Philipp Messner

Von der Form der Sprache

Hebräische Renaissance und typografischer Diskurs in Deutschland zur Zeit der Weimarer Republik

Neben der Errichtung des Staates Israel ist es die Neuschöpfung des Hebräischen als moderne Literatur- und Alltagssprache, die als herausragende Leistung der nationaljüdischen Bewegung gelten kann.¹ Bei der historischen Untersuchung dieses Phänomens wurden neben Fragen der Erneuerung von Lexik und Grammatik auch solche der Aussprache behandelt. Ungeachtet des eigenen Schriftsystems fanden typografische² Aspekte hierbei aber bisher kaum Beachtung. Als bescheidener Beitrag zu einer Untersuchung des Phänomens der Hebräischen Renaissance, welche auch die spezifischen materiellen und visuellen Aspekte der Schriftsprache miteinbezieht, soll im Folgenden die von der Soncino-Gesellschaft ausgehende Initiative für eine neue hebräische Buchschrift behandelt werden. Ausgehend von der Überzeugung, dass die Entwicklung der hebräischen Schriftgestaltung nur im Verhältnis zur sie umgebenden allgemeinen typografischen Kultur beschrieben werden kann, soll dabei auch der unmittelbare Kontext dieses Projekts, die deutsche Buchkunst- und Pressenbewegung zur Zeit der Weimarer Republik, in den Blick genommen werden.

Buchkunstbewegung und Schriftgestaltung

Die um die Jahrhundertwende entstandene und in Deutschland nach Ende des Ersten Weltkriegs aufblühende Buchkunstbewegung beschäftigte sich in Form von privaten Pressen und bibliophilen Vereinigungen intensiv mit den gestalterischen und drucktechnischen Bedingungen des „Schönen Buches“, der vollendeten Einheit von Form und Inhalt. In diesem Zusammenhang wurden auch Debatten über die Bedeutung von Schriftgestaltung und Satz geführt – Tätigkeiten, die

1 Eine umfassende Darstellung der Interaktion dieser beiden Ereignisse liefert: Harshav, Benjamin: Hebräisch: Sprache in Zeiten der Revolution. Frankfurt am Main 1995.

2 Während der aktuelle Fachdiskurs zwischen Schriftgestaltung, als der Gestaltung der Zeichen, und Typografie, als der Anordnung dieser Zeichen auf der Fläche, unterscheidet, benutzt der historische Diskurs den Begriff „Typografie“ in seiner allgemeinen Bedeutung „Buchdruckerkunst“ und versteht darunter die Kunst, einem Text eine angemessene Form zu geben, wozu neben anderem auch die eigentliche Schriftgestaltung zählt.

Abb. 13: Kalligrafie „Brotsegen“ von Franziska Baruch, Beilage zum Menü des Festessens aus Anlass der zweiten Jahresversammlung der Soncino-Gesellschaft, Berlin 1926.

bisher mehrheitlich als anonymes Handwerk ausgeführt wurden und damit auch kaum Gegenstand ästhetischer Betrachtung waren.

In ihrem Streben nach einer neuen Einheit von Kunst und Handwerk orientierte sich die deutsche Buchkunstbewegung stark an englischen Vorbildern. William Morris, ein wichtiger Vertreter der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, hatte als Reaktion auf die schlechte Qualität der industriell hergestellten Bücher in den 1890er-Jahren mit der privat betriebenen Kelmscott Press begonnen, in Handarbeit ästhetisch hochwertige Bücher zu produzieren. Morris, dessen Reformbemühungen im ästhetischen Bereich nicht von seinem romantischen Sozialismus zu trennen sind, orientierte sich dabei an einem idealisierten Bild des Mittelalters, bei dem an Stelle der entfremdeten Arbeit unter kapitalistischen Bedingungen ein ganzheitliches Schaffen vorherrscht. Die Gleichzeitigkeit von Rück- und Ausblick, die Morris' Denken prägte, zeigt sich auch in den für die Kelmscott Press nach alten Vorbildern geschnittenen Schriften. Es sind weit mehr als bloße Nachschnitte historischer Typen. Als Schriften einer imaginierten Vergangenheit die zugleich als utopische Forderung begriffen wurde, verfügen sie über ganz eigene ästhetische Qualitäten. Eine entscheidende Rolle für die wegweisende Arbeit der Kelmscott Press spielte Morris' Freund und typografischer Berater Emery Walker.³ Dieser vertrat die Meinung, dass die Geschichte der Schriftgestaltung nach einer kurzen Blüte im 15. Jahrhundert, als die Formen der gedruckten Buchstaben noch eng an die im Mittelalter perfektionierte Kalligrafie angelehnt waren, als eine Geschichte des Verfalls zu betrachten sei. Der Niedergang der Druckkunst war für Walker bedingt durch die einsetzende Massenproduktion von Büchern im Zeitalter der Reformation.⁴

Die mediävalisierende Ästhetik der neuen englischen Buchkunst entfaltete ihre Wirkung auf die Schriftgestaltung in Deutschland allerdings mit einer gewissen Verzögerung. Um 1900 stellte sich die Situation hier noch deutlich anders dar: Aus dem Versuch, den für die Schriftkultur Deutschlands lange Zeit bestimmenden Gegensatz zwischen Antiqua- und Fraktur-Schriften zu überwinden, entstand zu dieser Zeit eine Reihe völlig neuartiger Schriften, deren Gestaltung an der Formensprache des Jugendstils orientiert war.⁵ Mit der Gründung der ersten deutschen Privatpressen nach englischem Vorbild vollzog sich langsam eine Hinwendung von diesen individuellen „Künstlerschriften“ zu einem stärker zweckästhetisch bestimmten Schriftschaffen, das vermehrt vergessene historische Schrif-

³ Vgl. Franklin, Colin: Emery Walker: Some Light on His Theories of Printing and on His Relations with William Morris and Cobden-Sanderson. Cambridge 1973.

⁴ Vgl. Morris, William u. Emery Walker: Printing. In: Arts and Crafts Essays. London 1893.

⁵ Als beispielhaft für diese Tendenz können die von Otto Eckmann und Peter Behrens für die Schriftgießerei Klingspor in Offenbach entworfenen Schriften gelten.

ten aufleben ließ. Dieser maßgeblich von der Buchkunst- und Pressenbewegung beeinflusste Ansatz bestimmte die typografische Gestaltung in Deutschland, bis ihm Mitte der 1920er-Jahre eine „neuzeitliche“, das heißt konstruktiv-technisch begründete, Schriftgestaltung entgegenstellt wurde.

Einen Eindruck des spezifischen typografischen Diskurses, wie er in Deutschland in der ersten Hälfte der 1920er-Jahre geführt wurde, vermitteln neben der renommierten, vom deutschen Buchgewerbeverein in Leipzig herausgegebenen Zeitschrift *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik*, die 1924 ein Sonderheft zum Thema „Deutsche Pressen- und bibliophile Reihendrucke“ veröffentlichte, auch kurzlebige Periodika wie die in München erscheinende *Bücherstube*. Eine Sonderausgabe der *Bücherstube* bot bereits 1923 eine Übersicht über die zu diesem Zeitpunkt in Deutschland aktiven bibliophilen Pressen. Im Vorwort zu dieser Ausgabe schreibt der Herausgeber über eine gegenwärtige „Wiedergeburt des typographischen Buches“ in Deutschland.⁶ Dieser vorangegangen sei die Gründung einer Reihe aufwändig gestalteter Zeitschriften, wie *Pan*, *Insel* und *Hyperion*, durch die der Boden bereitet worden sei für die Drucke der nach englischem Muster entstandenen bibliophilen Pressen. Eine Auswahl dieser Pressen wird näher vorgestellt. Zu dieser zählt neben der Janus-Presse, deren Gründer Carl Ernst Poeschel sich in England noch von Morris persönlich hatte schulen lassen, die 1911 gegründete äußerst einflussreiche Bremer Presse sowie die im selben Jahr in Berlin-Steglitz von Eduard W. Tieffenbach gegründete und gemeinsam mit seiner Frau Erna betriebene *Officina Serpentina*.

