

Zur Schrift Krimhilde

Vor etlichen Jahren bekam ich eine Schrift auf meine Festplatte, die ich nicht recht einordnen konnte und die ich in der Folge nicht weiter beachtete. Doch hier zunächst der Zeichensatz:

U B C D E F
 G H I J K L M N
 O P Q R S T U
 V W X Y Z
 a b c d e g h i j k l m n
 o p r s t u v w x y z
 ch ck ff ft sch st ß tt tz
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
 (. , : ; - ? !)

Nur an historischen Formen interessiert, soweit sie heute durch ihre Digitalisierung wieder sichtbar sind, beachte ich die nach dem Ende der zusammenhängenden Tradition der gebrochenen Schriften neu entstandenen Formen kaum, aber für genau so einen neueren Schnitt hielt ich zunächst die Krimhilde. Ihre Versalien sind die mit der Schnurzugfeder geschriebenen Grundformen der Fraktur, die Gemeinen dagegen sind – so schien es – eine serifenlose Linearantiqua oder Grotesk, wie man früher sagte. Was also soll ein solcher Zwitter? Der Zeichensatz enthielt zwar auch das lange f und die in der Fraktur üblichen Ligaturen, aber ein langes s gab es damals in Deutschland noch in vielen sowohl Antiqua- als auch Groteskschriften einschließlich der Futura von Paul Renner, jener aus den einfachen Elementen Kreis und Gerade aufgebauten Grotesk, die bei ihrem Erscheinen 1928 von der typographischen Szene begeistert aufgenommen wurde.

Gerade der Gedanke an die Futura hätte stützig machen sollen, aber es war mir keine weitere Über-

legung wert. Da fand ich nun eher zufällig in dem unschätzbar wichtigen „Handbuch der Frakturschriften“ von Wolfgang Hendlmeier einen Hinweis. Die Schrift Krimhilde hatte Albert Aupurg gestaltet und die bedeutende Schriftgießerei Ludwig & Mayer hatte sie 1933 herausgebracht.

Albert Christoph Aupurg wurde 1868 in Frankfurt am Main geboren, lernte dort als Lithograph und verbrachte Wanderjahre in Frankreich, Belgien und Italien. Seit 1890 arbeitete er in Leipzig als Lithograph und ab 1894 als freischaffender Graphiker und Kunstzeichner. Er starb dort 1943. Zahlreiche Schriften, darunter auch 19 Schnitte gebrochener Schriften, stammen von ihm. A. Aupurg ist einer der bedeutendsten Schriftgestalter des 20. Jahrhunderts, und wenn eine erfolgreiche Schriftgießerei wie Ludwig & Mayer gerade ihn mit der Gestaltung einer Type betraute, muß man dort Gründe gehabt und sich einen Markterfolg versprochen haben.

Werfen wir einmal einen Blick auf die typographische Szene der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts. In dieser erregten Zeit nach dem Krieg wurde in den Künsten viel experimentiert, und das machte sich auch in der Typographie und der Verwendung von Schrift bemerkbar. Besonders wichtig wurde der vom Bauhaus in Weimar (ab 1935 in Dessau) ausgehende Impuls zu funktionaler Gestaltung. Zuerst in der Architektur, dann aber auch in den anderen Künsten sollten Sachlichkeit und Zweckdienlichkeit herrschen; in der Übertragung auf die Typographie bedeutete dies, sie sollte knapp, klar und in möglichst einprägsamer Gestaltung, unterstützt von asymmetrischer Anordnung oder von schräg das Bild durchschneidenden Linien, ihre Botschaft an den Mann bringen. Im Jahr 1925 erschien in den „Typographischen Mitteilungen“, der Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, das Sonderheft „Elementare Typographie“, in dem Jan Tschichold diese neuen Gestaltungsprinzipien mit vielen Beispielen, besonders auch von dem russischen Konstruktivisten El Lissitzki zusammenfaßte.

Suchte man nach einer Schriftart, die solche Bestrebungen schon mit der Form ihrer Buchstaben unterstützen konnte, fand man sie in der Grotesk, da diese als „Skelettschrift“ ohne Serifen auskam und die reine, lediglich aus den Elementen Kreis und Gerade gebildete Formen aufwies. Paul Renners Futura war

oben schon erwähnt worden; bei ihrem Erscheinen 1928 wurde sie von den Vertretern der Neuen Typographie enthusiastisch begrüßt, denn sie schien geradezu exemplarisch jenes Ideal des elementaren Aufbaus aus einfachen Formelementen zu verkörpern und darum sachlich und unpersönlich zu wirken. Und da jede Geistesströmung im ersten Überschwang über das Ziel hinauschießt, hielt man die Grotesk damals sogar für die am besten lesbare Schrift.

