geschrieben wird, sind dabei freilich nicht die Meinungen der barocken Autoren selbst. Ausschlaggebend sind vielmehr, wie Killius betont, »die übermächtigen lokalen Gewohnheiten der Setzer und Drucker«. ⁶³ Von diesem Umstand weiß auch bereits Sattler nicht nur zu berichten, er vermag diesen Umstand auch zu begründen:

57 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207.

58 Vgl. S. 222–223.

59 Vgl. Karin Rädle: Groß- und Kleinschreibung des Deutschen im 19. Jahrhundert. Die Entwicklung des Regelsystems zwischen Reformierung und Normierung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003 (= Sprache – Literatur und Geschichte. Studien zur Linguistik/Germanistik, Band 24), S. 13–14.

60 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 119.

61 [Georg Philipp Harsdörffer:] Der Teutsche SECRETARIUS: Das ist: Allen Cantzleyen / Studir- und Schreibstuben nützlich / fast notwendiges / und zum vierdtenmal vermehrtes Titular- und Formularbuch [...]. Nürnberg / In Verlegung Christoph und Paul Endtern / Buchhändlern. Im Jahr 1661, S. 563–564.

62 Ebd., S. 564.

63 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 119.

In dem getruckten werden bey nahmen in einer jeden Lineen drey oder mehr Versalen gefunden. Als ich etliche alte erfahrne vnd gübte Setzer / warum-ben solches beschehe / befragt / sagten sie mir / es seye der teutschen Sprach ein zierd / vnd könne es der einfaltige desto besser verstehen / als da sie forcht / personen / gericht / etc. vnd dergleichen wörter mit Versalbuchstaben setzen / seye es der schrift ein zierd / vnd vermercke der einfaltige Leser / daß forcht / personen / gericht / etc. etwas mehrers als aber sonsten ein gemein wort auff sich habe. Dahero seye es auch also zuhalten bey den Truckereyen auffkommen.⁶⁴

Es wäre ein interessantes Unterfangen, Sattlers und Harsdörffers Empfehlungen und die Drucklegung ihrer eigenen Werke abzugleichen, aber im Fokus dieser Arbeit steht nicht die performative Korrelation, die barocken Grammatiken und den darin ausgeführten Gedanken eignet (oder eben nicht). Festzuhalten gilt es an dieser Stelle, dass sich die Großschreibung im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer mehr durchsetzt.⁶⁵

(Vor-)Schriften, denen nachweislich das »Potential zur Festschreibung eines allgemein anerkannten Standards«⁶⁶ beigemessen werden kann, entstehen erst im 18. Jahrhundert. Genau genommen sind es die »normativen Schriften« Gottscheds, die hier eine deutliche »Zäsur« markieren: »Gottsched fasst erstmals die historische Entwicklung der satzinternen Groß- und Kleinschreibung als einen systematischen Generalisierungsprozess auf«.⁶⁷ Doch trotz der »Popularität«, die Gottsched zeitgenössisch (zunächst) genießt – und obwohl er die »Schulgrammatik« entscheidend beeinflusst –, »gelingt der Gottsched'schen Regeldarstellung nicht der entscheidende Schritt zur allgemeinen Anerkennung«.⁶⁸ Gottscheds »normativer Rigorismus«, so lautet zumindest die Erklärung Hans-Georg Müllers, »führt dazu, dass er bereits zu Lebzeiten an Bedeutung verliert und von Zeitgenossen schließlich

64 [Johann Rudolph Sattler:] *Teutsche Orthographe Vnd Phraseology das ist / ein vndericht Teutsche sprach recht vnnd wohl zuschreyben [...].* Getruckt zu Basel / In verlegung Ludwig Königs / Anno 1610, S. 19.

65 Vgl. auch Markus Hundt: »Spracharbeit« im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2000 (= *Studia Linguistica Germanica*, Band 57), S. 201.

66 Hans-Georg Müller: *Der Majuskelgebrauch im Deutschen. Groß- und Kleinschreibung theoretisch, empirisch, ontogenetisch.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 18.

67 Ebd.

68 Ebd.

verkannt wird.«⁶⁹ Größere Anerkennung findet Johann Christoph Adelungs *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie* aus dem Jahr 1788. Bei Adelungs *Anweisung* handelt es sich allerdings um einen »Regelapparat«, der »bezeichnenderweise nicht versucht, die Rechtschreibung zu reformieren, sondern lediglich zu beschreiben«.⁷⁰ »Da Adelung«, so Müller, »am gängigen Usus orientiert ist, macht er es den Buchdruckern und Schriftstellern leicht, seinen Darstellungen zu folgen. Viele zeitgenössische Schriftsteller empfehlen daher, »sich an die Adelungische Orthographie zu halten«.⁷¹ Im Rekurs auf die Vergangenheit bemerkt Adelung zum Thema Großschreibung:

Unter den Gattungswörtern sind wieder die Substantiva die vornehmsten, weil sie selbstständige Dinge bezeichnen, auf deren Eigenschaften, Beschaffenheiten und Umstände sich alle übrige Redetheile beziehen. Da die Deutsche Orthographie einmahl den Grundsatz angenommen hatte, die Wörter nach dem Maße der Wichtigkeit ihres Begriffes in dem Zusammenhange der Rede auch für das Auge auszuzeichnen, so war freylich nichts schicklicher, als jedes Substantiv, als den ersten und wichtigsten Redetheil, mit einem großen Buchstaben zu beschenken.⁷²

Im 19. Jahrhundert entfacht sich, nichtsdestoweniger, eine rege Debatte über das Für und Wider der Großschreibung. Die Person, deren »Auftreten als Meilenstein« in jener »orthographischen Diskussion angesehen«⁷³ werden muss, ist Jakob Grimm. Grimm, ein rigoroser Verfechter der Kleinschreibung, plädiert für eine am Mittelalter orientierte »historisch-etymologische Orthographie«.⁷⁴ Im Jahr 1822 lässt er erstmals eines seiner Werke, die zweite Auflage von Band 1 seiner *Deutschen Grammatik*, in Kleinschreibung drucken.⁷⁵ Mit aller Vehemenz vertritt er seine Position allerdings erst in Band 1 des *Deutschen Wörterbuchs* (1854). Grimm kritisiert darin nicht nur »den albernem gebrauch groszer buchstaben für alle substantiva«, sondern auch die »unnütze fest-

69 Ebd.

70 Ebd., S. 19.

71 Ebd.

72 Johann Christoph Adelung: *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie*, nebst einem kleinen Wörterbuche für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung. Frankfurt und Leipzig 1788, S. 344.

73 Rädle: Groß- und Kleinschreibung des Deutschen, S. 30.

74 Ebd., S. 32.

75 Vgl. Ebd., S. 31.

haltung« an der Fraktur, die er schlicht als »vulgarschrift«⁷⁶ bezeichnet. Jene »verdorbene und geschmacklose schrift« Sorge dafür, dass deutsche Bücher »gegenüber denen aller übrigen gebildeten völker von auszen barbarisch«⁷⁷ wirken. Grimm vermutet zudem eine (durchaus plausible) Korrelation zwischen Fraktur und Großschreibung: »meinstheils zweifle ich nicht an einem wesentlichen zusammenhang der entstellten schrift mit der zwecklosen häufung der groszen buchstaben, man suchte darin eine vermeinte zier und gefiel sich im schreiben sowol an den schnörkeln als an ihrer vervielfachung.«⁷⁸ Die Auswirkungen der Grimm'schen Reformversuche sind in ihrer Tragweite zwar relativ begrenzt, spiegeln sich allerdings nicht nur in Grimms eigenen Schriften wider, sondern auch in denen seiner Nachfolger, der »historischen Schule«.⁷⁹ Dies führt unter anderem dazu, dass in der Nachfolge Grimms regelrecht groteske Editionen publiziert werden, wie die 1882 von Hermann Palm herausgegebenen – und unter anderem auch von Walter Benjamin bei der Abfassung des Trauerspielbuchs konsultierten⁸⁰ – *Trauerspiele* des Andreas Gryphius, die, entgegen allen im Barock obligatorischen Konventionen, der Leserschaft in Antiqua und Kleinschreibung präsentiert werden.⁸¹

Antiqua und Fraktur im 18. Jahrhundert

Nach diesem kurzen Exkurs zur Entwicklung der Groß- und Kleinschreibung gilt es, den Blick wieder den beiden Schriftartgattungen Antiqua und Fraktur zuzuwenden. Es ist bereits festgestellt worden, dass sich die Konvention, deutschsprachige Werke in gebrochenen Schriften zu drucken, bereits kurz nach der Erfindung des Buchdrucks einbürgert. Doch in der Mitte des 18. Jahrhunderts werden Versuche unternommen, mit dieser Tradition zu brechen: Christian Ewald Kleist, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Anna Luise Karsch, Johann Georg Jacobi und Karl Wilhelm Ramler präferieren für den

76 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Erster Band. A – Biermolke. Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1854, Sp. LIII.

77 Ebd., Sp. LII.

78 Ebd., Sp. LIV.

79 Vgl. Rädle: Groß- und Kleinschreibung des Deutschen, S. 33–35.

80 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 216–218.

81 Vgl. Andreas Gryphius: Trauerspiele. Herausgegeben von Hermann Palm. Tübingen: [ohne Verlagsangabe] 1882 (= Bibliothek des literarischen Vereines in Stuttgart CLXII).

Druck ihrer Werke nämlich die Antiqua.⁸² Da diese »Revolte« exakt mit jener Zeitspanne korreliert, in die man die Etablierung des sogenannten »literarischen Markts« datiert,⁸³ lassen sich die typographischen Ambitionen besagter Personen, im Anschluss an Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser, als »Inszenierungspraktiken«⁸⁴ deuten, also als den Versuch, durch den optischen Auftritt der eigenen Werke auch die eigene Stellung innerhalb des literarischen Marktes zu profilieren. Ausschlaggebend dafür, dass man auf die Idee kommt, die eigenen Werke in Antiqua drucken zu lassen, ist aber auch die zeitgenössisch in gewissen Kreisen verbreitete Tendenz, die Fraktur mit der Stilepoche der Gotik zu assoziieren. Und die Gotik wiederum gilt – im Gegensatz zur Antiqua, die man mit der Antike assoziiert – als barbarisch.⁸⁵ Es gibt allerdings noch einen weiteren Grund für das Interesse besagter Personen, die eigenen Texte in Antiqua zu publizieren: Man ist nämlich, wie Frithjof Lühmann resümiert, vom »Wunsch« beseelt, mit dem »Niveau des Auslands« konkurrieren zu können und der »geringe[n] Reputation«,⁸⁶ die deutschsprachige Literatur zu jener Zeit im europäischen Ausland genießt, entgegenzuwirken. Bei derartigen Intentionen liegt es nahe, sich zunächst einmal optisch an den Ländern zu orientieren, die als vorbildlich gelten. Und in England und Frankreich werden literarische Texte zu jener Zeit nun einmal in Antiqua gedruckt. Entsprechend ist im Vorwort des Verlegers Heidegger zu Ewald Christian von Kleists *Fryhling* (1751) zu lesen:

Noch eins, ehe wir scheiden. Helfen sie mir bey unsern Landsleuten die Neuerung entschuldigen, mit welcher ich nach dem Verfasser dieses Gedichts die runden lateinischen Buchstaben zu einem deutschen Werk gebraucht habe. Eine Neuerung mag noch so wohl geraten seyn, so hat sie eine Entschuldigung vonnöthen. Die Franzosen warfen mir oft, wenn wir etwan yber den Vorzug der Nationen stritten, denn man begehete doch diese Thorheit öfters, unsern Gebrauch der Gothischen Buchstaben vor, und dieses hielten sie für einen starken Beweis unserer Barbarei; Ich mußte

82 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 171.

83 Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser: Der Dichter als Kritiker und der Kritiker als Dichter: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken um »1800« und »1900« am Beispiel von Friedrich Schiller und Alfred Kerr. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 86. Jahrgang, Heft 1 (2012), S. 87–120, hier S. 88.

84 Ebd.

85 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 155.

86 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 146.

auch nicht ohne Verdruß mir heimlich bekennen, daß sie in diesem Styk nicht unrecht hætten. Leibniz hat schon gewynscht, daß die lateinischen Buchstaben eingefyhrt werden, und das Urtheil dieses grossen Mannes ist mehr als genug eine solche Neuerung zu rechtfertigen.⁸⁷

Die typographischen Reformbestrebungen, die in die Mitte des 18. Jahrhunderts datieren, verebben allerdings recht zügig wieder. Lühmann führt diesen Umstand darauf zurück, dass die »Leserschaft in Deutschland« zu jener Zeit noch »nicht bereit war, in lateinischer Schrift gedruckte Texte zu akzeptieren«, was wiederum, so sein Fazit, dazu geführt habe, dass »die Verleger [...] nur bedingt bereit [waren], auf die Vorstellungen der Autoren einzugehen«.⁸⁸

Wenige Jahrzehnte später beginnen sich allerdings erneut Stimmen gegen die Alleinherrschaft der Fraktur auf dem belletristischen Sektor zu erheben. Von besonderer Relevanz sind in diesem Kontext der Verleger Friedrich Justin Bertuch und Georg Joachim Göschen.

Reformbestrebungen um 1800. Teil 1: Bertuch, Göschen und die Antiqua um 1800

Am »2. Februar 1789« wird in einem »Intelligenz-Blatt« des *Journals des Luxus und der Moden* den »Literatur- und Kunstliebhabern ein kleines interessantes Werk« angekündigt, verfasst von einem »Mann, den Teutschland unter seine feinsten Kunstkenner so wie unter seine ersten Lieblings-Schriftsteller zählt« und der »sich bekanntlich in dem letzten Paar Jahren, und bis zur Mitte des vorigen Sommers in Italien und größtentheils zu Rom auf[gehalten]«.⁸⁹ Wie zu erfahren ist, »hatte« der (in der Anzeige an keiner Stelle mit Namen genannte) Schriftsteller »die Gütigkeit«, »verschiedene interessante Beyträge für das Journal des Lux. u. der Moden [...] zu sammeln, und unter andern auch eine Beschreibung des Römischen Carnivals«.⁹⁰ Da jene Beschreibung

87 H.[eidegger]: Vorrede des Herausgebers. In: [Ewald Christian von Kleist:] Der Fryhling. Ein Gedicht. Nebst Einem Anhang einiger anderer Gedichte von demselben Verfasser. Zyrich, Bey Heidegger und Compagnie, 1751, S. 2–4, hier S. 3–4.

88 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 147.