Willy Wiegand versucht im Artikel zu der von ihm geleiteten Bremer Presse zunächst den Begriff der „Presse“ zu klären.⁷ In England, so Wiegand, werde unter *private press* eine private Druckerei, das heißt eine Offizin verstanden, die nicht in fremdem Auftrag, sondern für die typografischen und literarischen Interessen des Besitzers arbeitet. Die für die Presse gängige Einheit von Druckauftrag und Druckleitung ermögliche dabei die angestrebte „geistige Einheit des Buches“. Wiegand betont in seiner Darstellung, dass die bibliophile Presse mit ihrer Arbeit weit über ihr direktes Tätigkeitsgebiet hinausgreife. Ihr Endzweck sei keinesfalls der Luxusdruck, sondern vielmehr die Weiterbildung der Buchkultur als solche.

„Die Pressen wollten nicht Unternehmungen sein, deren Ziel allein die Herstellung kostspieliger Bücher ist. Sie wollen zu ihrem Teile an der Gestaltung des Buches überhaupt, an der typographischen Weiterbildung auch des billigen Buches mitarbeiten.“⁸

⁶ Vgl. Hildebrand, Günther: Die deutschen Pressen. In: Die Bücherstube 2 (1923), S. 129–131.

⁷ Vgl. Wiegand, Willy: Die Bremer Presse. In: Ebd., S. 151–160.

⁸ Ebd., S. 152.

Als wichtigste Aufgabe sieht Wiegand dabei die Mitarbeit an der Weiterbildung der Buchschrift. Auf kaum einem anderen Gebiet ist für ihn die durch die Organisation der Presse ermöglichte „Veredelung“ der gestalterischen Elemente von so außerordentlichem Einfluss, ermögliche doch eine einzige gute Schrift das Entstehen zahlloser guter Einzelleistungen des Buchdrucks, während ihr Fehlen alle typografischen Bestrebungen der ausführenden Druckerei illusorisch mache. Und während die letzten Jahrzehnte im Bereich der Auszeichnungsschriften große Fortschritte gebracht hätten, bestehe weiterhin ein Mangel an brauchbaren neuen Buchschriften, so Wiegand. Bei deren Entwicklung käme den Pressen eine besondere Bedeutung zu, da sie für die Ausarbeitung einer Schrift die Erleichterung eines engen und präzisierten Auftrags genössen. Die Arbeitsbedingungen der Pressen seien darin vergleichbar mit denjenigen, unter denen einst die Schriften der Inkunabeln entstanden. Dies lässt für ihn die Hoffnung berechtigt erscheinen, dass aus einer Pressenschrift eine allgemein verwertbare Buchschrift gewonnen werden könne und auf diese Weise die entsprechenden Bemühungen der deutschen Schriftgießereien wirksam unterstützt würden.

Ein weiterer Artikel in der Sonderausgabe der *Bücherstube* behandelt die vom Ehepaar Tieffenbach betriebene *Officina Serpentis*.⁹ Wie Wiegand war auch Eduard W. Tieffenbach der Meinung, dass die Arbeit einer Presse nicht in erster Linie der kostbaren Liebhaberausgabe, sondern der Kunst im Buchdruck schlechthin zu gelten habe. Die besondere Bedeutung der *Officina Serpentis* sieht der Autor des Artikels in ihrer Rolle als Vorreiterin im Bereich der historischen Schriftgestaltung. Tieffenbach hatte sich bereits früh vom ästhetischen Programm des Jugendstils abgegrenzt und sich für eine Erneuerung historischer Schriftformen eingesetzt. Mit der für seine Presse charakteristischen Rundgotisch, die er 1913 nach dem Vorbild von Peter Schöffers Bibeltype aus dem Jahr 1462 geschaffen hatte, knüpfte Tieffenbach wie Morris und Walker an die Typografie der Wiegendruckzeit an. Im Satz orientierte er sich am Vorgehen Gutenbergs, der, um mit seinem Druck mit beweglichen Lettern das Vorbild der damaligen Handschriften zu erreichen, von jedem Buchstaben verschieden breite Versionen hatte gießen lassen.¹⁰ Auf diese Weise wollte Tieffenbach eine erneute „Beseelung“ der Bibliotechnik erreichen. Durch ihre historisch bewusste und äußerst sorgfältige Gestaltung gewann die *Officina Serpentis* Presse unter Bücherliebhabern einen hervorragenden Ruf und wurde immer häufiger zur beauftragten Druckerei von bibliophilen Gesellschaften und Verlagen.

⁹ Vgl. Bogeng, Gustav Adolf Erich: Die *Officina Serpentis*. In: Ebd., S. 140–151.

¹⁰ Vgl. Tieffenbach, Eduard W.: *Über den Satz im Schönen Buch*, hrsg. v. Horodisch, Abraham u. Emil F. Tuchmann. Berlin 1930.

Eine für den typografischen Diskurs der deutschen Buchkunstbewegung wichtige Figur war auch der später prominent in der Soncino-Gesellschaft aktive, bibliophile Verleger Abraham Horodisch. Der ursprünglich aus Russland stammende Horodisch hatte gemeinsam mit seinem Partner Ernst Rathenau 1920 in Berlin den bibliophilen Euphorion Verlag gegründet.¹¹ In diesem Rahmen war er bis zu seinem Austritt 1925 an der Publikation einer Reihe von Büchern beteiligt, bei denen danach gestrebt wurde, alle Aspekte der Buchgestaltung in Kombination zu perfektionieren, so dass sie als Einheit mit dem „Geist“ des Geschriebenen harmonisierten. Die Herstellung solcher Bücher bedinge ein „feines Empfinden für die verborgensten Wirkungen all jener Teile, die sich zum Buchganzen zusammenfügen“.¹² Neben diesen konkreten Anstrengungen beförderte Horodisch entschieden den Diskurs über die Grundlagen guter Buchgestaltung in Deutschland. So erschien beispielsweise im Euphorion Verlag eine Reihe *Essays zur Pflege und Erneuerung der Buchkunst*; darunter auch die deutsche Erstübersetzung des Aufsatzes „The Ideal Book or Book Beautiful“ des mit Morris verbundenen Engländers Thomas J. Cobden-Sanderson, der als eigentliches Manifest der englischen Buchkunstbewegung gelten darf.¹³

Die Pressen und bibliophilen Vereinigungen, die in Deutschland den Impuls William Morris' aufgenommen hatten, kultivierten also nicht nur die Liebe zum „Schönen Buch“ sondern sahen in den hochwertigen Druckerzeugnissen, denen ihr hauptsächliches Interesse galt, die Wegbereiter einer allgemeinen Erneuerung der Buchkultur. Die maßgeblichen Akteure dieser Bewegung vertraten dabei die Ansicht, dass die Grundlage einer solchen Erneuerung eine Rückbesinnung auf die buchkünstlerischen Leistungen der Wiegendruckzeit sein müsse. So dominierten bis Mitte der 1920er-Jahre bei den für die deutschen Pressen geschaffenen Drucktypen Neuschnitte, die dem Ideal der handschriftenbasierten Drucktypen der Wiegendruckzeit folgten.¹⁴

¹¹ Vgl. Horodisch, Abraham: Der Euphorion Verlag. In: Imprimatur, Neue Folge V (1969), S. 105–120.