Natürlich wurden zugleich die gebrochenen Schriften abgelehnt, wozu Jan Tschichold in dem genannten Heft schreibt:

Elementare Schriftform ist die Groteskschrift aller Variationen: mager – halbfett – **fett** – schmal bis **breit**.

Schriften, die bestimmten Stilarten angehören oder beschränkt-nationalen Charakter tragen (**Gotisch**, **Fraktur**, **Kirchenslavisch**) sind nicht elementar gestaltet und beschränken zum Teil die internationale Verständigungsmöglichkeit. Die **Mediäval-Antiqua** ist die der Mehrzahl der heute Lebenden geläufigste Form der Druckschrift. Im (fortlaufenden) Werksatz besitzt sie heute noch, ohne eigentlich elementar gestaltet zu sein, vor vielen Groteskschriften den Vorzug besserer Lesbarkeit.

Solange noch keine, auch im Werksatz gut lesbare elementare Form geschaffen ist, ist zweckmässig eine unpersönliche, sachliche, möglichst wenig aufdringliche Form der **Mediäval-Antiqua** (also eine solche, in der ein zeitlicher oder persönlicher Charakter möglichst wenig zum Ausdruck kommt) der Grotesk vorzuziehen.

Tschichold selbst war also nicht der Meinung, daß die Groteskschriften in jeder Anwendung auch am besten lesbar seien, sondern empfahl für den Werksatz eine unpersönliche Form der **Mediäval-Antiqua**, die man heute als **Renaissance-Antiqua** bezeichnet. Auch zur **Fraktur** änderte er später seine Meinung und gab nach dem Krieg z. B. ein Bändchen mit Liebesgedichten in einer **barocken Fraktur** heraus.

Damals jedoch bestand die Gefahr, daß von dieser Richtung der Typographie die gebrochenen Schriften verdrängt werden könnten und man suchte nach Auswegen aus diesem Dilemma. Dazu hätte man nach derselben Methode eine aus zwei oder drei Elementen aufgebaute Grundform der **Fraktur** finden müssen, eben eine **Frakturgrotesk**. Dagegen aber sträubte sich die eigentliche **Fraktur**, da ihr Formenschatz zu vielfältig war. Also griff man auf **gotische Typen** zurück, vereinfachte diese, so daß sie lediglich aus **Geraden** bestanden, die im Winkel aneinandergesetzt waren. Dieses Prin-

zip verwirklichte **Erich Meyer** (1898–1983) muster-gültig in der **Tannenberg**. Wie die **Futura** exemplarisch für die **Groteskschriften** stehen kann, so die **Tannenberg** für diese **Frakturgrotesk** oder – wie man sie auch nannte – **schlichte Gotisch**.

Die ersten Schnitte der **Tannenberg** erschienen 1933 bei der **D. Stempel AG** in **Frankfurt am Main**. Interessanterweise wird sie in der Werbung als „Schrift unserer Zeit“ bezeichnet und damit der **Futura** gegenübergestellt, für die man mit demselben Ausdruck geworben hatte. Beide Schriften sind auf der folgenden Seite gezeigt.

Was hat das nun alles mit unserer **Krimhilde** zu tun? Sie kam ebenfalls 1933 heraus, was sicher kein zufälliges Zusammentreffen mit dem Erscheinen der **Tannenberg** ist, sondern sie versucht wie jene eine Antwort auf den zeitgenössischen Diskurs über die Gestalt unserer Buchstaben zu geben. Schaut man sie genauer an, sind ihre **Kleinbuchstaben** auch gar nicht so rund, wie sie zunächst aussehen. Sie haben **An- und Abstriche**, die im Winkel angelegt sind, und auch sonst treten einige **Winkel und Kanten** auf, z. B. bei der Verbindung der **m-Bögen** mit den **Schäften**. Diese Merkmale kommen allerdings erst in den großen Schriftgrößen zur Geltung:

a a m m

Natürlich wird damit noch keine **Fraktur** daraus, wie der Vergleich mit den Charakteren der **Deutschen Schrift** von **H. Koch** zeigt, so daß die Wirkung vor allem in den **Lesegrößen** doch eher die einer **Grotesk** ist. Dem wirken jedoch die **Verfäli** entgegen, die die reine Grundform der **Frakturverfäli** zeigen. So wird deutlich, welches Ziel **A. Auspurg** vor Augen schwebte: Auch er wollte die **Diskrepanz** zwischen **Grotesk** und **Fraktur** überbrücken, ging aber einen ganz anderen Weg als **Erich Meyer** mit der **Tannenberg**. Er näherte die **Gemeinen der Grotesk** an und reduzierte die **Verfäli** auf die mit der **Schnurzugfeder** geschriebenen reinen Grundformen. Denn gerade die **schwungvollen Großbuchstaben** der eigentlichen **Fraktur** können nicht verleugnen, daß sie einstmal aus **Kanzleischriften** hervorgegangen sind.