89 F.[riedrich] J.[ustin] Bertuch und G.[eorg] M.[elchior] Kraus: I) Das Römische Carnival. In: Intelligenz-Blatt des Journals des Luxus und der Moden. Nr. 2. Februar 1789, S. XVII–XIX, hier S. XVII.

90 Ebd.

»für den engen Raum« des »Journals« allerdings »viel zu groß worden war«, gab der Verfasser – bei dem es sich freilich um niemand anders als Goethe handelt – »die Erlaubnis«, seinen Text »als ein separates Werk, und zwar nach unserem Wunsche, mit möglichster Typographischer Schönheit zu liefern.«⁹¹ Besonders interessant ist die materiale Beschaffenheit, die die geplante Publikation auszeichnen soll. Neben »colorirte[n] Handzeichnungen« auf »stark holländ. Papier« und einem »farbigen Umschlage«, dem die Funktion zukomme, »Defecte zu vermeiden« sowie das Heft »sauberer zu erhalten«, erwarte die Leserschaft Folgendes:

Der Text wird in Groß Quarto auf das schönste Schweizer Papier, bey Hr. Unger in Berlin, mit Didotschen Lettern, welche Hr. Unger dermalen allein in Teutschland besitzt, mit all diesem Künstler eigenem wahren guten Geschmacke gedruckt und soll hoffentlich ein Muster typographischer Schönheit werden.⁹²

Das von »Unger [...] mit Didotschen Lettern« gedruckte Werk trägt dann übrigens den (weniger a-lastigen) Titel *Das Römische Carneval*.⁹³ Neben Unger – auf den ich in Kürze noch ausführlicher zu sprechen kommen werde –, ist es aber auch vor allem Bertuch selbst, der eine große Vorliebe für die Antiqua hegt. Besonders deutlich geht dieser Umstand aus dem von Bertuch im Jahr 1790 publizierten *Bilderbuch für Kinder* hervor. Das Werk ist nämlich nicht nur in Antiqua gedruckt. Im einem mit »Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werks« überschriebenen Vorwort sieht sich Bertuch auch dazu veranlasst, »ein Paar Worte zur Erläuterung der inneren Einrichtung«⁹⁴ des Buchs zu ver-

91 Ebd., S. XVIII.

92 Ebd.

93 Vgl. J.[ohann] W.[olfgang] Goethe: *Das Römische Carneval*. Berlin, gedruckt bey Johann Friedrich Unger. Weimar und Gotha. In Commission bey Carl Wilhelm Ettinger. 1789. Bereits 1785 hat Unger es übrigens geschafft, mit »herausragenden Antiqua-drucken die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen« (Lühmann: *Buchgestaltung in Deutschland*, S. 152). Ihren qualitativen Zenit erreichen die Unger'schen Antiqua-Drucke allerdings um 1788, was wiederum damit zusammenhängt, dass Unger in dieser Zeit Antiqua-Typen von Firmin Didot erworben hat – für die er zudem das Recht für den Alleinvertrieb in Deutschland ausgehandelt hatte (vgl. Killius: *Die Antiqua-Fraktur Debatte*, S. 254). Jene Didot'schen Lettern sind es auch, in denen der *Römische Carneval* gedruckt ist.

94 Friedrich Justin Bertuch: Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werks. In: *Bilderbuch für Kinder* enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegen-

lieren. Im Anschluss an einige Bemerkungen zum »Arrangement« des Werks äußert er sich auch dezidiert zur Wahl der Schrift:

Ich habe ferner den Text des Bilderbuchs mit *lateinischen Lettern* drucken lassen, weil ich herzlich wünschte, dass wir endlich unserer altfränkischen widrigen deutschen Mönchsschrift loswerden, und in teutschen Werken auf die lateinischen weit schöneren Typen aller abendländischen Völker von Europa allgemein übergehen könnten, wie es England und Frankreich schon vor etlichen lahrhunderten gethan hat. Ich weiss, dass sich hierin kein rascher Schritt thun lässt, und dass wir den Uebergang 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 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 bewirkt seyn.⁹⁵

Eine weitere Person, die, neben Bertuch, maßgeblich dafür verantwortlich ist, dass die Antiqua um 1800 das Druckbild der »Klassiker« mitprägt – was später zu der pauschalen Annahme (ver-)führen wird, dass die Antiqua gänzlich dem ästhetischen Ideal der Weimarer Klassik entsprochen habe⁹⁶ –, ist Georg Joachim Göschen. Neben seinen grundsätzlichen Verdiensten um die Qualität der Drucklegung deutschsprachiger Texte,⁹⁷ ist er auch verantwortlich für die Herausgabe von Wielands *Sämmtlichen Werken* letzter Hand (ab 1794) in Antiqua.⁹⁸ Jenes Projekt markiert den Höhepunkt von Göschens klas-

ständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen, und mit einer kurzen wissenschaftlichen, und den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet. Seiner Durchlaucht dem Herrn Erbprinzen Carl Friedrich, zu Sachsen Weimar und Eisenach zugeeignet. Erster Band. Weimar: Industrie-Comptoir [1790], unpag.

95 Ebd.

96 Vgl. S. 90–91.

97 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 384–406.

98 Genau genommen handelt es sich bei der Type um einen Nachschnitt der Didot'schen Lettern durch den Jenaer Schriftgießer Johann Carl Ludwig Prillwitz, der Didots Lettern nicht nur nachschneidet (vgl. ebd., S. 267–268), sondern das auch noch äußerst erfolgreich (vgl. ebd., S. 273–274). Dass Unger schließlich sein ganzes Talent der Reformierung der Fraktur widmen wird liegt – neben dem Umstand, dass der relative Anteil von Antiqua-Drucken auf dem zeitgenössischen Markt sowieso nur einen recht marginalen Teil einnimmt – aller Wahrscheinlichkeit nach am Erfolg der Prillwitz'schen Lettern.

sizistischen Reformbestrebungen und sorgt außerdem dafür, dass Wieland zum ersten deutschsprachigen Dichter avanciert, dem »bereits zu Lebzeiten durch die Herausgabe seines Gesamtwerks in typographisch herausragender Gestaltung ein Denkmal gesetzt«⁹⁹ wird. Dass es sich bei Wieland zu jener Zeit um niemand anderen als den, zumindest unter den Schriftschaffenden, »berühmtesten Mann in Deutschland«¹⁰⁰ handelt, ist einem Brief Bertuchs an Göschen zu entnehmen (in dem sich Bertuch außerdem nicht nur über die Fraktur, von ihm als »Teutsche Mönchsschrift« bezeichnet, echauffiert, sondern auch über Ungers (noch zu thematisierenden) »albernen Einfall«, diese zu rehabilitieren):

Wieland ist nun ohnstreitig der erste klassische Dichter der Nation; man wird ihn immer kaufen, und jeder Teutsche, der mir ein paar Dutzend Bücher sammelt, und nur auf einen Schatten von Litteratur und Geschmack Anspruch macht, wird seinen Wieland so gut haben müssen, wie ein Franzos seinen Voltaire und der Engländer seinen Milton und Pope hat ...¹⁰¹

Seiner zeitgenössischen Prominenz entsprechend werden Wielands *Sämtliche Werke* gleich in »vier parallelen Formaten, gewissermaßen für jeden Geldbeutel«, feilgeboten – unter anderem in einer »mit 200 Reichsthalern« veranschlagten »Fürstenausgabe« auf teurem Velin«.¹⁰² Gerade der dekadenten Fürstenausgabe steht Wieland selbst äußerst kritisch gegenüber.¹⁰³ Den Druck der *Sämtlichen Werke* in Antiqua begrüßt er jedoch, zumindest anfänglich, ausdrücklich.¹⁰⁴ In den folgenden Jahren distanziert sich Wieland allerdings immer mehr von seinem ursprünglichen Wohlwollen gegenüber der Antiqua: »Die Frage des Absatzes und die Akzeptanz beim Lesepublikum standen nunmehr im Vordergrund des Interesses und nicht mehr avantgardistische typographische Ideen.«¹⁰⁵ Die zweite Auflage der Gesamtausgabe

99 Ebd., S. 387.

100 Klaus Manger: Dichter, Schriftsteller und die »Sämtlichen Werke« (1786–1797). In: Jutta Heinz (Hg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 14–17, hier S. 15.

101 Bertuch an Göschen am 6. Nov 1798, zitiert nach Viscount Goschen: *Das Leben Georg Joachim Göschens*, Band 2. Deutsche, vom Verfasser bearbeitete Ausgabe. Übersetzt von Th. A. Fischer. Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1905, S. 58.

102 Heinz: Dichter, Schriftsteller und die »Sämtlichen Werke« (1786–1797), S. 15.

103 Vgl. ebd.

104 Vgl. Killius: *Die Antiqua-Fraktur Debatte*, S. 394.

105 Ebd., S. 397.

(1818–1828) wird dann auch in Fraktur gedruckt.¹⁰⁶ Der Umstand, dass man der Fraktur schlussendlich doch den Vorzug einräumte, ist alles andere als eine Besonderheit – sondern spiegelt den zeitgenössischen *status quo* wider.¹⁰⁷

Der Umstand, dass die Antiqua sich im frühen 19. Jahrhundert nicht durchsetzen kann, ist allerdings nicht nur auf die Gewohnheiten der Leserschaft zurückzuführen. Die »Antiqua galt« zu jener Zeit, wie Wehde bemerkt, auch als »Schriftform »à la Française«, so daß spätestens die napoleonische Besetzung deutscher Gebiete und das Erstarken deutsch-nationalen Bewußtseins in den Befreiungskriegen die Antiqua-Mode in Deutschland beendet.«¹⁰⁸ Eine plausible Antwort darauf, warum der Primat der Fraktur auch nach der Zeit der »Befreiungskriege«, also nach 1815, nicht in Mitleidenschaft gezogen werden kann, gibt Killius:

Der Wunsch, sich in den europäischen Kanon der Buchgestaltung einzufügen und dies durch die Verwendung der Antiqua auszudrücken, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die politischen Ereignisse zurückgedrängt. Nach dem Wiener Kongress, der Zeit der Restauration, paßte die als »deutsch« empfundene Schrifttype gut in die politische Landschaft. Die Fraktur war und blieb Symbol für eine realiter nicht vorhandene staatliche Einheit Deutschlands.¹⁰⁹

Insofern verwundert es wenig, dass es, wie Hartmann aufzeigt, »im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Verbindung der gebrochenen Schriften mit deutsch-nationalen Tendenzen«¹¹⁰ kommt und die Fraktur auch im ausgehenden 19. Jahrhundert noch als eine Bastion gegen eine vermeintliche »Verfälschung und Verwälschung der Muttersprache«¹¹¹ beschworen wird.

106 Vgl. ebd.

107 Vgl. Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 235.

108 Wehde: Typographische Kultur, S. 238.

109 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 440.

110 Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 29.

111 Allgemeiner deutscher Schriftverein: Aufruf des Allgemeinen deutschen Schriftvereins [vermutlich zwischen 1891–1896 veröffentlicht], unpag. Zitiert nach Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 46.

Kurzer Vorausblick: Das »Klassiker-Bild« um 1900

Zwischen 1785 und 1810 steigt die Anzahl deutschsprachiger Antiqua-Werke nachweislich an.¹¹² Den progressiv-klassizistischen Reformbestrebungen, die dafür verantwortlich sind, wird mit dem Druck der ersten Auflage der Wieland'schen Werke letzter Hand ein Denkmal gesetzt, das bereits zeitgenössisch Aufsehen erregt. Insgesamt bleibt der prozentuale Anteil der deutschsprachigen Antiqua-Werke allerdings gering. »90–95 % aller nationalsprachlichen Druckwerke«¹¹³ werden in Fraktur gedruckt. Die Verwendung der Antiqua für Werke aus der Zeit der Weimarer Klassik geht, wie aufgezeigt wurde, nicht auf die Initiative der Klassiker selbst, also nicht auf beispielsweise Wieland oder Goethe, zurück, sondern auf die Initiative von Verlegern. Ein etwas anders Bild jener Zeit zeichnet man allerdings um 1900 – wie die folgenden Ausführungen Harry Graf Kesslers demonstrieren:

[S]obald die Kultur in Deutschland wiedererwachte, verwendeten die Klassiker: Klopstock, Wieland, Goethe, Schiller die Antiqua. Die Romantik, die die Fraktur ebenso irrthümlich wie die Gotik für deutsch hielt, hat dann zeitweise den Übergang zur Antiqua gehemmt. Aber der lebendige Teil der deutschen Kultur im XIX. Jahrhundert, die deutsche Wissenschaft, hat sie beibehalten und die Dichtung kehrt seit Nietzsche und der Wiedergeburt der neunziger Jahre zu ihr zurück. Also, die Antiqua ist deutschen Ursprungs, von den deutschen Klassikern gutgeheissen, von der deutschen Wissenschaft fast ausschließlich verwendet, und somit auch historisch für Deutschland gerechtfertigt.¹¹⁴

Historisch gesehen sind Kesslers Thesen selbst »irrthümlich«. Dieser Punkt kann allerdings vernachlässigt werden. Von ausschlaggebender Bedeutung ist das Ziel, das Kessler mit seinen Ausführungen verfolgt. Kessler geht es nämlich nicht, zumindest nicht primär, darum, die Verwendung von Fraktur und Antiqua historisch fundiert zu reflektieren. Ihm ist daran gelegen, den ästhetischen Primat der Antiqua gegenüber der Fraktur zu legitimieren. Und für ein solches Unterfangen eignet sich freilich nichts besser als ein Rekurs

112 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 215.

113 Ebd.

114 Harry Graf Kessler: Zur Ausstellung von Werken der modernen Druck- und Schreibkunst (1905). Zitiert nach: John Dieter Brinks (Hg.): Das Buch als Kunstwerk. Die Cramach Presse des Grafen Harry Kessler. Berlin: Triton Verlag, S. 305–307, hier S. 306.

auf die Klassiker. Der Kontext, innerhalb dessen Kesslers Votum für die Antiqua wiederum verortet werden muss, um verständlich zu werden, ist der um 1900 geführte Antiqua/Fraktur-Streit. Dazu an späterer Stelle mehr.¹¹⁵ Zunächst gilt es, einen anderen von Kessler angeschnittenen Aspekt zu thematisieren. Einen Aspekt, der in historischer Perspektive völlig zutreffend ist: Von der »deutschen Wissenschaft« wird die Antiqua um 1800 tatsächlich gerne, wenn auch nicht »ausschließlich«, »verwendet«. Den Druck wissenschaftlicher Werke gilt es im Folgenden kurz zu beleuchten – bevor der Blick auf Breitkopf und Unger, und damit auf die Bedeutung und die Funktion der Fraktur um 1800, gerichtet wird.