¹² Horodisch, Abraham: [Inserat für den Euphorion Verlag]. In: Collin, Ernst (Hrsg.): Deutsche Einbandkunst. Berlin 1921, S. 49.

¹³ Cobden-Sanderson, Thomas J.: Das Idealbuch oder das Schöne Buch. Berlin 1921.

¹⁴ Eine nicht unerhebliche Rolle spielte in diesem typografischen Diskurs die Tatsache, dass Deutschland für sich in Anspruch nehmen kann, die „Urheimat“ des Buchdrucks zu sein.

Hebräische Buchkunst

Unter den wenigen dezidiert jüdischen Beiträgen vor Gründung der Soncino-Gesellschaft 1924, die den Ansprüchen bibliophiler Buchgestaltung genügen konnten, verdient eine 1921 erschienene Haggadah mit Holzschnitten des expressionistischen Künstlers Jakob Steinhardt besondere Beachtung, kann diese doch als die erste hebräische Publikation im Feld der modernen Buchkunst gelten. Zur Entstehung der Steinhardt-Haggadah schreibt der daran maßgeblich beteiligt gewesene Abraham Horodisch,¹⁵ dass eines Tages der ihm bekannte bibliophile Sammler Erich Goeritz mit dem Ersuchen an ihn herangetreten sei, die Leitung der Herstellung einer hebräischen Haggadah mit originallithografischen Illustrationen von Steinhardt zu übernehmen. Horodisch, der durch eine religiöse Erziehung mit der Sprache vertraut war und ein Interesse für alte hebräische Drucke hatte, übernahm die Aufgabe. Da aber keine für eine bibliophile Haggadah geeignete hebräische Druckschrift verfügbar war, sollte der Text zu Steinhardts Bildern kalligrafisch hergestellt und lithografisch reproduziert werden. Dafür wurde die junge Schriftkünstlerin Franziska Baruch angefragt.

Die gebürtige Hamburgerin Baruch, damals knapp zwanzigjährig, studierte seit 1919 in Berlin an der Unterrichtsanstalt des Preußischen Kunstgewerbemuseums, wo sie die von Ernst Böhm geleitete Fachklasse für Grafik und Buchkunst besuchte, und nahm, wie dem im Archiv der Universität der Künste Berlin aufbewahrten Zensurbogen Baruchs zu entnehmen ist, zudem auch noch privat Unterricht bei der Schriftkünstlerin Else Marcks-Penzig.¹⁶ Wie sich Baruch erinnert,¹⁷ hatte sie zum Zeitpunkt der Anfrage keinerlei Erfahrung mit dem Zeichnen hebräischer Schriften. Deshalb habe sie die reichlich bestückte Bibliothek der Berliner Jüdischen Gemeinde aufgesucht und dort begonnen, das hebräische Schriftsystem zu studieren und mit Feder und Schreibrohr Schriften mittelalterlicher Manuskripte und Frühdrucke zu kopieren. So orientiert sich die von Baruch für die Steinhardt-Haggadah gezeichnete Quadratschrift auch an den aschkenasischen Lettern des 16. Jahrhunderts, wie sie die Prager Druckerfamilie der Gersoniden verwendete. Das direkte Vorbild dürfte die 1526 gedruckte Haggadah des Jacob Kohen gewesen sein. Von diesem bedeutenden hebräischen Frühdruck war 1920,

¹⁵ Vgl. Horodisch, Abraham: Aus den Erinnerungen eines Berliner bibliophilen Verlegers der zwanziger Jahre. In: *Imprimatur*, Neue Folge VIII (1976), S. 243–254.

¹⁶ Diese Information verdanke ich der lebenswürdigen Hilfe der dort beschäftigten Archivarin Antje Kalcher.

¹⁷ Vgl. Stern, Gideon u. Henri Friedlaender: Franziska Baruch. In: *Israel Bibliophiles Newsletter* 4 (1984), S. 1–4.

3מודלא שבת מוס'פין.

ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם בורא מאור האש: ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם המבדיל
בין קדש לחול בין אור לחשך בין ישראל לעמים בין יום השביעי לששת ימי המעשה.
בין קדשת שבת לקדשת יום טוב הבהלת ואת יום השביעי מעשרת ימי המעשה קדשת.
הבהלת וקדשת את עמך ישראל בקדשתך. ברוך אתה יי המבדיל בין קדש לקדש:

**ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם
שהחיינו וקיימנו והגיענו לזמן הזה:**

ועתה נחגגת שמאל כונו של כס:

וְרַחֵץ

בעל הבית נוטל ידיו גלי ברכת ב' יי:

כַּרְפֵּס

בעל הבית לוקח כרפס פחות מכוית ויטביל במי מלח או בקומץ יצחק.
ברוך אתה יי אלהינו מלך העולם בורא פרי האדמה:

ויתן גם לבני ביתו:

וְחָץ

יקח המלך האמלעות מן ג' מלות ויעלמה לשתיים ויתן לצלוע חלק א' גדול מהשני להפצו לאפיקומן והמנהג
להלצו מן כל כסת תחת מרחשדות.

מַבִּיד

מיגלץ המלך ונוטלן סגולת וחזרע בעל הקערה ומגביחן אותה ואומרין: הא לחמא:

**לחמא ענא די אכלו אנחנו בארעא
דמינא. כל דכפין ייתי ויטל. כל דעריך
ייתי ויפסח. השתא חמא לשנה נפלאה
בארעא דישדאל. השתא עברי. לשנה נפלאה בני חורין:**

Abb. 14: Kalligrafie von Franziska Baruch aus der Haggadah shel Pessah, 1923.

Abb. 15: Textbeispiel aus der *Prager Hagada* von 1526.

in der von Karl Schwarz herausgegebenen Reihe Jüdische Bücherei beim Berliner Verlag Fritz Gurlitt, ein auszugsweiser Nachdruck erschienen.¹⁸

Während Baruchs Kalligrafie wie geplant bei Hermann Birkholz in Berlin im Steindruck reproduziert wurde, entschloss sich Steinhardt bei seinen Illustrationen doch nicht die Lithografie, sondern die Technik des Holzschnitts zu nutzen, wozu ihm offenbar Baruch geraten hatte.¹⁹ Trotz unterschiedlicher druckgrafischer Techniken gelang es, Text und Illustration als Einheit zu gestalten. Von der Luxausgabe der Haggadah wurden für den Auftraggeber Goeritz 200 nummerierte Exemplare gedruckt. 1923 erschien im Verlag Ferdinand Ostertag zudem eine im Buchdruck hergestellte „Volksausgabe“ dieses Werks, was für eine weitere Verbreitung dieser Pionierleistung moderner hebräischer Buchkunst sorgte.²⁰

Ebenfalls im Jahr 1923 gründete der umtriebige Verleger Horodisch gemeinsam mit Moses Marx, einem Berliner bibliophilen Sammler von Judaica und Hebraica, den Verlag Marx & Co. Das Spezialgebiet dieses Verlags war die Herausgabe jüdischer bibliophiler Drucke und bibliografisch-wissenschaftlicher Werke. Marx & Co. (seit 1926 Horodisch & Marx) erwarb sich damit bald den Ruf, der einzige jüdische Verlag mit bibliophilen Bestrebungen zu sein. So kam den Verlegern Marx und Horodisch auch eine Schlüsselrolle bei der Gründung der Soncino-Gesellschaft zu. Horodisch schildert 1963 in seinen Erinnerungen an dieses „Abenteuer im Geiste“²¹, wie Marx und er Anfang 1924 den Anruf eines ihnen unbekannten jungen Jurastudenten erhielten, der in einer bibliophilen Angelegenheit um eine Unterredung bat. Bei diesem Unbekannten handelte es sich um den damals gerade 22-jährigen Herrmann Meyer, der Marx und Horodisch das Projekt einer jüdischen bibliophilen Vereinigung unterbreitete, die mit weiteren Unterstützern aus deren Bekanntenkreis bald darauf als „Soncino-Gesellschaft der Freunde des jüdischen Buches e.V.“ formell gegründet wurde.