Nun hat man ja die **Tannenberg** als „**Schaftstiefelgrotesk**“ verspottet und sie als eine typische **Nazischrift** bezeichnet, weil angeblich die **Nationalsozialisten** solche Schriften gefördert und bevorzugt verwendet hätten. Wie aber aus den vorstehenden Ausführungen hervorgeht, muß man keineswegs die **Nazis** bemühen, um die Buchstabenformen solcher Schriften

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

À Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö × Ù Ú Û Ü Ý Þ
à á â ã ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö × ù ú û ü ý þ

zu verstehen. Vielmehr stehen sie im Zusammenhang mit dem damals geführten Diskurs um eine elementar gestaltete Schriftform, d. h. eine Letternform, die sich aus einfachen geometrischen Formen aufbauen läßt. Zudem ist heute erwiesen, daß die Nationalsozialisten weder für ihre eigenen Veröffentlichungen bestimmte Schriftarten bevorzugten noch in die Verwendung und Gestaltung der Schrift eingriffen. Ich verweise dazu auf das unten genannte Buch von Susanne Wehde, sowie auf meinen Beitrag „Ist die Tannenberg eine Nazischrift?“ in Heft 4/2004 dieser Zeitschrift.

Wie sehr damals um eine elementare Form unserer Lettern gerungen wurde, zeigt die Tatsache, daß auch Rudolf Koch sich darum bemühte. Den Freunden der Frakturschriften ist er als der Meister der gebrochenen Schriften wohl bekannt. Er hat lediglich zwei Antiqua-Schriften geschaffen: die elegante Koch-Antiqua und die als Satzschrift gedachte Marathon. In jenen Jahren wandte er sich aber sogar der Groteskschrift zu, wobei ihn gerade die Forderung nach einer sachlich-kühlen, unpersönlich wirkenden Schrift reizte. Als einzige seiner Schriften ist die Kabel nicht aus seiner Handschrift abgeleitet, sondern auf geometrischer Grundlage konstruiert. Sie erschien ab 1926 zunächst mit der Leichten Kabel ebenfalls bei der D. Stempel AG. Ich zeige hier das Alphabet:

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Die Verkaufszahlen dieser Schrift hielten sich allerdings in Grenzen. Eine Begründung für den Mißerfolg hat R. Koch in einem Brief an den Schrifthistoriker Julius Rodenberg gegeben. Ich lasse ihn nach Rodenbergs Bericht selbst zu Wort kommen:

„Die Aufgabe, eine Schrift mit Zirkel und Lineal zu machen, war mir höchst verlockend, denn grade, weil mein lebhafter Anteil an der Schriftform sonst immer zu sehr persönlichen Formulierungen führt, so hoffe ich, nun einmal meiner ganz ledig zu sein. (Die Leute

meinen immer, ich suchte den persönlichen Ausdruck, aber das ist gar nicht wahr, ich fliehe ihn, wie ich nur kann, aber es gelingt eben nicht.) Nun ist es auch hier nicht gelungen. Man hat deshalb vielleicht in Deutschland dieser Schrift nicht den Raum gegeben wie anderen, weil ein dem Geist des herrschenden Stils entgegengesetztes Wesen daraus spricht.“

Der „Geist des herrschenden Stils“ zeigt sich besonders deutlich in der Futura, der sich die Kabel eben nicht anschließt, sondern trotz geometrischer Konstruktion die charakteristische Hand R. Kochs zeigt. Man vergleiche nur einmal das gemeine g in der Kabel mit dem der Wallau: **g G**.

Ein Hinweis sei hier noch gegeben. Der gezeigte Schnitt der Kabel ist die Version der Berthold Fototypes. Als ITC Kabel kommt sie heute auch aus Amerika wieder zu uns. Diese Firma vergrößert oft die Mittel-längen auf Kosten der Oberlängen, was der besseren Lesbarkeit dienen soll, wobei die Proportionen einer Schrift völlig verändert werden. Einige Beispiele können das zeigen:

b d f g h b d f g h

Wie bei gebrochenen Schriften amerikanischer Anbieter, die in aller Regel kein j und keine Ligaturen enthalten, ist also auch bei anderen historischen Schriftarten Vorsicht geboten. Denn die hohen Oberlängen, die sie übrigens mit der Futura gemein hat, sind gerade ein Charakteristikum der Kabel. Man beachte übrigens auch den anderen Ansatz der Schleife beim kleinen g.