Wissenschaftliche Werke zwischen 1800 und 1900

Im Zusammenhang mit der Erörterung der typographischen Gestaltung wissenschaftlicher Werke (um sowie ab 1800) ist es aufschlussreich, noch einmal an Bertuchs *Bilderbuch für Kinder* zu erinnern. Darin betont Bertuch, »dass wir den Uebergang erst in den Schulen lange vorbereiten müssen, um das Auge der neuen Generation, gleich vom Anfange an, an neue Formen der Buchstaben zu gewöhnen.«¹¹⁶ Sind auch weder Kinder noch das »gemeine Volk« um 1800 an die Antiqua gewöhnt, so gibt es doch eine Berufssparte, neben den Theologen, bei der die Ausgangslage eine andere ist: Die auf die Rezeption fremdsprachiger Werke angewiesenen Gelehrten sind nämlich durchaus vertraut mit der Antiqua. Vor diesem Hintergrund verwundert es wenig, dass auch gelehrte Werke in deutscher Sprache um 1800 in Antiqua gedruckt werden. Es existieren keine statistischen Erhebungen, die es ermöglichen, das relationale Verhältnis zwischen Antiqua- und Frakturdrucken auf dem wissenschaftlichen Sektor – und zwar durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch – zu beziffern. Eine (wenngleich oberflächliche) Sondierung zeitgenössischer Werke wissenschaftlicher Provenienz vermag nur eines mit Gewissheit zu belegen: es gibt beides. Anstatt mit einer willkürlichen Auflistung von gelehrten

115 Die von Kessler konstatierte Antiqua-Affinität der Klassiker wird, ebenfalls an späterer Stelle, noch einmal relevant werden – und zwar im Zuge der Erörterung der wissenschaftlichen Werke aus dem George-Kreis. Im George-Kreis ist man nämlich genauso abgeneigt gegenüber der Fraktur wie Kessler (vgl. S. 137–140).

116 Bertuch: Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werks. In: *Bilderbuch für Kinder*, unpag.

Werken aufzuwarten, die in Antiqua- bzw. in Fraktur gedruckt sind, sei an dieser Stelle ein äußerst aufschlussreicher Passus aus Carl Lorcks Handbuch zur *Herstellung von Druckwerken* (1868) zitiert, der bezeugt, dass es im 19. Jahrhundert zumindest eine relativ etablierte Konvention ist, wissenschaftliche Arbeiten in Antiqua zu setzen:

Soll das Buch mit deutscher (Fractur) oder mit lateinischer Schrift (Antiqua) gedruckt werden? Wie bekannt, ist diese Frage bei allen Völkern, mit Ausnahme des Deutschen und der Skandinavischen, entschieden. Nur die genannten haben die Wahl und die Qual. Die aus manchen Gründen (wobei der geschäftliche: die einfachere und bessere Einrichtung der Buchdruckereien, auch mitsprechen dürfte) wünschenswerthe allgemeine Annahme der lateinischen Schrift wird auf so viele begründete und eingebilddete Hindernisse stossen, dass eine baldige Einigung in dieser Beziehung keine Wahrscheinlichkeit für sich hat. Da wir es hier nicht mit reformatorischen Plänen, sondern mit der bestehenden Praxis zu thun haben, so sind wir verpflichtet uns an das Herkommen betreffs der Benutzung der deutschen und lateinischen Schrift zu halten, obwohl auch dieses, mit wenigen Ausnahmen, schwankend ist. Als Regel gilt, dass Werke, die für ein allgemeines Publicum bestimmt sind, namentlich also Andachts- und Unterrichtsbücher, Unterhaltungsschriften, Nachschlagebücher, populärwissenschaftliche Werke, sowie Zeitungen, beinahe ausschliesslich mit deutscher Schrift gedruckt werden. Unter den wissenschaftlichen Werken wird für die philologischen, medicinischen, naturwissenschaftlichen, technischen und kunstgeschichtlichen gewöhnlich die lateinische Schrift verwendet, während für die theologischen und historischen die deutsche die übliche ist; für juristische Literatur und Reisewerke werden beide angewendet, jedoch behauptet die deutsche Schrift das Uebergewicht.¹¹⁷

Dass es in deutscher Sprache verfasste wissenschaftliche Werke, in welcher Schrift auch immer diese gedruckt sind, überhaupt geben *kann* – dieser Umstand verdient es, zumindest tangiert zu werden –, ist übrigens auf die sukzessive Institutionalisierung des Deutschen als Wissenschaftssprache zurückzuführen – und damit auf eine Reform innerhalb der Universitäten,

117 Carl B.[erendt] Lorck: Die Herstellung von Druckwerken. Praktische Winke für Autoren und Verleger. Leipzig: Verlag von Carl B. Lorck: 1868, S. 29.

initiiert von Christian Thomasius und vollendet von Christian Wolff.¹¹⁸ Klaus Weimar fasst diese Entwicklung wie folgt zusammen:

Nach vereinzelt Versuchen im 16. Jahrhundert ist die deutsche Sprache im 17. Jahrhundert in den akademischen Betrieb eingedrungen, wenn auch nur in einer allerdings nicht geringen Zahl von Einzelfällen. Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ist sie dann rasch allgemein universitätsfähig geworden und hat bis zum Ende des Jahrhunderts die lateinische Sprache fast vollständig verdrängt, mit einer gewissen »Verspätung« auch an den katholischen Universitäten.¹¹⁹

Schlussendlich ist es allerdings, wie Jürgen Schiewe feststellt, der »aufgeklärt-absolutistische Staat«, der das »Deutsche als Sprache der Wissenschaften endgültig« institutionalisiert: »Er funktionierte die Universitäten immer mehr zu Staatsanstalten um, indem er die Professoren zu Beamten machte und das Studium zu einer wissenschaftlichen Vorbereitung der Studenten auf den Staatsdienst formte.«¹²⁰

Reformbestrebungen um 1800. Teil 2: Unger, Breitkopf und die Fraktur um 1800

Zurück zur Antiqua/Fraktur-Debatte um 1800. Lühmann zitiert in seiner Studie zur *Buchgestaltung in Deutschland 1770–1800* einen Brief Catharina Goethes an ihren Sohn, aus dem man, laut Lühmann, sehr gut die »allgemeine[n] Meinung über den Gebrauch der Antiqua zu dieser Zeit«¹²¹ ablesen kann. Der Brief gibt allerdings nicht nur einen Einblick in die Präferenzen der damaligen Leserschaft. Catharina Goethe bezieht sich in ihrem Brief auch auf eine Person, deren Vermächtnis im frühen 20. Jahrhundert, zumindest in typographieaffinen Kreisen, eine zentrale Rolle spielen wird. In besagtem Brief kommentiert Goethes Mutter ein aktuelles Werk ihres Sohnes, den *Reinecke*

118 Vgl. Jürgen Schiewe: Sprachwechsel – Funktionswandel – Austausch der Denkstile. Die Universität Freiburg zwischen Latein und Deutsch. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996 (= Reihe germanistische Linguistik, Band 167), S. 37.

119 Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 37.

120 Schiewe: Sprachwechsel – Funktionswandel – Austausch der Denkstile, S. 38.

121 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 235.

Fuchs, der als zweiter Band von *Goethe's neuen Schriften* im Jahr 1794 erstveröffentlicht wurde,¹²² mit den Worten:

Meinen besten Danck vor Reinecke den ertz Schelm – er soll mir aufs neue eine köstliche Weide seyn! Auch verdient Herr Unger Lob und Preiß wegen des herrlichen Papiers und der unübertreffbaren Lettern – froh bin ich über allen ausdruck, daß Deine Schrifften alte und neue nicht mit den mir so fatalen Lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt haben – bey dem Römischen Carneval da mags noch hingehen – aber sonst bitt ich dich bleibe doch deutsch auch in deinen Buchstaben – Auf Gevatter Wielands Wercke hätte ich prenumorirt aber von der neuen Mode erschreck ich – und ließe es bleiben.¹²³

Catharina Goethe, die sich äußerst glücklich darüber äußert, dass das Werk ihres Sohnes nicht in den »fatalen Lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt« hat, preist also, neben dem Umstand, dass ihr Sohn auch »deutsch« in seinen »Buchstaben« geblieben ist, auch den Mann, der die Drucklegung des *Reinecke Fuchs* zu verantworten hat: Johann Friedrich Unger – den Mann, der (ironischerweise) ebenfalls die Drucklegung des *Römischen Carneval*, und zwar in ebenjenen »fatalen Lateinischen Lettern«, besorgte.

Ungers größtes Verdienst, zeitgenössisch sowie aus der Retrospektive, ist allerdings weder der Druck des *Reinecke Fuchs*, der in einer völlig gängigen Brotschrift gedruckt wurde,¹²⁴ noch der Druck des *Römischen Carneval* in Didot'schen Lettern – sondern die Schöpfung der Unger-Fraktur, die 1794, im selben Jahr also, in dem der *Reinecke Fuchs* erstveröffentlicht wird, eingeführt wird und der Christopher Busch ein ganzes Buch gewidmet hat.¹²⁵

Das Vorhaben, die Fraktur einem klassizistischen Formideal anzupassen, beschäftigt Unger bereits seit Mitte der 1780er Jahre. Seine 1793 veröffentlichte *Probe einer neuen Art Deutscher Lettern* – bei jener Probe handelt es sich allerdings noch um eine Vorform der »eigentlichen« Unger-Fraktur, die Unger erst im folgenden Jahr präsentieren wird – eröffnet mit den Worten:

122 Vgl. [Johann Wolfgang von Goethe:] *Reinecke Fuchs in zwölf Gesängen* (= Goethe's neue Schriften. Zweyter Band. Mit Kurfürstl. Sächs. Privilegium. Berlin. Bey Johann Friedrich Unger. 1794).

123 Catharina Elisabeth Goethe an Johann Wolfgang Goethe, am 15.6.1794. Hier zitiert nach Lühmann: *Buchgestaltung in Deutschland*, S. 235.

124 Vgl. [Goethe:] *Reinecke Fuchs* [1794].

125 Vgl. Busch: *Unger-Fraktur*.

Es werden jetzt gegen acht Jahre seyn, als ich zuerst anfang, mich mit der Idee zu beschäftigen, wie unsere gewöhnlichen Deutschen Lettern zu vereinfachen, das viele Eckige von den gemeinen, und das Krause, Gothisch-schnörklichte von den großen Buchstaben oder Versalien wegzuschaffen wäre, ohne jedoch der Schrift durch die damit vorzunehmende Veränderung ein fremdartiges Ansehen zu geben.¹²⁶

Ungers Ziel, »das viele Eckige von den gemeinen«, also den kleinen Buchstaben, »und das Krause, Gothisch-schnörklichte von den großen Buchstaben [...] wegzuschaffen«, kann als Leitsatz zeitgenössischer Reformbestrebungen gelten. Bestrebungen, die, wie Fritz Funke resümiert, darauf abzielen, die Fraktur dem »allgemeinen Zeitgeschmack« anzupassen, »der sich zum Klassizismus hin entwickelt[]«. ¹²⁷ Bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung seiner ersten Probe, auf die das zeitgenössische Publikum gespalten reagiert, ¹²⁸ veröffentlicht Unger – äußerst originell inszeniert – eine [z]weite Probe neu veränderter Druckschrift, und zwar im Zuge der posthumen Publikation von Karl Philipp Moritz' Fragment *Die neue Cecilia*. ¹²⁹

Bereits ein Blick auf das Titelblatt offenbart, dass es sich bei der Veröffentlichung um ein – modern gesprochen – äußerst aggressives Product Placement handelt. Das Titelblatt wird durch den mittig gedruckten Satz »C'est ainsi, qu'en partant, je vous fais mes adieux« in zwei ungefähr gleichgroße Flächen, eine obere und eine untere, aufgeteilt, was die Positionierung von zwei Titeln ermöglicht: *Die neue Cecilia* und *Zweite Probe neu veränderter deutscher Druckschrift*. Außerdem werden die beiden für das Endprodukt, wenn auch auf unterschiedliche Weise, verantwortlichen Schriftschaffenden, der Autor der *Cecilia*, Karl Philipp Moritz, sowie der Verleger, Drucker und Schriftschöpfer, Unger, in fast derselben Schriftgröße vorgestellt – wodurch Moritz und Unger als quasi gleichwertige Urheber des printmedialen Artefakts präsentiert werden (vgl. Abb. 11). Unger lässt es sich auch nicht nehmen, die ersten zehn Sei-

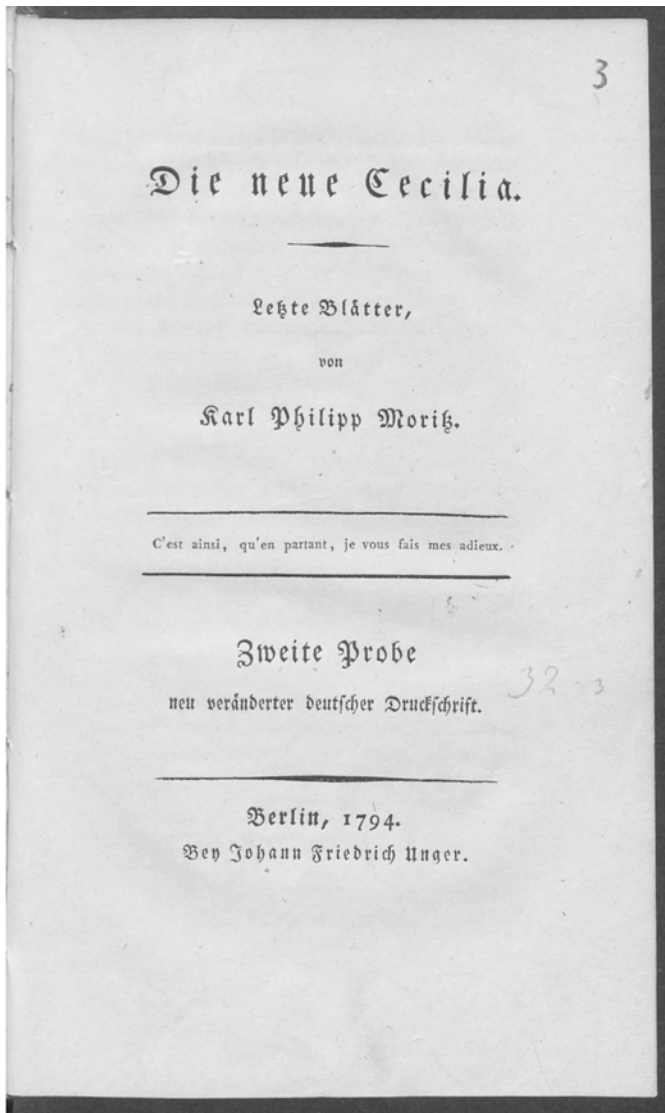
126 J.[ohann] F.[riedrich] Unger: Probe einer neuen Art Deutscher Lettern. Berlin, 1793, S. 2.