Ein Teil des Nachlasses von Herrmann Meyer, der als Motor dieser Gesellschaft gelten kann, befindet sich heute im Archiv des Jüdischen Museums in Berlin.²² Aus der ausführlichen Bestandsbeschreibung geht hervor, dass Meyer früh zum Sozialisten und Zionisten wurde. Meyer war aber auch ein leidenschaftlicher Sammler, der im Kreise der Freunde und Verwandten als „ewiger

18 Schwarz, Karl (Hrsg.): Die Prager Hagada von 1526: 19 Abbildungen aus dem ersten Holzschnittdruck der Passah-Hagada. Berlin 1920.

19 Vgl. Stern/Friedlaender, Baruch (wie Anm. 17), S. 2.

20 Steinhardt, Jakob u. Franziska Baruch: Pessach-Haggadah. Berlin 1923.

21 Horodisch, Abraham: Ein Abenteuer im Geiste: Die Soncino-Gesellschaft der Freunde des jüdischen Buches. In: Joost, Siegfried (Hrsg.): Bibliotheca docet. Festgabe für Carl Wehmer. Amsterdam 1963, S. 181–208.

22 Die Soncino-Gesellschaft der Freunde des jüdischen Buches, Jüdisches Museum Berlin (JMB), Sammlung Soncino-Gesellschaft, DOK 93/502.

Student“ galt, der sich mehr mit Büchern und Kunst beschäftigte als mit nützlicher Arbeit.²³ Mit Gründung der Soncino-Gesellschaft wurde Meyer zu ihrem Schriftführer und übernahm offenbar auch einen Großteil der anfallenden organisatorischen Arbeit. Neben den als Privatdrucke für ihre Mitglieder herausgegebenen „Werke[n] jüdischen Inhalts und Geistes“ war es vor allem das offizielle Publikationsorgan der Gesellschaft, die *Soncino-Blätter – Beiträge zur Kunde des jüdischen Buches*, mit denen Meyer und seine Mitstreiter für eine „Neubelebung der Druckkunst im Rahmen jüdischer Kulturarbeit“ wirken wollten, wie sie im ersten Werbeheft der Gesellschaft schreiben.²⁴ Als Redakteure der *Soncino-Blätter* waren Horodisch zufolge ursprünglich der in Berlin lebende Schriftsteller Arnold Zweig, der auch für die von Heinrich Loewe herausgegebene *Jüdische Rundschau* schrieb, und der an der Universität Frankfurt lehrende und die dortige Stadtbibliothek leitende Historiker Aron Freimann vorgesehen gewesen. Diese hätten aber schließlich beide die Last einer aktiven Redaktionsführung dann doch nicht auf sich nehmen wollen, so dass diese „in den Händen des Schriftführers Herrmann Meyer gelandet“ sei, wie sich Horodisch in einer interpretationsoffenen Formulierung ausdrückt.²⁵ Als Redakteur der *Soncino-Blätter* hielt sich Meyer hier allerdings eher im Hintergrund. So können ihm hier nur wenige inhaltliche Beiträge zugeordnet werden. Wenn Meyer schrieb, dann vornehmlich zu einem Thema, das sein Engagement in der Soncino-Gesellschaft in den folgenden Jahren weitgehend bestimmen sollte: Die ästhetische Hebung der hebräischen Druckschrift.

Hebräische Renaissance und typografische Erneuerung

Berlin war Anfang der 1920er Jahre zu einem Zentrum hebräischer und jiddischer Literatur geworden.²⁶ Als „Brotchrift“²⁷ hatte sich zu diesem Zeitpunkt dabei weitgehend eine 1908 vom Leipziger Kantor Rafael Frank für die Schriftgießerei C.

²³ Vgl. Ebd.: [Findmittel mit biografischen Informationen] o.D.

²⁴ Zitiert nach: Horodisch, Abenteuer (wie Anm. 21), S. 183.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 184.

²⁶ Vgl. Shavit, Zohar: On the Hebrew Cultural Center in Berlin in the Twenties. In: Gutenberg-Jahrbuch 68 (1993), S. 371–380.

²⁷ Als solche wurde von Schriftsetzern die Schriftart bezeichnet, in welcher Fließ- oder Mengentext gesetzt wurde. Im Gegensatz zur Brotchrift stehen Auszeichnungs- oder Titelschriften. Diese sogenannten „Akzidenzschriften“ wurden insbesondere für Akzidenzen, also wirkungsvoll gestaltete Drucke, wie beispielsweise für Zeitungsköpfe, Werbeanzeigen, Geschäfts- oder Privatdrucksachen benutzt.

F. Rühl geschaffene Type durchgesetzt. Ab 1918 wurde Franks Schrift von der Berliner H. Berthold AG, zu diesem Zeitpunkt die mit Abstand größte Schriftgießerei Deutschlands, unter dem Namen „Frank-Rühl-Hebräisch“ vermarktet.²⁸

פעם אחת

פעם אחת היתה ש-
ירה עוברת דרך ה-
מדבר על פני המי

פעם אחת

פעם אחת היתה
שירה עוברת דרך
המדבר על פני
המישור הרחב מ

פעם אחת

פעם אחת הי-
תה שירה עוב
רת דרך המד
בר על פני המ

פעם אחת

פעם אחת היתה
שירה עוברת דרך
המדבר על פני
המישור הרחב מ

Abb. 16: Muster hebräischer Schriften zwischen dem Beginn des 20. Jahrhunderts und Mitte der 1930er Jahre: „Frank Rühl“ (Rafael Frank), „Stam“ (Franziska Baruch), „Chaim“ (Jan Chaim Le Witt) und „Aharoni“ (Tuvia Aharoni).

²⁸ Zur Entstehung der „Frank-Rühl“ vgl. Tamari, Ittai Joseph: Rafael Frank und seine hebräischen Druckschriften. In: Judaica Lipsiensia. Geschichte der Juden in Leipzig, hrsg. von der Ephraim-Carlebach-Stiftung. Leipzig 1994, S. 70–78.