War der Kabel damals auch kein großer Erfolg beschieden, so kann man sie doch heute auch mit ihren fetten Schnitten in der Werbung wiederfinden. Ob freilich A. Auspurgs Versuch gelungen ist, mit der Krimhilde eine Vermittlung von Fraktur und Grotesk zu erreichen, mag dahingestellt bleiben. Beispiele für Anwendungen dieser Type sind mir jedenfalls nicht bekannt. Um die Wirkung des Schriftbildes zu zeigen, sei zum Abschluß ein Verschen von Erich Kästner hierhergestellt.

Die unzufriedene Straßenbahn
 Sie hatte die gewohnte Strecke,
 Sprang aus dem Schienenstrang heraus
 Und wollte endlich einmal gradeaus,
 Statt um die Ecke.
 Ein Unglück gab's. Und keine Reise.
 Erinnert euch, bis ihr es wißt:
 Wenn man als Straßenbahn geboren ist,
 Dann braucht man Gleise.



Eine abschließende Bemerkung sei hier noch gestattet: Der Fall Krimhilde zeigt recht deutlich, daß man die Formen der Fraktur nicht unabhängig von denen der Antiqua betrachten kann. Beide haben sie in gleicher Weise an der geschichtlichen Entwicklung unserer Schrift teilgenommen, und haben mit dem Wandel ihrer Formen auf die jeweiligen zeitbedingten Anforderungen reagiert. Zu keiner Zeit hatte die Fraktur, oder allgemein die gebrochenen Schriften, die alleinige Herrschaft in Deutschland, sondern trat stets gemeinsam mit der Antiqua auf. So gab es Wechselbeziehungen zwischen den beiden Systemen, und man versteht die Fraktur nicht, wenn man sie losgelöst von der allgemeinen Schriftgeschichte zu betrachten versucht. Das hat Frrtümer zur Folge wie etwa den der angeblichen Nazischriften.

Ein weiterer Irrtum ist die Ansicht, die Fraktur verwende im Unterschied zur Antiqua eine lange Form des *f*. Richtig ist, daß seit der karolingischen Minuskel das lange *f* obligatorisch für die abendländischen Schriften war, bis es erst im 19. Jahrhundert aus den Antiquaschriften verschwunden war. Aber gerade in Deutschland legte man in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts von neuem Wert darauf, und so hatten es auch die Antiquaschriften wieder und sogar manche Groteskschriften wie die Futura. Die Fraktur hat nur den Stand der Schriftgeschichte in ihrer Entstehungszeit besser konserviert.

Umgekehrt kann man auch die Antiqua nicht verstehen, ohne die Fraktur im Blick zu haben. So ist das *ß*, das ja im Ausland nicht verstanden wird (German B!), ein Erbe der Fraktur und von Haus aus der Antiqua fremd. Diese hatte denn auch im Laufe ihrer Geschichte Mühe, damit umzugehen. Die Umsetzung *ss*, also die Kombination von *f* und *s*, als Ligatur geschrieben *ß*, bedeutet eben in der Antiqua kein *ß*, sondern *ss*. Da nun aber heute das *f* endgültig verschwunden ist, dürfte auch kein *ß* mehr vorkommen – außer eben in Deutschland als Erinnerung an den Frakturbuchstaben.

Literatur:

- Wolfgang Hendlmeier: Handbuch der Frakturschriften, Cottbus 2014
- Julius Rodenberg: In der Schmiede der Schrift, Berlin 1940 (das Zitat auf S. 109)
- Jan Tschichold: Elementare Typographie, Sonderheft der Typographischen Mitteilungen 1925 (das Zitat auf S. 198)
- Susanne Wehde: Typographische Kultur, Tübingen 2000

*Sorgen Sie Typographiekünstler, dokumentieren in
 deutschen Grund- und Druckschriften zu lesen?*

Ich biete Ihnen Übersetzungen von Kurrenthandschriften und Frakturtexten,
 Korrekturlesen und wissenschaftliche Nachforschungen zu vernünftigen Preisen an.
 Besuchen Sie meine Netzseite und holen Sie ein unverbindliches Angebot ein.

Dr. Andrea Schidlofski
 Wielandgasse 20/1/4, 8010 Graz, Österreich
 Ruf 0043-681-10 54 48 35
 E-Post: A.Schidlofski@gmx.at • Netzseite: www.kurrent.at