127 Funke: Buchkunde, S. 49. Neben Johann Gottlob Breitkopf und Justus Erich Walbaum, den Schöpfern der Breitkopf-Fraktur und der Walbaum-Fraktur, versucht sich vor diesem Horizont bereits 1790 auch der Schriftsteller und Pädagoge Joachim Heinrich Campe an einer klassizistischen Fraktur (vgl. ebd., S. 49–50).

128 Vgl. dazu die folgenden Ausführungen.

129 Die neue Cecilia. Letzte Blätter, von Karl Philipp Moritz. Zweite Probe neu veränderter deutscher Druckschrift. Berlin, 1794.

Abb. 11: *Die neue Cecilia*. Letzte Blätter, von Karl Philipp Moritz 1794, Titelblatt



ten des Druckwerks dafür in Anspruch zu nehmen, die kontroverse Aufnahme seiner ersten Probe zu thematisieren, andere aktuelle Schriftschöpfungen zu rügen¹³⁰ sowie die vermittels der *Cecilia* vorliegende »Vervollkommnung«¹³¹ seiner Lettern zu proklamieren. Dass Unger sich mit dem Druck vor allem selbst ein Denkmal gesetzt hat, demonstriert das Nachwort Hans Joachim Schrimpf's zur Faksimile-Ausgabe der *Neuen Cecilia* aus dem Jahr 1962:

Im Jahre 1922 wurde Moritz' Fragment zum ersten und einzigen Mal seit Erscheinen wieder gedruckt, allerdings an sehr exklusiver Stelle und in nur 300 Exemplaren. Es verdankt diese einzige Neuauflage jedoch lediglich bibliophilem Interesse, d. h. seinem Charakter als frühestes Dokument der Unger-Fraktur.¹³²

Jenes 1922 von Gustav Adolf Erich Bogeng bei Richard Weißbach herausgegebene »Dokument« (aus der Reihe »Berühmte Druckschriften«) trägt den programmatischen Titel »Die Unger-Fraktur«. Am Ende des Reprints findet sich ein »bibliophiles Impressum«, in dem nicht nur die für den Druck verwendeten Typen und die zuständige Druckerei (Poeschel & Trepte) angeführt werden, sondern auch darauf hingewiesen wird, dass das Werk in zwei unterschiedlichen Varianten publiziert wurde: »Neben der Ausgabe in 1000 Abzügen wurde eine besondere Ausgabe in 300 Abzügen mit der vollständigen Wiedergabe der »Neuen Cecilia« und fünf Standproben der Schrifttafeln auf Zerkall-Bütten hergestellt.«¹³³ Der Umstand, dass man dem weitaus größeren Teil der Leserschaft die »vollständige Wiedergabe« des Moritz'schen Fragments vorenthielt, bezeugt – neben dem »neuen« Titel –, dass *Die neue Cecilia*, zumindest für die für die Herausgabe des Faksimiles Verantwortlichen, nur noch eine Art zusätzliche Beigabe zu Ungers Schriftenwurf darstellte.

Neben Unger gibt es noch eine weitere Person aus dem Kreis der Fraktur-Reformatoren, die es zu thematisieren gilt: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, den Schöpfer der Breitkopf-Fraktur. Betont werden muss in diesem

130 Vgl. [Johann Friedrich] Unger: Nachricht des Verlegers. In: ebd., S. 3–12.

131 Ebd. S. 3.

132 Hans Joachim Schrimpf: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: Die neue Cecilia. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1794. Mit einem Nachwort von Hans Joachim Schrimpf. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1962, S. 77–94, hier S. 93.

133 Die Unger-Fraktur. Heidelberg: Verlag Richard Weißbach. 1922 (= Berühmte Druckschriften 1). Als Referenz dient mir an dieser Stelle der Abzug »No. 124 der besonderen Ausgabe«, der sich im Bestand der Historischen Bibliothek der Ruhr-Universität Bochum (Signatur: Cg 26.16.02/1) befindet.

Zusammenhang allerdings, dass unterschieden werden muss zwischen einer ersten, bereits 1750 veröffentlichten und bereits zeitgenössisch erfolgreichen Breitkopf-Fraktur einerseits, sowie einer klassizistischen, erst 1793 vorgestellten Variante. »Schauplatz« für die Herausgabe der klassizistischen Breitkopf-Fraktur ist eine Anthologie mit dem Titel *Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden*, die den Untertitel *Versuch neuer Deutscher Schriften* trägt. Da die Eröffnung, die Breitkopf der Liedersammlung vorangestellt hat, die zeitgenössische Fraktur-Kritik pointiert widerspiegelt, aber auch, weil der performative Gestus, vermittels dessen Breitkopf seine Lettern in Szene setzt, bemerkenswert ist, sei zunächst die »Vorrede« – es gibt noch einen weiteren eröffnenden Paratext, doch dazu im Anschluss mehr – hier ausgiebig zitiert:

Der Vorwurf eines gothischen Ansehens unserer deutschen Druckschrift, und, auf der anderen Seite, die Empfehlungen, solche mit der lateinischen Schriftart zu vertauschen, haben auf der anderen Seite die Wünsche hervorgebracht, die gothischen Züge dieser Schrift nur zu verbessern, und durch ihre Verrundung der lateinischen Schrift ähnlicher zu machen. Da der Hauptcharakter beyder Schriften darinnen besteht, daß die Hauptstriche der lateinischen Schrift kurz, weit und an ihren Enden rund, die Hauptstriche der deutschen Schrift aber lang, enge und ihre Enden gebrochen sind: so können die letzern unmöglich so sehr verrundet werden, daß der Hauptunterschied nicht ganz verlohren gehe, und aus der deutschen eine mehr lateinische als deutsche Schrift würde. Es muß also das Augenmerk bey dieser Veränderung der deutschen Schrift dahin gerichtet seyn, daß der Hauptcharakter der Schrift, der in den gebrochenen Enden der Striche besteht, zwar beybehalten, die übrigen Eigenheiten der lateinischen Schrift aber so viel nachgeahmet werden, daß dadurch der größte Theil des bisherigen unangenehmen Gothischen aus dem Auge geschafft, und ihre Ansicht demselben gefälliger und für den Leser gemächlicher werde. Meine Vorgänger in dieser Absicht der Verbesserung der deutschen Schrift haben vielleicht dieses nicht so ganz beherzigt, und ihre Proben haben daher den gewünschten Beyfall nicht erhalten können. Ich wage es, in diesem Werkchen meinen Versuch darinnen dem Publikum vorzulegen, und zugleich zu bitten, solchen zu beurtheilen; [...]. Um indessen einen richtigen Begriff meiner vorgenommenen Veränderung hervor zu bringen:

Abb. 12: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden 1793, S. 3

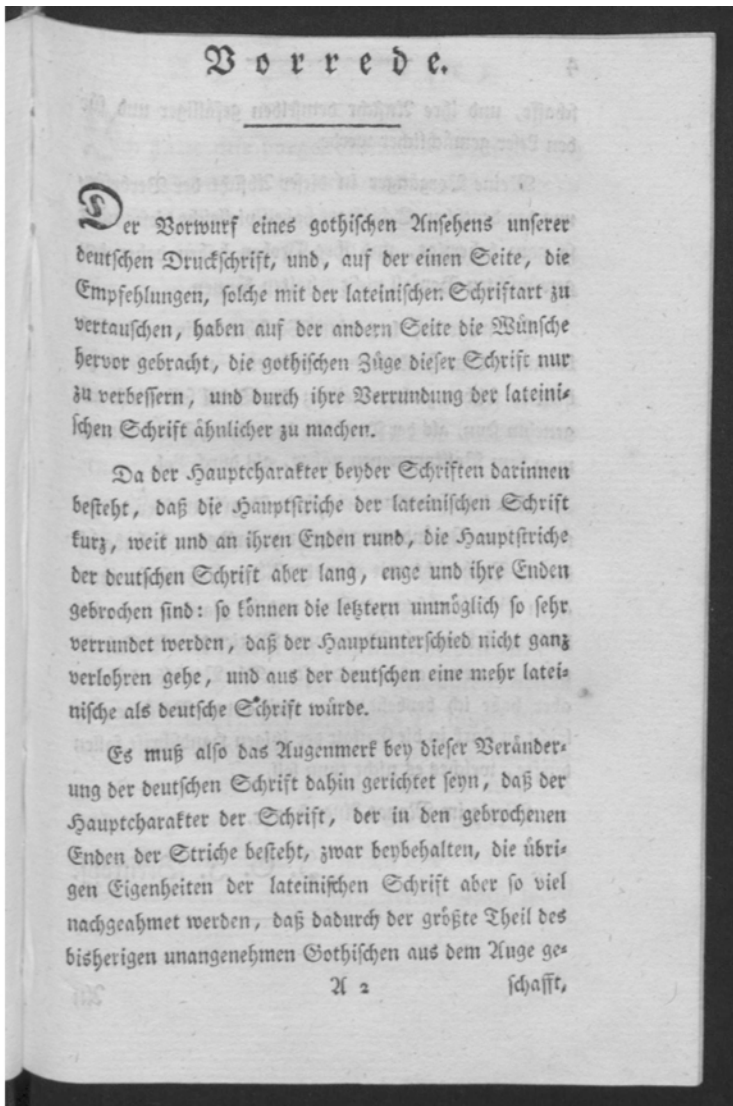
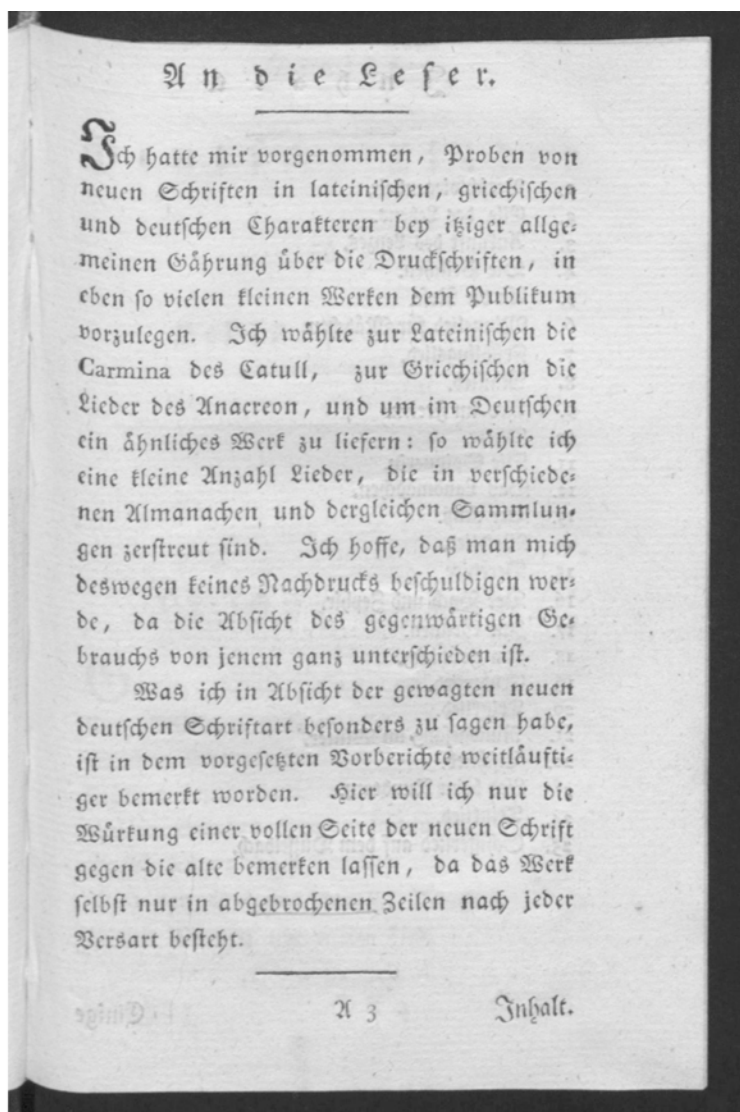


Abb. 13: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden 1793, S. 5



so habe ich diesen Vorbericht mit eben derselben Schrift in ihrer alten Gestalt absetzen lassen [...].¹³⁴

Der noch in der »alten Gestalt« der Breiskopf-Fraktur gesetzten Vorrede (vgl. Abb. 12) folgen allerdings nicht unmittelbar die *Lieder für Lebensfreuden*, sondern eine zweites, »An die Leser« betiteltes, genau eine Druckseite langes Vorwort, das in Breiskopfs Neuschöpfung gesetzt ist (vgl. Abb. 13) und in dem Breiskopf Sinn und Zweck der »Extraseite« explizit kommuniziert:

Was ich in Absicht der gewagten neuen deutschen Schriftart besonders zu sagen habe, ist in dem vorgesetzten Vorberichte weitläufiger bemerkt worden. Hier will ich nur die Wirkung einer vollen Seite gegen die alte bemerken lassen, da das Werk selbst nur in abgebrochenen Zeilen nach jeder Versart besteht.¹³⁵

Anders als Ungers Reformversuch erlangt Breiskopfs Schriftschnitt zeitgenössisch allerdings wenig Resonanz,¹³⁶ wenngleich seine Reformbestrebungen zumindest »in den Fachkreisen« einen »nachhaltigen Widerhall«¹³⁷ erfahren haben.¹³⁸

Kurze Zusammenfassung

Da die bisherige, diachrone Rekapitulation der Geschichte der Schrift(en) im Folgenden einer synchron perspektivierten Sondierung des typographischen Horizonts um 1900 weichen wird, ist es vorteilhaft, die zentralen Punkte des Vorangegangenen an dieser Stelle knapp zusammenzufassen: Fraktur und Antiqua erfüllen im deutschsprachigen Raum, und das bereits seit der Einführung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern, unterschiedliche

134 J.[ohann] G.[ottlob] I.[mmanuel] Breiskopf: Vorrede. In: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden. Versuch neuer Deutscher Schriften. Leipzig, bey Joh. Gottl. Imman. Breiskopf, Sohn und Comp. 1793, S. 3–4.