Mit Oscar Jolles saß im Vorstand dieser Schriftgießerei ein Mann, der bis zu seinem Tod 1929 sehr aktiv am bibliophilen Leben in Berlin teilnahm. Jolles betätigte sich im Vorstand der Maximilian-Gesellschaft, war Mitbegründer der Wiegendruckgesellschaft, der Freunde der preußischen Staatsbibliothek, und nicht zuletzt findet sich sein Name auch unter den Gründungsmitgliedern der Soncino-Gesellschaft.²⁹ Auch wenn sich Jolles nie direkt zu Fragen modern-hebräischer Schriftgestaltung äußerte, trat der Berthold-Direktor in diesem Bereich verschiedentlich als einflussreicher Förderer auf. Unmittelbar aktiv war allerdings ein Protegé Jolles', Josef Tscherkassy.³⁰ Der aus der Ukraine stammende Tscherkassy war unter Jolles Leiter der Orientalischen Abteilung der Berthold AG geworden. In dieser Funktion trat er 1924 als Herausgeber eines aufwändig gestalteten, 78-seitigen Schriftmusterbuchs mit ausschließlich hebräischen Fonts auf.³¹ Der Katalog, der neben den Schriften in den verfügbaren Größen auch zahlreiche Anwendungsbeispiele enthielt, war der erste dieser Art und sollte – mit den Worten Tscherkassys – dem hebräischen Typografen „den Anschluss an die abendländische Buchdruckerei erleichtern“.³² Im Zentrum des Katalogs stand dabei ohne Zweifel die in allen Größen angebotene „Frank-Rühl“.

Der Berthold-Katalog wurde allen Mitgliedern der Soncino-Gesellschaft zugesandt und von Meyer im bibliografischen Teil der *Soncino-Blätter* rezensiert.³³ Meyer schreibt hier unter dem Kürzel „MZ“, dass der Katalog auf dem Gebiet des hebräischen Schriftwesens eine „ziemlich beispiellose Neuheit“ darstellen würde, was aber nicht über jede mögliche Kritik hinwegsehen lasse. Insbesondere stört sich Meyer am „Geist orientalischer Schönheitsbegriffe“ in Farbgebung und Satzanordnung der Anwendungsbeispiele. Tatsächlich sind die Anzeigen und Textbeispiele im Berthold-Katalog alle mit breiten Schmuckrändern in einem orientalisierenden Jugendstil versehen. Die Farben sind ausgesprochen kräftig und als Schmuck dominieren ägyptische Motive. Bei den abgebildeten Schriften weist Meyer neben der „Frank-Rühl“ auf die ebenfalls von Rafael Frank geschaffene, monolineare Schrift „Miriam“ hin, betont aber, dass trotz dieses bemerkenswerten Versuchs, die Schaffung einer völlig einwandfreien, drucktechnisch durchgearbeiteten, klassischen hebräischen Druckschrift als eine zu lösende Aufgabe noch offenstehe.

²⁹ Vgl. Homeyer, Fritz: Deutsche Juden als Bibliophilen und Antiquare. 2. erw. und verb. Aufl. Tübingen 1966, S. 67.

³⁰ Vgl. Lubell, Stephen: Joseph Tscherkassy – Orientalist and Typefounder. In: Gutenberg-Jahrbuch 71 (1996), S. 222–239.

³¹ H. Berthold AG: Katalog hebräischer und jüdischer Schriften. Berlin 1924.

³² Ebd., o.S.

³³ [Bibliografischer Eintrag Nr. 68]. In: Soncino-Blätter 1/2 (1925), S. 118f.

In der von Jolles imitierten Reihe der Berthold-Drucke, die sich jeweils einem Thema der Druck- und Schriftgeschichte widmeten, erschien 1926 zu Ehren des 1920 jung verstorbenen Schöpfers der „Frank-Rühl“ eine Abhandlung desselben „Über hebräische Typen und Schriftarten“.³⁴ Ergänzt wurde dieser ursprünglich 1911 im *Archiv für Buchgewerbe* erschienene Text durch einen aktuellen Beitrag zur gegenwärtigen Renaissance des Hebräischen.³⁵ Wie sein Autor Jacques Adler schreibt, sei vor allem in Palästina die von Rafael Frank entworfene Type zu einem bedeutsamen Werkzeug der Neubelebung der hebräischen Sprache und Kultur geworden. Es sei in der Form dieser Schrift, in der die Sprache der Bibel heute zu neuem Leben erwache. Das war durchaus im Sinne Franks, der bereits 1911 betont hatte, dass er bei seiner neuen hebräischen Type nicht zuletzt auch die zionistische Bewegung im Blick gehabt habe, der die hebräische Sprache und Schrift Mittel zur „Befruchtung und Verbreitung“ der nationaljüdischen Idee sei. Vor allem diese Tendenz verlange nach einer Weiterentwicklung der hebräischen Schrift, die Frank vor allem in der Korrektur einiger grundlegender Probleme des damals vorhandenen Typenmaterials sah. Neben der Verwechslungsgefahr einzelner Buchstaben, der es gestalterisch entgegenzuwirken gelte, sah Frank den Hauptfehler der hebräischen Schriften seiner Zeit in einer zu scharfen Scheidung zwischen Grund- und Haarstrich, wie sie um 1800 von den damals sehr populären klassizistischen Antiquaschriften Didots und Bodonis auf das hebräische Schriftsystem übertragen worden war. Mit Verweis auf entsprechende Tendenzen im deutschen Buchgewerbe habe er bei seiner Schrift versucht, an Stelle der krassen Scheidung zwischen horizontaler Dicke und vertikaler Dünne eine stärker vermittelnde und ausgleichende Struktur zu setzen.

Die Veröffentlichung des Berthold-Drucks zu Ehren Franks war für Meyer Anlass für eine scharfe Kritik an der „Frank-Rühl“ und am Weg, den die hebräische Typografie mit Franks Schrift eingeschlagen hatte. Diese Kritik erschien nun allerdings nicht in den *Soncino-Blättern*, sondern im Rahmen einer Rezension in der traditionsreichen *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*.³⁶ Zwar hielt auch Meyer die hebräische Druckschrift für reformbedürftig, doch war er von der Lösung, die die „Frank-Rühl“ lieferte, nicht überzeugt. Er urteilt streng: trotz guten Willens hätte Frank für eine ästhetisch befriedigende Lösung seiner Aufgabe die notwendige künstlerische Ader gefehlt.

³⁴ Frank, Rafael: Über hebräische Typen und Schriftarten. Berlin 1926.

³⁵ Adler, Jacques: Die Renaissance des Hebräischen. In: Ebd., S. 33–39.

³⁶ Meyer, Hermann: [Rezension zu Frank, Rafael: Über hebräische Typen und Schriftarten]. In: *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 70 (1926), S. 428–429.

Seine Schrift mit ihren Ecken und Häkchen, Schlangenlinien und Verzierungen ist ein verspätetes Kind des Jugendstiles, jener Kunstrichtung, die von den Führern der deutschen Buchkultur durch bewußte Anlehnung an das Vorbild Englands kurz nach der Jahrhundertwende überwunden und abgetan wurde. Doch sie entbehrt völlig der Grazie dieses Stiles und ist in ihrer Plumpheit auch nicht einmal vom Geschmack ihrer Entstehungszeit aus als gelungen zu beurteilen.³⁷

Gerade der in seiner typografischen Gestaltung vorbildliche Berthold-Druck offenbare in seiner Form diese Schwächen, und damit die auch 15 Jahre nach Erstveröffentlichung der „Frank-Rühl“ weiterhin bestehende Notwendigkeit einer Umgestaltung der hebräischen Druckschrift. Die unruhige und verschnörkelte hebräische Type stehe in krassem Kontrast zum Ruhe und Strenge vermittelnden Schriftbild des deutschen Textes, was für Freunde des jüdischen Buches beschämend wirken müsse.