135 [Johann Gottlob Immanuel Breiskopf:] An die Leser. In: ebd., S. 5.

136 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 331–333.

137 Ebd., S. 335.

138 Vgl. z. B. [Johann Friedrich Flick]: Handbuch der Buchdruckerkunst, für angehende und praktische Buchdrucker. Als Anhang: Anweisungen, Papiere auf alle Art zu färben. Mit einem vollständigen Formatbuche, der Vorstellung einer Correctur und vier Kastenabbildungen in Steindruck. Berlin, bei Theod. Christ. Fried. Ensinn. 1820, S. 7.

Funktionen. Gebrochene Schriften, anfänglich die Schwabacher, werden zunächst ausschließlich für deutsche Werke verwendet, die Antiqua hingegen für fremdsprachige Texte und Fremdwörter innerhalb deutschsprachiger Werke. Im 17. Jahrhundert setzt sich die »eigentliche« Fraktur vollständig als »nationale Texttype« durch, der repräsentative Charakter von Schrift rückt zunehmend in den Vordergrund und die Großschreibung von Substantiven wird Usus. Im 18. Jahrhundert unternimmt man gezielt Versuche, die Antiqua auch für deutschsprachige Texte salonfähig zu machen – teils mit der Absicht, die Fraktur vollkommen zu verdrängen. Die von einer klassizistischen Ästhetik geprägten, kosmopolitisch orientierten Reformversuche um 1800 finden im frühen 19. Jahrhundert, unter anderem bedingt durch die von Patriotismus geprägte Zeit der antinapoleonischen Kriege sowie die daran anschließende Phase der Restauration, ein jähes Ende. Ungeachtet dessen werden wissenschaftliche Publikationen im 19. Jahrhundert, zumindest größtenteils, in Antiqua gedruckt.

Die Zeit zwischen 1800 und 1900

Der im Folgenden vollzogene Sprung in ins frühe 20. Jahrhundert hat zur Folge, dass die typographischen Entwicklungen einer Zeitspanne von etwa 100 Jahren, also fast des gesamten 19. Jahrhunderts, quasi ausgeblendet werden. Ein derartiges Vorgehen ist jedoch gerechtfertigt. Zum einen aufgrund dessen, dass um 1900 gerade die Innovationen aus der Zeit um 1800 als äußerst relevant erachtet werden und deshalb, zumindest in Fachkreisen, besonders präsent sind.¹³⁹ Des Weiteren ist man im frühen 20. Jahrhundert der Ansicht, dass, wie im Rekurs auf Julius Rodenberg konstatiert werden kann, erst wieder »das Jahr 1900 den Beginn einer neuen Entwicklung«¹⁴⁰ markiert. Der Abschnitt zwischen 1800 und 1900 hingegen wird als eine Epoche des sukzessiven Verfalls wahrgenommen. Stellvertretend für diese Einschätzung sei ein Passus aus Otto Grautoffs *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland* (1901) zitiert:

139 Vgl. Julius Rodenberg: Geschichte des Buchdruckgewerbes. In: J.[akob] Baß (Hg.): Das Buchdruckerbuch. Handbuch für Buchdrucker und verwandte Gewerbe. Stuttgart: Verlag Heinrich Plesken 1930, S. 1–27, hier S. 19.

140 Ebd., S. 22.

Der Rückblick auf die deutsche Buchkunst in den letzten vier bis fünf Decennien des neunzehnten Jahrhunderts gewährt ein trostloses und beschämendes Bild. In Angesicht der vielen Hässlichkeiten und der stumpfsinnigen Geschmacklosigkeiten, die sich in Deutschland auf unserem Gebiet in dieser Epoche entfaltet haben, die wir in ihrer Gesamterscheinung als die traurigste und korrupteste Zeit in der Kunstgeschichte bezeichnen dürfen, lässt sich im Buchgewerbe kaum noch von einer Kunst reden. Der mangelnde, ästhetische Sinn, die Anspruchs- und Bedürfnislosigkeit des grossen Publikums, die ja allerdings als die Folgen politischer Verhältnisse bedingt waren, setzten dem keinen Widerhalt entgegen, dass das ganze Buchgewerbe der Industrie anheimfiel, die alles künstlerische Empfinden mit ihren Maschinen zerstampfte. Die Künstler aber, von denen diesem Gewerbe hätte eine Rettung kommen sollen, glaubten, es fiele eine Perle aus ihrer Krone, wenn sie ihre Kräfte in den Dienst einer solchen Kleinkunst stellten. Der dünnkelhafte Hochmut der Künstler jener Tage nach dieser Richtung hin ist bekannt genug und seine schädlichen Nachwirkungen sind zuweilen noch heute in recht empfindlicher Weise spürbar. Nur minderwertige Talente dritten und vierten Ranges wandten sich der dekorativen Kunst zu; und zwar meistens erst, wenn ihre Unfähigkeit für die »hohe« Kunst sich erwiesen hatte und sie sich wohl oder übel einen Weg zum Broterwerb suchen mussten; aber gerade diesen Künstlern mangelte dann die handwerksmässige Bildung für das Kunstgewerbe, zu der sie in ihren Jünglingsjahren von kurz-sichtigen Lehrern nicht erzogen waren. Ein weiteres Hemmnis zur Förderung und Hebung des Kunstgewerbes und der Buchkunst bedeutete die lückenhafte und schlechte Erziehung, die die jungen Leute auch auf unseren Kunstgewerbeschulen genossen. Wohl sind in den letzten Jahren mannigfaltige Ansätze zur Reorganisation des Unterrichts unternommen; aber wie unsäglich viel bleibt gerade noch auf diesem Gebiet zu thun übrig. Bei den Künstlern fehlen die exakten, technischen Kenntnisse, und bei den Handwerkern die Schulung des Auges, die Bildung des Farbensinns und die ästhetische und Geschmacks-Erziehung. Man blättere nur einmal einige Musterbücher unserer Kunstdruckereien durch, und man wird erstaunen über die schreckliche Fülle von Geschmacklosigkeiten, von rohem Durcheinandergerwürfel verschiedener Stile, von der völligen Unkenntnis dessen, worauf es

in der Druckkunst ankommt — einer ruhigen, vornehmen Schwarzweisswirkung.¹⁴¹

Breitkopf, Unger und der typographische Diskurs um 1800 – in den Augen des frühen 20. Jahrhunderts

Im frühen 20. Jahrhundert gilt Breitkopf in Fachkreisen – zumindest ist dies das Bild, das die 7. Auflage des von Johann Jakob Weber herausgegebenen Buchs *Katechismus der Buchdruckerkunst* zeichnet – als der »Schöpfer unserer heutigen Frakturschrift«.¹⁴² Allerdings ist anzumerken, dass, wenn im frühen 20. Jahrhundert von der Breitkopf-Fraktur die Rede ist, die bereits um 1750 entstandene Schrift, nicht die klassizistische Variante, gemeint ist. Der Grund für ihre »wiedererweckte Beliebtheit« ist, wie Emil Wetzig resümiert, darauf zurückzuführen, dass »die Originalmatern [...] vor etwa zwanzig Jahren« – vom Erscheinungsjahr des zitierten Buchs zurückgerechnet also zu Beginn des 20. Jahrhunderts – »der Vergessenheit entrissen« wurden und seitdem »große Verwendung [...] in deutschen Buchdruckereien«¹⁴³ finden. Von Wetzigs Zeitgenossen »der Vergessenheit entrissen« werden allerdings nicht nur die Breitkopfschen-Lettern, sondern auch die von Unger – und zwar von Carl Ernst Poeschel, der die Unger'schen Matrizen »bei Enschedé und Zonen in Haarlem wiederentdeckt haben soll«.¹⁴⁴ Gilt die Breitkopf-Fraktur im frühen 20. Jahrhundert vor allem als Prototyp einer gelungenen Fraktur *per se*, so sind die Konnotationen, die man der Unger-Fraktur attestiert, ein wenig spezifischer: Die Unger-Fraktur gilt nicht nur als besonders formvollendet, sondern wird auch mit der Zeit der Romantik assoziiert, da die Romantiker die Unger-Fraktur sehr schätzten.¹⁴⁵ »Besseres konnte kaum noch kommen«, schreibt Wetzig über die »Fraktur romantischer Richtung«.¹⁴⁶ Noch deutlicher wird Fritz Helmuth Ehmcke, einer der renommiertesten Buchkünstler des 20. Jahrhunderts. Ehmcke lobt Unger und dessen Fraktur in seiner 1927

141 Otto Grautoff: Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Leipzig: Verlag von Hermann Seemann Nachfolger [1901], S. 3–4.

142 Katechismus der Buchdruckerkunst, S. 39.

143 Wetzig: Ausgewählte Druckschriften, S. 25–26.

144 Busch: Unger-Fraktur, S. 310.

145 Für eine differenzierte Analyse zu Unger-Fraktur und Typographie im romantischen Diskurs vgl. ebd., S. 266–300.

146 Wetzig: Ausgewählte Druckschriften, S. 27–28.

publizierten Abhandlung über *Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen* mit den Worten:

Durch seine große Kunstfertigkeit entstand eine einheitliche, außerordentlich reizvolle Schrift von höchster Eigenart, zugleich aber etwas in seiner Art Letztmaliges, nicht mehr zu Überbietendes. Es spricht aus dieser Schrift der Geist der Romantik, die ja in ihrer Kunst und Literatur eine Verbindung zwischen mittelalterlicher Phantastik und Mystik einerseits und klassischer Strenge und Klarheit andererseits anstrebte und in ihren philosophisch-religiösen Strebungen pantheistisches Naturgefühl mit katholischem Christglauben verbinden wollte. Es ist charakteristisch, daß Ungers Type [...] in ihrer ausgereiften Form zum Erstdruck der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Ausgabe und für andere Werke der romantischen Literatur als Medium diente.¹⁴⁷

Für den typographischen Diskurs um 1900 ist die Zeit um 1800 allerdings nicht nur relevant, weil alte Schriften (auf der Grundlage ›ausgegrabener‹ Matrizen bzw. Typen) wieder zum Leben erweckt werden konnten und man das ästhetische Vermächtnis der vergangenen Tage, wie aus Ehmckes Äußerungen hervorgeht, besonders schätzt. Relevant sind die typographischen Entwicklungen um 1800, zumindest in gewissen Kreisen, vor allem aus kulturpolitischer Perspektive. »[S]obald die Kultur in Deutschland wiedererwachte«, so lautet bekanntlich eine These Kesslers, »verwendeten die Klassiker: Klopstock, Wieland, Goethe, Schiller« angeblich »die Antiqua«, wohingegen die »Romantik« auf die »Fraktur« setzte, weil sie diese, »ebenso irrthümlich wie die Gotik für deutsch hielt«.¹⁴⁸ Aussagen wie die von Kessler, die auf der Intention beruhen, die Antiqua zu einer originär deutschen Schrift im ›Geiste des Klassizismus‹ zu stilisieren, werden erst verständlich vor dem Hintergrund einer um 1900 rege geführten Debatte: dem Antiqua/Fraktur-Streit.

147 F.[ritz] H.[elmuth] Ehmcke: *Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen*. Ravensburg: Verlag von Otto Maier 1927, S. 72.

148 Harry Graf Kessler: *Zur Ausstellung von Werken der modernen Druck- und Schreibkunst* (1905), S. 306.

Der Antiqua/Fraktur-Streit

In ihrer 1998 veröffentlichten Dissertation *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881–1941* nimmt Silvia Hartmann, zumindest in Ansätzen, bereits vorweg, was Susanne Wehde wenige Jahre später in ihrer einschlägigen Arbeit *Typographische Kultur* dezidiert nachweist: »Ein [...] Grundgedanke dieser Arbeit«, so Hartmann, »besteht in der Überlegung, daß eine Schriftform nicht ein bloßer materieller Bedeutungsträger ist, der ausschließlich ein begriffliches Konzept der Sprache verkörpert, sondern daß er eine eigene Bedeutungskomponente beinhaltet.«¹⁴⁹ Jene Bedeutungskomponente, die, wie bereits thematisiert wurde, um 1750 sowie um 1800 nicht nur nationalkonservativer, sondern auch kosmopolitischer sowie ästhetischer Natur sein kann, kulminiert ab den »achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts«¹⁵⁰ in einer sukzessiven »Emotionalisierung und Ideologisierung«¹⁵¹ von Schrift. Dies wiederum führt dazu, dass »die Schriftfrage« im Jahr 1911 sogar »zweimal den deutschen Reichstag beschäftigt[]«.¹⁵²

Ausgangspunkt der Debatte ist, wie Hartmann rekonstruiert, die Publikation *Das deutsche Schriftwesen und die Notwendigkeit seiner Reform* von Friedrich Soennecken aus dem Jahr 1881. Soenneckens Ausführungen verfolgen das Ziel, eine fünf Jahre zuvor von der »deutschen Rechtschreibkonferenz« verabschiedete »Empfehlung über die Einführung der lateinischen Schrift«¹⁵³ öffentlichkeitswirksam zu positionieren. Mitte der 1880er Jahre kommt es, nachdem das Werk Soenneckens rege und kontrovers aufgenommen wurde,¹⁵⁴ zur Gründung des antiquaaffinen *Vereins für Altschrift*.¹⁵⁵ Gegen die organisierten »Lateinschriftanhänger«¹⁵⁶ formiert sich 1890 der von Adolf Reinecke gegründete *Allgemeine deutsche Schriftverein*.¹⁵⁷ Das Ziel des von Reinecke ins Leben gerufenen Vereins ist es, die Fraktur als »Stütze und Waffe« des »Deutschtums zu erblicken gegenüber dem Ansturm fremder und feindseli-

149 Hartmann: *Fraktur oder Antiqua*, S. 16.

150 Ebd., S. 31.

151 Ebd., S. 17.

152 Ebd., S. 32.

153 Ebd., S. 33.

154 Vgl. ebd.

155 Vgl. ebd., S. 37.

156 Ebd., S. 33.

157 Vgl. ebd., S. 46.

ger Völker«. ¹⁵⁸ Die Verwendung der Fraktur, so das Credo des Vereins, trage dafür Sorge, dass man einer »Verfälschung und Verwälschung der Muttersprache« entgegenwirken könne, einer Entwicklung, die, so wird diagnostiziert, mit einer »weltbürgerliche[n], fremdsüchtige[n] Gesinnung im Innern überhaupt« ¹⁵⁹ einhergehe. Das zentrale Anliegen des *Allgemeinen deutschen Schriftvereins* ist es deshalb, wie Hartmann aufzeigt, eine Korrelation zwischen »deutschem Wesen und deutscher Schrift« nachzuweisen – eine Korrelation, die in den 1910er und 1920er Jahren ihr literarhistorisches Pendant in der Idee wiederfinden wird, den literarischen Barock als literarische Manifestation des »deutschen Geist[es]«, ¹⁶⁰ wenn auch nicht immer derart grob nationalistisch konnotiert, zu deuten.

Ab 1908 beginnt sich der Streit zwischen Antiqua- und Frakturbefürwortern zum Politikum zuzuspitzen. Der *Verein für Altschrift* beginnt »Unterschriften für die Eingabe an den Reichstag und die Landtage der einzelnen Bundesstaaten zu sammeln«, ¹⁶¹ um gegen *Das deutsche Schriftübel*, so der Titel eines von den Antiquaanhängern in Umlauf gebrachten Flugblatts, ¹⁶² vorzugehen. Im Programm des Vereins, das (unter anderem) durch besagtes Flugblatt publik gemacht wurde, finden sich mehrere Argumente für die Abschaffung der Fraktur. Unter anderem argumentiert man, dass es für Schüler viel einfacher sei, nur mit der Antiqua konfrontiert zu werden, und für die Druckereien viel rentabler, wenn sie sich nur auf eine Schriftartgattung zu spezialisieren bräuchten. ¹⁶³ Trotz einer Relativierung der »nationalistischen Befrachtung des Schriftstreits« durch den Hinweis auf die »Arbitrarität der Schriftform« gibt man sich seitens des *Vereins für Altschrift* dezidiert nationalistisch: Es wird nämlich darauf hingewiesen, »daß die Bruchschrift«, also die Fraktur, »die Erhaltung und Ausbreitung des Deutschtums im Ausland und den Grenzgebieten erschwere«. ¹⁶⁴ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang,

158 Allgemeiner deutscher Schriftverein: Aufruf des Allgemeinen deutschen Schriftvereins [vermutlich zwischen 1891–1896 veröffentlicht], unpag. Zitiert nach Hartmann: *Fraktur oder Antiqua*, S. 46.

159 Ebd., S. 47.

160 Fritz Strich: *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts*. In: *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte*. Franz Muncker zum 60. Geburtstage. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck 1916, S. 21–53, hier S. 22.

161 Hartmann: *Fraktur oder Antiqua*, S. 53.

162 Vgl. ebd.

163 Ebd., S. 53–54.

164 Ebd., S. 54.

dass beide Parteien – gestützt durch die Daten jeweils selbst initiiert Le-seeexperimente – versuchen, der Kontroverse eine wissenschaftliche Nuance zu verleihen.¹⁶⁵ Die Ergebnisse der Experimente zeitigen, wie Hartmann rekonstruiert, allerdings nur Ergebnisse, die so kontrovers ausfallen, wie es die Positionen der beiden Fraktionen sind.¹⁶⁶ Die Antiqua-Befürworter, die sich schließlich aufgrund interner Streitigkeiten in den *Verein für Altschrift* und den *Allgemeinen Verein für Altschrift* spalten, schaffen es auf jeden Fall, »zirka 50.000 Unterschriften« für ihr Vorhaben, die Abschaffung der Fraktur, zu sammeln und reichen diese, zusammen mit einer von Albert Windeck formulierten Eingabe, beim Reichstag ein.¹⁶⁷ Am 4. Mai 1911 wird das Gesuch im Reichstag verhandelt.¹⁶⁸ Das Parlament erweist sich allerdings als nicht beschlussfähig.¹⁶⁹ Am 17. Oktober 1911 kommt es deshalb zu einer erneuten Abstimmung, bei der schließlich 75 % gegen die Abschaffung der Fraktur, und damit der Zweischriftigkeit, stimmen.¹⁷⁰ Damit ist von offizieller Seite besiegelt, dass die Fraktur der printmedialen Landschaft, zunächst noch des Wilhelminischen Kaiserreichs, später der Weimarer Republik, erhalten bleibt.

Buchkunstbewegung

Carl Ernst Poeschel, Gründer der (unter anderem auch für den Druck der Erstausgabe des Trauerspielbuchs verantwortlichen) Offizin Poeschel & Trepte, eröffnet seine »aus einem Kursus für Buchdrucker hervorgegangenen«¹⁷¹ und im Jahr 1904 veröffentlichten Reflexionen über *Zeitgemässe Buchdruckkunst* mit den Worten:

WIR können uns glücklich schätzen, dass wir in einer Zeit leben, die eine Renaissance des gesamten Kunstgewerbes bedeutet, und gerade die Buchdrucker muss es mit besonderem Stolze erfüllen, dass sie als erste an der

165 Vgl. ebd., S. 79.

166 Vgl. ebd.

167 Vgl. ebd., S. 55.

168 Vgl. ebd., S. 56.

169 Vgl. ebd., S. 60.

170 Vgl. ebd., S. 61.

171 Carl Ernst Poeschel: *Zeitgemässe Buchdruckkunst*. Leipzig: Poeschel & Trepte 1904, S. 5.

Spitze jener grossen Bewegung einerschreiten, die in den letzten Jahren so einschneidend auf alle Gebiete des Kunsthandwerks gewirkt hat.¹⁷²

Die »Renaissance«, inmitten derer Poeschel sich an sein Publikum wendet, hat ihre Anfänge im Jahr 1895, dem Gründungsjahr des *Pan*,¹⁷³ erlebt ihre »Hochblüte«¹⁷⁴ bis ungefähr 1930,¹⁷⁵ macht sich nach dem ersten Weltkrieg sogar »in eine[r] gewisse[n] Breitenwirkung«¹⁷⁶ bemerkbar und firmiert bereits zeitgenössisch unter dem Namen »moderne[] Buchkunst«,¹⁷⁷ oder, wie dem programmatischen Titel von Hans Loubiers monumentalem Werk aus dem Jahr 1921 zu entnehmen ist, als *neue deutsche Buchkunst*.¹⁷⁸ Die Buchkunstbewegung ist, wie Jürgen Eyssen pointiert, eine Reaktion auf die »nivellierenden Tendenzen des Industriezeitalters«, ein »Kampf für die Erneuerung handwerklicher Techniken«.¹⁷⁹ Die Gründe für jenen »Kampf« bringt Loubier auf eine schlagende Formel: »Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts war die künstlerische Ausstattung von Büchern und Akzidenzien in dem Maße zurückgegangen, wie die Produktion angewachsen war.«¹⁸⁰

Auch für die »Druckschrift«, die Loubier zu Recht als eine »Kunstäußerung« verstanden wissen möchte, bedeutet die Industrialisierung einen »Rückschritt«.¹⁸¹ In Übereinstimmung mit Grautoff, der der Buchproduktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen »gänzlich verdorbenen Geschmack und verlorengegangenen Sinn für das eigentliche Wesen der Buchausstattung«¹⁸² attestiert, moniert Loubier den künstlerischen Tiefstand jener Zeit, der laut ihm ein Resultat zunehmender Spezialisierung ist. Als besonders problematisch erachtet er unter anderem den Umstand, »daß der Schriftschneider seine Technik zu immer größerer Präzision ausbildete, und daß der Schriftgießer durch Verbesserung seines Gießinstruments zur höchsten Exaktheit und Feinheit der Typen und Ornamente gelangte«, was dazu geführt habe, dass »dem Satzbilde [...] schließlich alle Kraft verloren« gegangen

172 Ebd., S. 6.

173 Vgl. zum *Pan* die Ausführungen auf S. 115–118.

174 Eyssen: *Buchkunst in Deutschland*, S. 178

175 Vgl. ebd.

176 Funke: *Buchkunde*, 243.

177 Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland*, unpag. Vorwort.

178 Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*.

179 Eyssen: *Buchkunst in Deutschland*, S. 9.

180 Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, S. 6.

181 Ebd., S. 7.

182 Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 5.

sei, da sich mit »feinen dünnen Schriften [...] nun einmal kein sattes volles Satz- und Seitenbild mehr erreichen«¹⁸³ lasse. Außerdem, so Loubier, zeichne sich jene Zeit durch einen Mangel an Kreativität aus, wie beispielsweise das Festhalten an »unselbstständigen Variationen und bedeutungslosen Abwandlungen der Fraktur- und Antiquatypen«¹⁸⁴ demonstriere. Er resümiert, dass »nur noch mit Schrecken« an die eklektizistischen Konglomerate aus »verschiedenstem und verschiedenartigstem Typen- und Ziermaterial«¹⁸⁵ zurückzudenken sei, an einen Eklektizismus, dessen Höhepunkt für Grautoff die »Schreckensherrschaft der Prachtwerke«¹⁸⁶ darstellt, die dem vollständig gescheiterten Versuch zuzuschreiben sei, der »billig« und »anspruchslos[]«¹⁸⁷ produzierten Massenware Buch ein künstlerisch ambitioniertes Gegengewicht an die Seite zu stellen.

Als Vorbild der Buchkunstbewegung gilt der Engländer Willam Morris, der »grosse Bahnbrecher und der geniale Pfadfinder der modernen Buchkunst«.¹⁸⁸ »William Morris war der erste«, so Poeschel, »der wieder schöne Schriften schuf.«¹⁸⁹ Entsprechend eröffnet den 1902 von Rudolf Kautzsch herausgegebenen Sammelband *Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland* – der, wie Loubiers *Die neue deutsche Buchkunst*, von Carl Ernst Poeschels Offizin Poeschel & Trepte gedruckt wurde – ein Aufsatz, der die Entwicklungen der Buchkunstbewegung in England reflektiert und mit der Feststellung beginnt: »Die Kunst, schön zu drucken, und, was noch wichtiger ist, die Herstellung schöner Bücher hat während der allerletzten Jahre in England unvergleichlich viel mehr Beachtung gefunden, als in irgend sonst einem Lande.«¹⁹⁰ Indes, trotz aller Hochachtung vor den englischen Nachbarn, die als Initiatoren der Buchkunstbewegung gelten – neben William Morris wird vor allem auch Walter Crane geschätzt¹⁹¹ –, betonen die Buchkünstler die Notwendigkeit, nicht die englischen Vorbilder – die sich ihrerseits an den Inkunabel-Drucken des

183 Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, S. 6.

184 Ebd., 7.

185 Vgl. ebd., S. 8.

186 Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 5.

187 Ebd., S. 5.

188 Ebd., S. 17–18.

189 Poeschel: *Zeitgemässe Buchdruckkunst*, S. 16.

190 Henry Currie Marillier: *England*. In: Kautzsch (Hg.): *Die neue Buchkunst*, S. 1–33, hier S. 1.

191 Vgl. Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 19–20.

späten 15. Jahrhunderts orientierten¹⁹² – zu kopieren, sondern einen eigenständigen Weg zu beschreiten: »Unsere Hochachtung vor Schrift, Satz und Druck der englischen Privatpressen«, so Kautzsch, »wird unbegrenzt sein«, allerdings, so sein Credo, »wird diese Buchkunst nicht die unsere sein«.¹⁹³

Eigenständigkeit müsse die deutsche Buchkunst, wie Kautzsch konstatiert, vor allem im Hinblick auf die Wahl der Type erlangen: »[S]o herrlich jene besten englischen Drucke sind, sie sind zu kühl, zu klassisch für uns. Sie sind Zeugnisse eines Geschmacks, der an der Antiqua geschult ist. Sie sind einzig vornehm, aber blutlos.«¹⁹⁴ Passenderweise ist der von Kautzsch herausgegebene Sammelband in der 1901 von Peter Behrens entworfenen¹⁹⁵ »Behrensschrift«¹⁹⁶ gedruckt (vgl. Abb. 14), einer Schrift, die das verkörpert, was Grautoff als zeitgenössisch adäquate Ausdruckform bestimmt, nämlich einen »Kompromiss zwischen Fraktur und Antiqua«.¹⁹⁷ Insgesamt allerdings ist festzustellen, dass die meisten Bücher über Buchkunst, wie Grautoffs *Die Entwicklung der modernen Buchkunst* oder Poeschels *Zeitgemässe Buchdruckkunst*, in Antiqua gedruckt sind. Auch Loubiers *Die neue deutsche Buchkunst* ist in Antiqua gedruckt. Allerdings in einer »zeitgemäßerer« als die Bücher von Poeschel und Grautoff, für die konventionelle Antiquaschnitte verwendet wurden. Loubiers Buch ist nämlich in der 1908 von Peter Behrens entworfenen »Behrens-Antiqua«¹⁹⁸ gedruckt.

Die nationalistische, von den Schriftvereinen geführte Grundsatzdebatte, die auf dem Disput darüber basiert, ob die Antiqua oder die Fraktur als originär deutsche Schrift anzusehen sei, tritt für die ästhetisch orientierten (und über die Geschichte der Schrift offenbar besser informierten) Buchkünstler vollkommen in den Hintergrund. Poeschel beispielsweise kommentiert den Streit mit den Worten:

192 Vgl. Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, S. 15.

193 Kautzsch: Vorwort. In: Kautzsch (Hg.), *Die neue Buchkunst*, S. G.

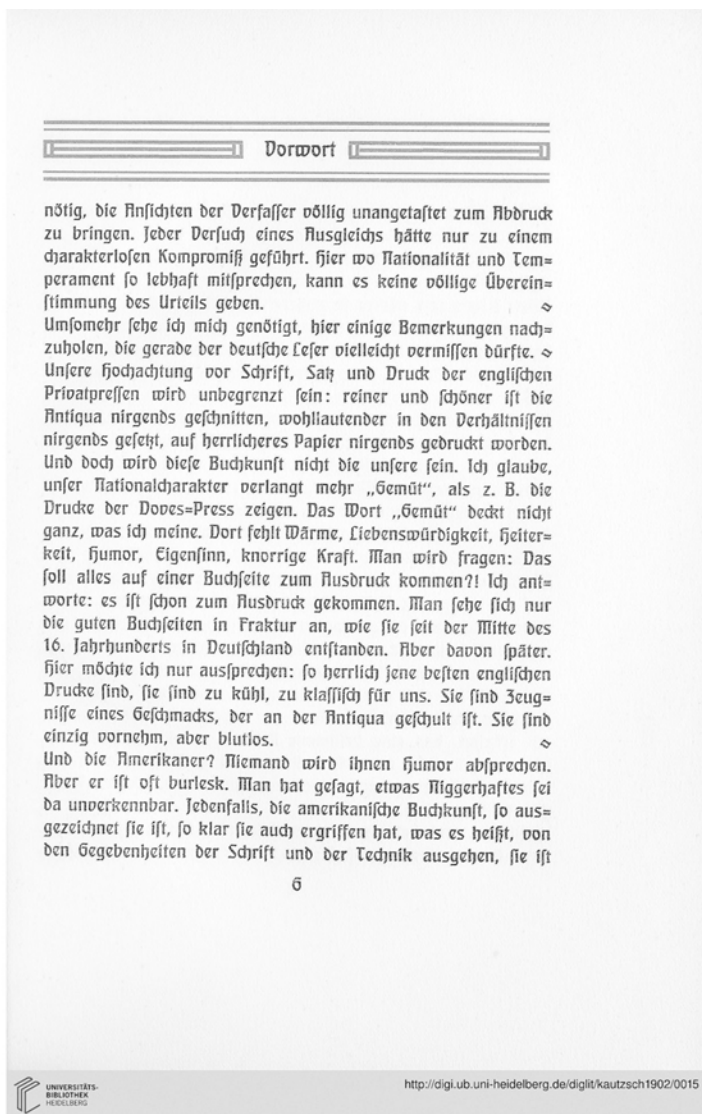
194 Ebd.