Diese scharfe Kritik referiert nun nicht bloß auf die tatsächlich vorhandenen Mängel von Franks Schriftentwurf, in ihr spiegeln sich auch die in der Zeit seit Entstehung der „Frank-Rühl“ veränderten Grundannahmen zu Fragen der Schriftgestaltung. So folgt Meyers weitere Argumentation auch weitestgehend dem entsprechenden *master narrative* der Buchkunstbewegung, nach dem die Geschichte der Druckschrift mit zunehmender Entfernung von ihren kalligrafischen Ursprüngen als eine Geschichte des Verfalls verstanden wird. In diesem Sinn schlägt Meyer als Grundlage für die notwendige Renaissance der hebräischen Type in erster Linie eine verstärkte Beschäftigung mit entsprechenden historischen Drucken vor. Voraussetzung für brauchbare Lösungen des „hebräischen Schriftenproblems“ sei die Herausgabe von Sammlungen guter, alter Typen, sowie von Studien über die Entwicklung der hebräischen Schrift- und Drucktypen. Seine Ausführungen schließt Meyer mit dem Wunsch, dass die Soncino-Gesellschaft ihre besondere Aufmerksamkeit der Schaffung ästhetisch einwandfreier hebräischer Drucktypen widme.

Das Projekt „Soncino-Hebräisch“

Meyers Wunsch nach verstärktem Engagement der Soncino-Gesellschaft in Fragen der hebräischen Schriftgestaltung stieß hier offenbar auf offene Ohren. Noch vor ihrer dritten Jahresversammlung im Mai 1928 konnte Meyer in der ersten Ausgabe der von Horodisch herausgegebenen vereinsinternen *Mitteilungen der Soncino-Gesellschaft* darüber informieren, dass von der Gesellschaft der Entwurf

³⁷ Ebd., S. 429.

einer eigenen hebräischen Type in Auftrag gegeben worden war.³⁸ Damit antwortete die Gesellschaft auf einen grundlegenden Mangel, der auch dafür verantwortlich sei, dass die Gesellschaft der Freunde des jüdischen Buches, die gemäß ihrer Satzung besonders auch die Publikation hebräischer Werke bezwecken sollte, in diesem Bereich bisher wenig vorzuweisen habe.

Schon 1925, in der ersten Jahresversammlung, wurde von zahlreichen Mitgliedern gerügt, daß bisher keine Publikation in hebräischer Sprache erschienen sei. Diese Unterlassung hat sehr gewichtige Gründe. Zwar standen uns zur Veröffentlichung geeignete Texte aus der klassischen und modernen Literatur in genügendem Maße zur Verfügung. Es gab jedoch kaum eine Möglichkeit, sie in einer mustergültigen Form drucken zu lassen, weil eine schöne hebräische Drucktype nicht vorhanden war.³⁹

So habe die Soncino-Gesellschaft also vor der Aufgabe gestanden, auf diesem Gebiet tätig zu werden und die Entstehung neuer hebräischer Drucktypen zu fördern. Dem letztendlichen Entschluss, die Herstellung einer solchen Type selbständig in die Wege zu leiten, waren dabei Meyer zufolge zahlreiche Verhandlungen, Versuche und Bemühungen vorausgegangen.

Zu diesen Versuchen dürfte auch die entsprechende Zusammenarbeit von Moses Marx und dem zu dieser Zeit in Deutschland als „Kaufhauskönig“ bekannten Unternehmer Salman Schocken zu zählen sein. Schocken, der mit seiner gezielten Förderung jüdischer Kulturarbeit die intellektuelle Fremd- und Eigenwahrnehmung des Judentums über seine Zeit hinaus entscheidend prägen sollte,⁴⁰ verfolgte damals gerade den Plan, eine mustergültige Ausgabe der hebräischen Erzählungen Samuel Joseph Agnons in einem eigenen Verlag herauszugeben. Der in Jerusalem lebende Schriftsteller, der auch als profunder Kenner historischer hebräischer Drucke bekannt war, legte nicht zuletzt großen Wert auf die Qualität der typographischen Gestaltung der geplanten Publikation. Schocken wandte sich daher an Marx, den er in diesem Bereich offenbar am ehesten als kompetent erachtete,⁴¹ und gab bei ihm einen Privatdruck der Agnon'schen Erzählung *Schnej Sugot* (Zwei Paare) in Auftrag. Dies mit dem Ziel, ein typografisches Modell für die geplante Agnon-Ausgabe zu finden. Der Entwurf, den Marx Schocken 1926 präsentierte, konnte den zukünftigen Verleger allerdings nicht überzeugen und Marx überschrieb den Auftrag im Juli selben Jahres an

³⁸ Meyer, Herrmann: Unsere neue hebräische Type. In: Mitteilungen der Soncino-Gesellschaft 1 (1928), S. 4–7.

³⁹ Ebd., S. 4.

⁴⁰ Vgl. David, Anthony: The Patron: A Life of Salman Schocken, 1877–1959. New York 2003.

⁴¹ Eine gewisse Rolle dürfte daneben auch gespielt haben, dass Marx, als Bruder von Agnons Ehefrau Esther, diesem auch familiär verbunden war.

die Leipziger Orientalia-Druckerei W. Drugulin.⁴² Als aber auch die Arbeit der traditionsreichen Druckerei den anspruchsvollen Auftraggeber nicht vollends zufriedenstellte, wandte er sich erneut an Marx.⁴³ Dieser empfahl ihm für die Gestaltung einer neuen Type für die Agnon-Ausgabe nun die Schriftkünstlerin Franziska Baruch, die den Neuguss einer alten Type des venezianischen Druckers Daniel Bomberg vorschlug. Obwohl Schocken von dieser Idee offenbar durchaus angetan war,⁴⁴ wurde sie vorerst nicht ausgeführt.⁴⁵

Möglicherweise in Anspielung auf diese Schrift Baruchs schreibt Meyer in seiner Ankündigung zur Vorgeschichte der neuen hebräischen Type der Soncino-Gesellschaft, dass „von befreundeter Seite“ ein Entwurf einer Schrift im italienischen Stil vorgelegt worden sei, der trotz seines „künstlerischen Ernstes“ aber aus nicht näher erläuterten „triftigen Gründen“ für die von der Gesellschaft beabsichtigten Werke nicht habe benutzt werden können.⁴⁶ Im Vorstand der Gesellschaft war man offenbar der Meinung, dass die neu zu schaffende hebräische Schrift sich an einer historischen Type im aschkenasischen Schriftduktus orientieren sollte. Die Wahl der Vorlage fiel wiederum auf die Schrift der Prager Haggadah von 1526, von der 1926 als zweite Sonderpublikation der Soncino-Gesellschaft bereits eine Faksimile-Ausgabe erschienen war.⁴⁷ Dies ist insofern bemerkenswert, da es den Willen zur Wiederaufnahme einer lange unterbrochenen Tradition impliziert, war dieser spezifische Schriftstil im Bereich der Druckschriften doch auch in seiner nordeuropäischen Heimat bereits im 17. Jahrhundert weitgehend durch den sefardischen und italienischen verdrängt worden.