195 Vgl. Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 197.

196 Gustav Kühl: *Zur Psychologie der Schrift. Randbemerkungen. Zur Welt-Ausstellung in St. Louis 1904*. Offenbach a. M.: Rundhardsche Gießerei 1904, S. 31. Vgl. auch die entsprechende Schriftprobe (ebd., S. 38–39).

197 Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 196.

198 Schrifttafel 9 (=Abbildung 139). In: Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, unpag. Anhang.

Abb. 14: *Die neue Buchkunst* 1902, S. G

Fraktur oder Antiqua? Welches ist die deutsche Schrift der Zukunft? Die Ausbreitung der Antiqua ist in raschem Wachsen begriffen, darüber besteht kein Zweifel. Sollen wir nun bei dieser Ausbreitung mit helfen oder nicht? Wir können und wollen nicht mit Fraktur, Schwabacher und Gotisch brechen, wir wollen sie für Arbeiten, für die sie geeignet erscheinen und die in deutschen Grenzen bleiben, anwenden, aber wir wollen sie auch nicht mit einem falschen Patriotismus, als die für uns einzig und allein verwendbaren Schriften bezeichnen. Die Achtung, die deutscher Wissenschaft im Ausland gezollt wird, bedingt es, dass die meisten wissenschaftlichen Werke in Antiqua gedruckt werden. Ferner verlangt die internationale Ausbreitung deutscher Kunst, Industrie und des Handels alle solche Drucksachen in Antiqua, die von den Ausländern beachtet und gelesen werden sollen. Denn wenn wir auch vom Ausländer verlangen, dass er unsere Sprache erlernt, so können wir ihm doch einen Schritt entgegenkommen und sie in Schriftzeichen drucken, die ihm vertraut sind.¹⁹⁹

Julius Rodenberg konstatiert noch 1930, in der Einleitung des von Jakob Baß herausgegebenen (und in Antiqua gedruckten) *Buchdruckerbuchs*:

Um die gänzlich unfruchtbare Erörterung »Antiqua *oder* Fraktur?« hier gleich abzuschneiden, so wollen wir es doch als Zeichen des Reichtums betrachten, daß wir beide Schriften benutzen können! Nur der ästhetische Gesichtspunkt darf hier ausschlaggebend sein, und von da aus gesehen gibt es schöne und häßliche Antiquaschnitte und schöne und häßliche Frakturformen. Wir betrachten die Schrift als ein Kunstwerk, und aus dieser Betrachtung scheiden wir wirtschaftliche und politische Fragen aus.²⁰⁰

Neben dem ästhetischen Aspekt ist für die Buchkünstler auch das einfühlungshermeneutische Potential von Relevanz, das unterschiedlichen Schriften eignet. Besonders deutlich hebt Gustav Kühl diesen Punkt in seinen Reflexionen über die *Psychologie der Schrift* hervor:

Bibel und Gesangbuch werden auch bei uns nicht von der Antiqua erobert werden, denn diese entspricht dem Geist solcher Bücher nicht. Schon die äußere Erscheinung eines Buches, meine ich, muß etwas von der Atmosphäre seines Inhalts verraten. Der Abdruck eines mittelalterlichen Autors in gotischen Buchstaben könnte uns gefallen, für Cäsar und Horaz würden wir ihn

199 Poeschel: Zeitgemässe Buchdruckkunst, S. 21–22.

200 Rodenberg: Geschichte des Buchdruckgewerbes, S. 15.

uns verbitten. Und umgekehrt. Daher tun Literaturhistoriker Unrecht, wenn sie uns den Vogelweiden-Walther und das Nibelungenlied in Renaissancetypen vorsetzen; sobald man die mittelhochdeutschen Sänger im Gewande einer deutschen Schrift sieht [...], ist die Phantasie viel schneller bei der Hand, sich in das Leben des deutschen Mittelalters zu versetzen. Andererseits stört es den Kenner, wenn er nahe dem bayerischen Kloster Wessobrunn auf einem großen Granitblocke das ehrwürdige altdeutsche Wessobrunner Gebet in einer spitzlichen gotischen Schrift in den Stein gehauen sieht, die um ein halbes Jahrhundert jünger ist als sein Sprachcharakter. Wir mögen uns Luthers und Lessings Schriften nicht in lateinischen Lettern geschrieben denken; Goethe kehrte von der internationalen Type zur deutschen zurück. Dagegen war es einem Hölderlin natürlich, seine feingemeißelten Dichtungen in einer schön gerundeten Alttype drucken zu lassen, und der moderne Sprachbildner Stefan George weiß desgleichen wohl, was er tut, wenn er seine Zeilen in lateinischem Druck erscheinen lässt. Auch Nietzsches Prosa, so klassisch absolut ins Kleinste ausgearbeitet, wirkt entsprechend nur in den gefeilten Formen der Antiqua, und es war ein Mißgriff, die billigere Nietzsche-Ausgabe in deutscher Schrift herzustellen. [...] Noch ein anderes ist für den psychologischen Eindruck der Schrift wichtig: die Orthographie. Beim Wiederabdruck älterer Werke sollte man nie die geringste Änderung zulassen. Lesen wir »meyn« und »sey« und »May«, so begreift unser Verstand unwillkürlich einen bestimmten Zeitraum und erleichtert sich auf diese Weise das Verständnis des Textes aus seiner Zeit heraus.²⁰¹

Was Kühl für den (Nach-)Druck historischer sowie aktueller Werke einfordert – die Reproduktion des jeweiligen Texts in einer dem Original und vor allem auch seiner Zeit entsprechenden Type –, ist dabei kein genuin buchkünstlerischer »Spleen«, sondern eine weit verbreitete Ansicht. Im von Johann Jakob Weber 1901 bereits in 7. Auflage herausgegebenen *Katechismus der Buchdruckerkunst* – also einem Standardwerk – heißt es, »[d]ie Wahl der Schriften« betreffend:

Welche Schriftart wir wählen müssen, sagt uns der Gebrauch und die Ueberlegung. [...] Sofern aus dem Inhalt des Textes Beziehungen zu der Wahl der Schrift hergeleitet werden können, soll man auch diesem Umstand Rechnung tragen. Man wird leichtere französische Poesien aus der Zeit des 18. Jahrhunderts aus einer gefälligen Antiqua setzen, deren Schnitt an die Form

201 Kühl: Zur Psychologie der Schrift, S. 8–10.

des Rokoko anklingt [...]. Ein kunsthistorisches Werk über die goldene Zeit der freien Reichsstadt Nürnberg wird von selbst dem Setzer den Gedanken einer kräftigen gotischen Schrift [...] nahelegen [...]. Ein deutsches Schulbuch oder ein Nachschlagewerk für den täglichen Gebrauch kann seinem ganzen Zwecke entsprechend nur in der einfachsten und klarsten Form der heutigen Fraktur gesetzt werden.²⁰²

Ein aufschlussreiches Zeugnis dafür, wie »aus dem Inhalt des Textes Beziehungen zu der Wahl der Schrift hergeleitet werden können«, ist das Gründungsdokument der deutschen Buchkunst: der 1895 erstmals lancierte *Pan*, an dem auch viele der in den folgenden Jahrzehnten einflussreichsten Schrift- und Buchkunstschaffenden – wie Emil Rudolf Weiß, Otto Eckmann oder Peter Behrens²⁰³ – gestaltend mitgewirkt haben.

Der *Pan*

Beim *Pan* handelt es sich um eine Zeitschrift, deren zeitgenössischer »Einfluß«, wie Maria Rennhofer aufgezeigt hat, »kaum [...] überschätz[t]«²⁰⁴ werden kann – und das sowohl im Hinblick auf »das deutsche[] Zeitschriftenwesen« als auch im Hinblick auf die »deutsche[] Buchkunst«.²⁰⁵ Ein besonderes Merkmal des *Pan* ist es, dass jeder Beitrag in einer eigens ausgewählten Schrift gesetzt ist. Dieser Inszenierungsmodus ist nicht nur ein obligatorisches Gestaltungsmerkmal des *Pan*, die Frage nach der Bedeutung der Type wird im ersten Heft sogar – und das kontrovers, nämlich vermittels zweier Beiträge, in denen unterschiedliche Positionen vertreten werden – diskutiert. Auf Seite 40 findet die Leserschaft, die bis dahin mit diversen ornamental stuckierten und von Illustrationen umrahmten Gedichten, Kurzgeschichten und Fragmenten in gotischen Lettern²⁰⁶, Schwabacher²⁰⁷, Antiqua²⁰⁸ und

202 Katechismus der Buchdruckerkunst, S. 142–143.

203 Kühl: Zur Psychologie der Schrift, S. 19.

204 Maria Rennhofer: Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914. Augsburg: Bechtermünz Verlag 1997 [1987], S. 36.

205 Ebd., S. 66.

206 Vgl. Detlev von Liliencron: Rabbi Jeschua. In: *Pan*, 1. Jahrgang (1895/96), Heft 1 (April/Mai 1895), S. 10–12.

207 Vgl. Arne Garborg: Die Tanzgilde, in deutschen Versen von Otto Julius Bierbaum. In: ebd., S. 5–9.

208 Paul Verlaine: Prologue pour Varia. In: ebd., S. 13–14.

Fraktur²⁰⁹ konfrontiert worden ist, eine Abhandlung von Wilhelm Bode über die »Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstzeitschrift«. »Wer einigermaßen Bescheid weiss und ehrlich seine Meinung sagt«, so Bode, könne »nur denen recht geben, die behaupten, das Illustrationswesen und die künstlerische Ausstattung der Bücher und Zeitschriften seien wohl zu keiner Zeit so stillos und im Allgemeinen so verwildert gewesen wie gerade jetzt.«²¹⁰ Bode moniert, neben dem »buntesten Gemisch« von »Illustrationen«, vor allem den »krausesten und verschiedenartigsten Satz«, der für die Werke des ausgehenden 19. Jahrhunderts symptomatisch sei, und proklamiert:

Eine illustrierte Zeitschrift muss zwar auf die einheitliche Wirkung verzichten, die in einem illustrierten Buch durch die Wahl Eines Künstlers für die Herstellung der Zeichnungen und durch Eine gleichmässige Reproduktionsart aller Abbildungen erzielt werden kann. Aber um so strenger muss die Redaktion darüber wachen, dass die Zeitschrift durch Typen, Satz, Druck und Papier schon äusserlich einen einheitlichen, vornehm künstlerischen Charakter erhält. Als Type wird nur eine Renaissance-type den Nachbildungen der Kunstwerke alter Meister wie den modernen Illustrationen gleichmässig sich anpassen.²¹¹

Wenige Seiten später reagiert die Redaktion des *Pan* auf die »Ausstattungsfrage« und bemerkt, dass sie »mit besonderer Freude die Ausführungen Wilhelm Bodes dem ersten Heft« – freilich in einer vom Autor bevorzugten Renaissance-type – »einverleibt« habe, denn es sei »ihr wertvoll erschienen, die Aufmerksamkeit der künstlerischen und kunstfreundlichen Kreise gerade dadurch besonders stark auf die Frage der typographischen Ausstattung [...] zu richten, daß sie die zwei entgegengesetzten Anschauungen auf diesem Gebiete nebeneinander stellte«.²¹² Die Redaktion allerdings stehe, im Gegensatz zum antiquaaffinen Bode, auf dem »Standpunkt«, dass »[b]ei der typographischen Ausstattung des *Pan*« – im Gegensatz zu Büchern, bei deren Herstellung auch die Redaktion für Einheitlichkeit in der typographischen

209 Johannes Schlaf: Sommertod. In: ebd., S. 15–21.

210 Wilhelm Bode: Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstzeitschrift. In: ebd., S. 30–33, hier S. 30.

211 Ebd., S. 32.

212 D[ie] R[edaktion]: Zur Ausstattungsfrage. In: ebd., S. 40–41, hier S. 40.

Gestaltung plädierte – »die einheitliche und durchgehende Verwendung eines und desselben Schriftcharakters nur in sehr seltenen Fällen ohne Zwang möglich« sei, es sei denn, »man entschlüge sich des Wunschs nach intimen und individuellen Wirkungen«. ²¹³ Die Redaktion veranschaulicht den Kontrast Buch/Zeitschrift mit folgender Metapher:

Ein Buch ist ein großer Saal, von dem man einen einheitlichen Eindruck erwarten darf, eine illustrierte Zeitschrift dagegen ist ein Haus mit vielen Zimmern und Gelassen. Das Haus selbst, in seiner ganzen äußeren Erscheinung, muß einheitlich stilganz wirken, aber die einzelnen Räume sollen nach Wunsch und Wesen derer eingerichtet sein, die in ihnen wohnen. Man kann die Betkapelle nicht wohl japanisch ausmöblieren und das Damenboudoir steifgotisch. Ein Stil aber, der, aus unserer Zeit erwachsen und künstlerisch zu voller Frucht gereift, geeignet wäre, für Alles die rechte Form zu geben, besteht nicht. So müssen wir also unsere Zuflucht zu früheren Formen nehmen, wobei wir aber nicht vergessen dürfen, daß wir alle Stilarten historisch ansehen und moderne Vorstellungen in sie hineinlegen. So scheint uns das Gothische feierlich und das Rococo leichtsinnig. Dasselbe ist mit den Stilarten der Typographie. Zu ihrer Zeit, aus der sie erfunden wurden, war eine jede wohl die gemeingültige Form, der man keinen besonderen Charakter beilegte. Heute aber dünkt uns alte Schwabacher derb, kräftig, das Bibelgothisch feiervoll, fast religiös, die französische Elzevier ist uns der Ausdruck graziöser, glatter Eleganz, die holländischen Renaissance-typen geben uns den Eindruck einer etwas breitbeinigen Gesundheit. Da ist viel Untergelegtes dabei, gewiß, aber gewiß ist auch, daß es uns komisch erscheinen würde, ein norwegisches Bauerntanzlied in graziösen Elzevierlettern zu setzen und ein Gedicht von Dante Rossetti in einer bauchigen Caxtontype. ²¹⁴

Davon, was einem »norwegische[n] Bauerntanzlied« besser geziemt als französische »Elzevierlettern«, kann die Leserschaft sich im ersten Heft des *Pan* auch unmittelbar selbst ein Bild machen: Die (von Otto Julius Bierbaum übersetzte) *Tanzgilde* von Arne Garborg ist nämlich in einer Alten Schwabacher gesetzt, ²¹⁵ der Schrift, die, zumindest typographiehistorisch, nicht nur »die

213 Ebd.

214 Ebd.

215 Vgl. Garborg: Die Tanzgilde, in deutschen Versen von Otto Julius Bierbaum. In: ebd., S. 5–9.

Type der ersten Lutherischen Bibelübersetzung und der Lutherschen Streitschriften« war, sondern auch die Type »von Hans Sachsens Knittelreimen«. ²¹⁶ Der gelernte Schuhmacher und Meistersinger Hans Sachs wiederum ist freilich nicht nur bekannt für seine Knittelverse sowie dafür, dass er sich bereits früh auf die Seite Luthers und der Reformation stellte. Sein Werk gilt, vor allem aufgrund der Einfachheit der von Sachs verwendeten Sprache, geradezu als das Paradebeispiel volkstümlicher Dichtung. ²¹⁷ Der Umstand, dass ein Bauerntanzlied in der insofern also durchaus auch mit dem »Volkstümlichen« assoziierten Alten Schwabacher gesetzt ist, demonstriert die Raffinesse, mit der das Layout jeder Seite des *Pan*, ihrem »Bewohner« gemäß, eingerichtet worden ist.