Als ausführenden Gestalter wählte man Marcus Behmer, einen nichtjüdischen Buchkünstler, dessen Illustrationen und kunstvollen Schmuck-Ornamente sich großer Beliebtheit erfreuten.⁴⁸ Neben Aufträgen für den für seine sorgsame Gestaltung bekannten Insel-Verlag hatte Behmer vor allem für bibliophile Kleinverlage und Pressen gearbeitet. So beispielsweise bereits 1912 für Paul Cassirers Pan-Press, wo er eine Ausgabe von Voltaires *Zadig* gestaltete und dabei das Vorsatzpapier mit hebräischen Schriftzeichen schmückte. Als eigentlicher Schriftgestalter war Behmer bis zu

⁴² Vgl. Dahm, Volker: Das jüdische Buch im Dritten Reich. München 1993, S. 275f.

⁴³ Marx hatte 1926 eine Stelle als Bibliothekar an der Hebrew Union College Library in Cincinnati angenommen und verließ Berlin Richtung USA.

⁴⁴ Vgl. Agnon, Sh. Y.: S.Z. Schocken: hilufe igrot. Tel Aviv 2003, S. 195f.

⁴⁵ Für die im Juli 1931 im neugegründeten Schocken-Verlag erscheinenden ersten vier Bände der hebräischen Agnon-Ausgabe sollte schließlich doch eine klassische Drugulin-Type zum Einsatz kommen. Vgl. Agnon, Samuel J.: Kol sipuraw. Berlin 1931.

⁴⁶ Meyer, Unsere neue hebräische Type, (wie Anm. 38), S. 5.

⁴⁷ Siehe den Beitrag von Frank Schlöffel im vorliegenden Band.

⁴⁸ Vgl. Homeyer, Fritz: Erinnerungen an Marcus Behmer. In: Imprimatur, Neue Folge IV (1964), S. 67–74.

diesem Zeitpunkt erst ein einziges Mal in Erscheinung getreten – für den Verlag Otto von Holten hatte er 1920 eine exklusive Drucktype für den Handsatz geschaffen. Diese Schrift, eine Antiqua, hatte Horodisch auch für den Satz der von ihm texteten ersten Anzeige für den Euphorion Verlag verwendet.⁴⁹ Für diesen hatte Behmer daraufhin auch einen ornamentalen Doppeltitel im Stil der Renaissance für eine Ausgabe von Dante Alighieris *Das neue Leben* gestaltet, was die Vermutung nahe legt, dass der Kontakt zur Soncino-Gesellschaft über Horodisch zustande gekommen war.

Als erste Publikation, die in der neuen Type erscheinen sollte, entschied man sich von Seiten der Soncino-Gesellschaft für das Buch, das man in diesen Kreisen als die „bedeutendste Schöpfung hebräischen Schrifttums“ ansah: Die Bibel. Der letzte schöne hebräische Bibeldruck sei vor rund 400 Jahren erschienen. „Seitdem haben es die Juden, das Volk der Bibel, nicht fertiggebracht, das Buch der Bücher in ein würdiges Gewand zu kleiden“, wie Meyer in seiner Ankündigung schreibt. Diese unbegreifliche Lücke gelte es auszufüllen.⁵⁰

Für die technische Umsetzung dieses Projekts konnte Eduard W. Tieffenbach mit seiner *Officina Serpentis* gewonnen werden. Damit konnte sich die Soncino-Gesellschaft bei diesem ehrgeizigen Projekt auf die Erfahrungen von zwei namhaften Vertretern der deutschen Buchkunstbewegung stützen, die zudem bereits eine langjährige Bekanntschaft verband. Zu einer ersten Zusammenarbeit zwischen Tieffenbach und der Soncino-Gesellschaft war es 1926 bei der von Meyer überwachten Publikation eines aus dem Hebräischen übersetzten Berichts des jüdischen Chronisten Joseph ha-Kohen gekommen.⁵¹

Eine besondere Herausforderung beim Druck einer hebräischen Bibel stellte der dafür notwendige Satz mit *Nikud* (Vokalisierung) dar. Hierfür waren zu dieser Zeit grundsätzlich zwei unterschiedliche Satztechniken gebräuchlich: Entweder verwendete man Lettern mit angegossenen Vokalzeichen, oder man baute diese auf separaten Zeilen über und unter den Konsonanten ein. Während bei ersterer Technik der normale Zeichensatz von 27 auf ungefähr 250 Zeichen anwuchs, erforderte letztere extrem präzise Arbeit, damit sich die Nikud gegenüber den Konsonanten nicht verschoben. Wohl auch im Vertrauen auf Tieffenbachs Ruf als hervorragender Setzer entschied sich die Soncino-Gesellschaft für eine vollständig in ihre Schriftelemente aufgelöste Type.

⁴⁹ Horodisch, [Inserat] (wie Anm. 12) S. 49.

⁵⁰ Im Rahmen der modernen Buchkunstbewegung kann als Vorbild für dieses Projekt zum einen die zwischen 1903 und 1905 von der von Emery Walker und Thomas J. Cobden-Sanderson betriebenen Doves Press herausgegebene English Bible gelten, zum anderen das Vorhaben der Bremer Presse, eine Bibelausgabe nach der ursprünglichen deutschen Übersetzung Martin Luthers herauszugeben. Der erste von insgesamt fünf Bänden war 1926 erschienen, gesetzt in einer speziell dafür geschaffenen kräftigen Fraktur.

⁵¹ [ha-Kohen, Joseph]: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Berlin 1926 [Spendendruck für die Soncino-Gesellschaft].

In der Sammlung des Offenbacher Klingspor-Museums befindet sich ein Briefwechsel zwischen Meyer und Behmer, anhand dessen sich die Entstehungsgeschichte der „Soncino-Hebräisch“ und der damit gedruckten Tora weitgehend nachvollziehen lässt.⁵² So formulierte der Vorstand der Soncino-Gesellschaft nach entsprechenden Vorverhandlungen mit dem Künstler am 13. Mai 1927 eine Vereinbarung über das Zeichnen einer in Anlehnung an die Schrift der Prager Haggadah von 1526 gestalteten hebräischen Drucktype im Cicero-Grad.⁵³ Für ein Honorar in Höhe von 2.000 Reichsmark erklärte sich Behmer am 6. Juli schriftlich bereit, den Auftrag anzunehmen. Zu den Bedingungen gehörte unter anderem, dass die Soncino-Gesellschaft sich gegenüber Behmer verpflichtete, „das erste Buch in dieser Type in mit Ihnen gemeinschaftlich beschlossener Ausstattung herauszubringen“. Für den Fall, dass die Type „zum Zwecke der gewerbsmäßigen Vervielfältigung und Weiterveräußerung“ an eine Schriftgießerei überlassen würde, wurde ein Zusatzhonorar von weiteren 2.000 Reichsmark vereinbart, wogegen Behmer sich für diesen Fall verpflichtete, die für alle Grade einer kompletten Schriftgarnitur erforderlichen Umzeichnungen anzufertigen.⁵⁴ Die Kommunikation zwischen der Soncino-Gesellschaft und dem Buchkünstler übernahm Meyer. Bereits am 11. Juli unterrichtete Behmer den Schriftführer der Soncino-Gesellschaft darüber, dass die Zeichnungen der bestellten Drucktype inklusive Interpunktions-, Vokal und Akzentzeichen fertig seien. Über den Auftrag hinaus habe er dazu die üblichen fünf Dehnbuchstaben⁵⁵ sowie von einigen Buchstaben zusätzliche Varianten gezeichnet. Die Entwürfe mussten von Behmer offenbar noch wiederholt umgearbeitet werden, bevor im Herbst 1927 eine vollständige Garnitur der Buchstaben, Vokalzeichen-Akzente, und *Neginoth* (Musikzeichen) vorlag, die dann unter Aufsicht des Künstlers vom Stempelschneider Georg Pfendt in Stahlstempel geschnitten wurde. Anlass zu Diskussionen gab dann offenbar noch die Form der Buchstaben *Zayin* und *Nun*. In einem Schreiben vom 14. November informiert Behmer darüber, dass diese beiden Buchstaben nun nach korrigierten Zeichnungen neu geschnitten vorliegen würden. Dasselbe gelte für die von Behmer bereits früher gezeichneten, aber erst jetzt geschnittenen Versionen von *End-Tsadi* und *Shin/Sin*. Daraufhin wurde das Gutachten einer rabbinischen Auto-

52 Marcus Behmer: Briefkonvolut zur „Hebräischen Bibel“ der Soncino-Gesellschaft, Klingspor-Museum, 71/606. Das 1953 gegründete Museum für Buch- und Schriftkunst hatte das Material hauptsächlich aus Interesse am Werk Behmers von Hermann Meyer kurz vor dessen Tod käuflich erworben.