Eugen Diederichs und Carl Ernst Poeschel

Das Verdienst um die Breitenwirkung der vom *Pan* (mit)initiierten Buchkunstbewegung, die die printmediale Landschaft im deutschsprachigen Raum bis ca. 1930 nachhaltig prägt, ist – neben den eigentlichen Buchkünstlern – vor allem den jungen Kulturverlegern zuzuschreiben, die das Buchgewerbe ab 1900, also quasi zeitgleich mit der Etablierung der Buchkunst, revolutionieren: allen voran Eugen Diederichs, Samuel Fischer, Ernst Rowohlt und Anton Kippenberg (vom Insel-Verlag). ²¹⁸ Bei Rowohlt erscheint bekanntlich des Trauerspielbuch. Diederichs Verlag wiederum ist verantwortlich für die Veröffentlichung zweier, an späterer Stelle noch erörterter Werke: Rudolf Ungers *Hamann und die Aufklärung* und Norbert von Hellingraths *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. ²¹⁹

216 Ehmcke: Die historische Entwicklung der abendlaendischen Schriftformen, S. 51.

217 Vgl. Aurnhammer und Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit. Humanismus, Barock, Frühaufklärung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2019, S. 94–97.

218 Zum Typus »Kulturverleger« vgl. Stephan Füssel: Belletristische Verlage. In: Ernst Fischer und Stephan Füssel (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933. Teil 2. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 1–90, hier S. 3–40.

219 Vgl. zu Ungers Werk die Ausführungen auf S. 156–162; sowie zu Hellingraths Werk die Ausführungen auf S. 186–195. Vgl. grundsätzlich zu Diederichs das monumentale Werk von Irmgard Heidler: Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896–1930). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Band 8).

Loubier bescheinigt vor allem Diederich das »Verdienst«, in die »Gleichgültigkeit der deutschen Verleger gegen künstlerische Buchausstattung die erste Bresche geschlagen zu haben«, ²²⁰ und resümiert:

Wenn wir nach den Verlegern fragen, die zuerst auf eine zeitgemäße künstlerische Durchbildung ihrer Verlagswerke in Druck, Satz, Buchschmuck und Einband Gewicht legten, so müssen wir dankbar als ersten, als Bahnbrecher *E u g e n D i e d e r i c h s* nennen. [...] Diederichs ist bis zum heutigen Tage bemüht gewesen, jedem Buche seines Verlags eine seinem Inhalt entsprechende, ich möchte sagen individuelle Ausstattung zu geben. Mit liebevoller Sorgfalt wählte er, fast für jedes Buch anders, das Druckpapier, die Type, die Satzordnung, den Zierat, Vorsatz und Einband. Nicht nur im typographischen Bilde der Seite und im Titelsatz, sondern in allen kleinsten Einzelheiten, wie in der Stellung der Seitenzahl und der Kopftitel und in den Druckvermerken suchte er etwas Neues, Originelles zu finden. ²²¹

Für die jeweils konkrete, von Loubier gepriesene »Ausstattung« der Bücher aus dem Diederichs Verlag ist selbstverständlich nicht nur der Verleger, sondern vor allem auch eine ganze Reihe damals noch »junge[r] Künstler« verantwortlich, denen Diederichs häufig die »ganze Druckeinrichtung« übertrug; »Künstler«, deren Aufzählung sich aus der Retrospektive – sowohl der Loubiers als auch der heutigen – wie das *who is who* der Buchkunstbewegung liest: »Cissarz, Findus, Vogeler, Lechter, Behrens, Weiß, Behmer, Ehmcke« ²²² sind es, die mit dem Design der Werke im Eugen Diederichs Verlag betraut wurden. In diesem Kontext ist zu erwähnen, dass die Buchkünstler und Verleger ihre Ideen ohne tatkräftige Unterstützung seitens der Druckereien und Schriftgießereien nicht hätten umsetzen können. ²²³

Eine weitere Person, die »die Entwicklung der neuen Buchkunst« nicht nur »[m]aßgeblich gefördert«, sondern »generell mitbestimmt hat« ²²⁴ – und die weder Buchkünstler noch Verleger im eigentlichen Sinne gewesen ist –, gilt es an dieser Stelle hervorzuheben: den Inhaber der Offizin Poeschel &

220 Loubier: Die neue deutsche Buchkunst, S. 20.

221 Ebd., S. 19.

222 Ebd., S. 20.

223 Vgl. Horst Bunke und Gert Klitzke: Buchgestaltung in Leipzig seit der Jahrhundertwende. Leipzig: Deutsche Bücherei 1979 (= Neujahrsgabe der deutschen Bücherei), S. 13.

224 Ebd., S. 20.

Trepte, Carl Ernst Poeschel. In seinem Buchkunst-Buch aus dem Jahr 1923 konstatiert Hans Loubier:

Die Poeschel Offizin ist auch heute noch unbestritten – ich glaube, selbst keiner von den Fachgenossen wird ihr das streitig machen, – die erste für künstlerische Arbeit. Immer, wenn wir ein sehr gut, das will sagen, technisch und künstlerisch sehr gut gedrucktes neues Buch in die Hand bekommen und nachsehen, von wem es gedruckt ist, bestätigt sich unsere Ahnung, – wir finden die Druckermarken von Poeschel & Trepte.²²⁵

Und das Trauerspielbuch wiederum wurde nicht nur bei Ernst Rowohlt publiziert. In der Erstausgabe findet sich auch der Hinweis: »Gedruckt bei Poeschel & Trepte in Leipzig«.²²⁶ Es kann also konstatiert werden, dass ein direkter Zusammenhang zwischen Benjamins Barockbuch und der Buchkunstbewegung besteht – wenngleich die Publikation wissenschaftlicher Werke, soviel muss eingeräumt werden, freilich nicht das Kerngeschäft buch künstlerisch ambitionierter Verlage und Druckereien darstellt.

Ein (un)typisches Werk?

Für wissenschaftliche Werke gelten zeitgenössisch, das suggeriert zumindest eine Rezension von Werner Milch, andere Konventionen als für Texte aus dem belletristischen Sektor. Milch moniert: »Walter Benjamin lässt sein gelehrtes Werk über die Barocktragödie ganz entgegen wissenschaftlichem Brauch in unübersichtlich fetter Fraktur drucken«.²²⁷ Bekanntlich ist es im frühen 20. Jahrhundert Usus, wissenschaftliche Arbeiten in Antiqua zu setzen. Darauf weist auch Susanne Wehde hin:

Nach einer Statistik des Börsenvereins lag der Anteil des Fraktursatzes an der Gesamtbuchproduktion von 1914 bei 56 %, während des ersten Weltkrieges bei 66 %, 1928 bei 56,8 %, 1930 bei 50,5 %, 1932 bei 47,7 % und 1934 bei 57,4 %. Interessant ist dabei die Aufschlüsselung nach einzelnen Textgruppen: Wissenschaftliche Werke sind demnach praktisch ausschließlich

225 Loubier: Die neue deutsche Buchkunst, S. 61–62.

226 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Impressum.

227 Milch: Walter Benjamin, unpag.

in Antiqua gesetzt, im Bereich der Populärwissenschaft bzw. Sachbuch liegt der Anteil der Faktur bei 50%, bei volkstümlicher Literatur bei 90 %.²²⁸

Zumindest für die Jahre 1926 bis 1930 nennt Barbara Kastner ganz konkrete Zahlen: Im »Segment Allg. Sprach- u. Literaturwissenschaft« liegt der Anteil der in Antiqua gesetzten wissenschaftlichen Werke bei »90,94 %«²²⁹ – was wiederum die von Wehde diagnostizierte Ausschließlichkeit ein wenig relativiert.

Sowohl Milchs Kritik als auch Wehdes Statistik legen die Annahme nahe, dass es sich beim Trauerspielbuch um eine Art typographischen Sonderfall handelt. Obwohl beide, zumindest strenggenommen, falsch liegen – Milch damit, dass er eine »fette[] Fraktur«²³⁰ als Drucktype identifiziert, Wehde damit, dass sie wissenschaftliche Arbeiten, die in gebrochenen Schriften gesetzt werden, praktisch ausschließt –, ist das Fazit, das beide suggerieren, korrekt: Das Trauerspielbuch ist – zumindest soweit ich das überblicke – ein Sonderfall, denn wissenschaftliche Werke werden zu jener Zeit zwar auch (noch) in Fraktur gedruckt, aber nicht in Alter Schwabacher.

Indes, gerade wegen der vollkommen unkonventionellen Type – der die ebenso eigenwillige methodische Prämisse des Benjamin'schen »Traktats«, die da lautet: »Methode ist Umweg«,²³¹ korrespondiert – erweist sich das Trauerspielbuch, so zumindest meine These, als zwar in seiner spezifischen Art völlig untypisches, aber gerade dadurch umso typischeres gelehrtes Werk

228 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 304.

229 Barbara Kastner: *Der Buchverlag der Weimarer Republik 1918–1933. Eine statistische Analyse*. Dissertation: München 2005, S. 148.

230 Milch: Walter Benjamin, unpag. Aus Milchs Rezension wird zugegebenermaßen nicht ersichtlich, ob er mit der Kritik an der »fetten Fraktur« auf die konkrete Type abzielt, weil er diese als Auszeichnungsschrift identifiziert – was zumindest die Wortwahl nahelegt, da die Nutzung von fetten Schnitten zum Auszeichnen eine Konvention ist (vgl. Bauer, *Handbuch für Schriftsetzer*, S. 128–129) –, oder ob Milch die Verwendung von gebrochenen Schriften in wissenschaftlichen Arbeiten grundsätzlich ablehnt. Zwar lässt sich Milch nicht weiter über die typographischen Gepflogenheiten seiner Zeit aus, die einfühlungs-hermeneutischen Konnotationen, die typographische Gestaltung zu vermitteln vermag, sollten ihm aber durchaus vertraut gewesen sein: Zwei Jahre bevor das Trauerspielbuch und seine Rezension erscheinen, wird nämlich im Verlag von Eugen Diederichs ein populärwissenschaftliches Buch von Milch, *Gustav Adolf und der 30jährige Krieg*, veröffentlicht. Und gedruckt ist jenes Buch in einer historisierende Konnotationen evozierenden Fraktur mit Superskripten (vgl. Werner Milch: *Gustav Adolf und der 30jährige Krieg*. Jena: Eugen Diederichs 1926).

231 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 12.

seiner Zeit. Oder, etwas provokanter formuliert: als ein Werk im »Geiste« der von einem äußerst progressiven »Stilwillen«²³² geprägten Geistesgeschichte. Eine Korrelation zwischen Text und typographischer Gestaltung lässt sich nämlich nicht nur bei Benjamin, sondern ebenso in den Werken der geistesgeschichtlichen Prominenz der 1910er und 1920er Jahre, wie beispielsweise in den Werken von Rudolph Unger, Friedrich Gundolf und Fritz Strich,²³³ feststellen. Allesamt veröffentlichen sie wissenschaftliche Werke, die mit den etablierten Konventionen, wenn auch auf jeweils unterschiedliche Weise, brechen. Und dies hat, neben dem dezidiert typographieaffinen Zeitgeist, fachinterne Gründe: Zeitgleich, aber prinzipiell völlig unabhängig von der Buchkunstbewegung und deren Auswirkungen geraten die philologisch-historischen Wissenschaften um 1900 in eine Krise.²³⁴ Innerhalb der Germanistik führt dieser Umstand zur Etablierung der sogenannten Geistesgeschichte.²³⁵ Die Etablierung der Geistesgeschichte wiederum ist, wie ich noch aufzeigen werde, ausschlaggebend dafür, dass sich die Konzeption wissenschaftlicher Werke *per se* auf einschneidende Weise transformiert.

Im Folgenden skizziere ich die Neuausrichtung der Germanistik zunächst nur im Hinblick auf ihre ideengeschichtlichen Tendenzen, das heißt, der folgende Überblick wird die typographischen Spezifika zeitgenössischer Veröffentlichungen zunächst ausblenden – allerdings nur, um sie an späterer Stelle, auf einer fundierten Grundlage, wieder einzublenden.

232 Kaiser: Grenzverwirrungen, S. 227.

233 Vgl. S. 143–195.

234 Vgl. grundsätzlich zu dieser Thematik: Otto Gerhard Oexle: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 228), S. 11–116.

235 Vgl. Max Wehrli: Was ist/war Geistesgeschichte? In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 23–37, hier S. 23.