53 Die Schriftgröße Cicero entspricht im heute noch gebräuchlichen Didot'schen Maßsystem 12 Punkten.

54 Schreiben des Vorstands der Soncino-Gesellschaft an Marcus Behmer, vom 31. Mai 1927. In: Behmer, Briefkonvolut (wie Anm. 52).

55 Das hebräische Schriftsystem kennt ursprünglich keine Worttrennungen. Um eine typografisch besser ausgeglichene Zeile zu erhalten, werden bei traditionellen Texten Alef, Lamed, He, Tav und End-Mem in verschiedenen Breiten eingesetzt.

In einem ersten Schritt sollte mit der neuen Schrift nun die Tora, die fünf Bücher Mose, gedruckt werden, wobei Behmer, wie vereinbart, für Titel und Buchschmuck zuständig sein sollte. Bis dafür wiederum die entsprechenden rabbinischen Gutachten eingeholt werden konnten, verging nun beinahe ein Jahr. Anfang 1929, gerade noch rechtzeitig zur vierten Jahresversammlung der Gesellschaft, konnte in einer Auflage von 800 Stück eine erste in der „Soncino-Hebräisch“ gesetzte Seite mit einem von Behmer gezeichneten Initial und einem erläuternden deutschen Text publiziert werden.⁵⁶ Dem deutschen Text vorangestellt sind lobende Worte von Martin Buber und Arnold Zweig zum Unterfangen der Gesellschaft, einen „Monumentaldruck der hebräischen Bibel“ verwirklichen zu wollen. Während Zweig die Qualität des Unterfangens vor allem darin sieht, die Bibel als Schöpfung des Judentums zu reklamieren, so bemerkt Buber in Anspielung auf Hölderlins Patmos-Hymne, dass auch in diesem Zusammenhang „der feste Buchstab‘ [...] dem Geiste nicht Gefäß, sondern unsterblicher Leib“ sei.

Der auf den 22. Januar datierte Haupttext, der aus Meyers Feder stammen dürfte, schließt sich dieser Argumentation an. Die Soncino-Gesellschaft als Vertreterin der jüdischen Bibliophilie verstehe es als ihre Aufgabe, den vielen prachtvollen Ausgaben von Bibelübersetzungen, eine einwandfreie Monumentalausgabe des Urtextes zur Seite zu stellen. Hierbei hätte sich aber erneut das Problem einer fehlenden hebräischen Drucktype bemerkbar gemacht. Es folgt eine Ausführung zu diesem Problem. Die Tatsache, dass sich unter den für den hebräischen Buchdruck zur Verfügung stehenden Schriftarten keine brauchbare finde, führt der Verfasser auf einen generellen Niedergang der Druckschriften zurück, der sich aber im Falle der hebräischen Typen besonders dramatisch ausgewirkt habe, da diese sich weitaus stärker als Antiqua oder Frakturschriften an die Handschrift eines „Meisters der Schrift“ anschließen müsse, während das verfügbare Typenmaterial aus Zeiten stamme, „in denen das Gewerbe des Stempelschneiders bereits jeden Zusammenhang mit dem Schreibmeister verloren hatte“ und daher nur schlechte Nachschnitte alter Vorbilder entstehen konnten. Die in jüngerer Zeit neu geschaffenen hebräischen Typen, so der Verfasser weiter, seien „konstruiert, nicht empfunden“, „zu leicht“ und „zu verfeinert“ um ihre Aufgabe, nämlich „ein sinnliches Abbild des von ihnen symbolisierten erhabenen Textes zu geben“, würdig erfüllen zu können. Somit sei die Soncino-Gesellschaft genötigt gewesen, sich eine eigene Type zu schaffen, wobei als Vorbild „die älteste auf deutschem Boden geschaffene hebräische Originaltype“ gewählt wurde. In der Schrift der Prager Haggadah zeige sich auf den ersten Blick, wie sehr ihr geistiger

⁵⁶ Soncino-Gesellschaft der Freunde des jüdischen Buches e.V. (Hrsg.): Probe der hebräischen Bibel. Berlin 1929, JMB, Sammlung Soncino-Gesellschaft, DOK 93/502/107–115. Der deutsche Text ist gesetzt in der presseeigenen Rundgotisch der Officina Serpentis.

IR überreichen Ihnen hiermit die erste Lieferung der von unserer Gesellschaft herausgegebenen hebräischen Bibel. Bereits in dem 1929 erschienenen Bogen: «Probe der hebräischen Bibel. Schrift und Initialen von Marcus Behmer. Druck von E. W. Tieffenbach. Soncino

Gesellschaft der Freunde des jüdischen Buches. E. V. Berlin 1929.» mit dem wir unsere neue Drucktype veröffentlichten, haben wir mitgeteilt, auf welchen historischen Grundlagen bauend, Marcus Behmer die hier verwandte Type schuf. Nach dessen Zeichnungen schnitt Georg Pfendt die Stempel, aus unseren Matrizen besorgte Genzsch und Heyse in Hamburg den Guß. Die weiteren Vorarbeiten waren Ende 1929 soweit gediehen, daß 1930 mit Satz und Druck begonnen werden konnte. Die große Freiheit, die der Setzer durch unsere völlig in ihre Schriftelemente aufgelöste Type erhielt, erlaubt nun in folgenden Fällen auf die Tradition der Manuskripte zurückzugreifen und von der Druckpraxis der meisten Ausgaben abzuweichen: I. Das Cholem wird in allen Fällen mitgesetzt. 1. Bei der scriptio defectiva tritt es auf die linke Seite des Konsonanten, mit dem es ausgesprochen wird: **נָח**. Nur in dem Fall, daß der Konsonant ein **ח** ist, tritt das Cholem hinter das **ל**: **אֱלֹהִים**. 2. Bei der scriptio plena tritt das Cholem auf die rechte Seite der «quiescens»: **יְיָאֵלֹהִים**. 3. Beim **ש** und **ס** ist das Cholem den Handschriften folgend einzufügen: **שֵׁשׁ** **שָׁנָא** **שָׁמָר** **מִשָּׁה** **שָׁמָר**. II. Die Accente stehen 1. unter der Zeile mit wenigen Ausnahmen hinter dem Vocal, mit dem sie gesprochen werden, 2. über der Zeile auf dem dem Accent entsprechenden Konsonanten, also auch: **הַיְיָ**. 3. In Verbindung

mit Cholem stehen sie bei der scriptio defectiva folglich vor dem Cholem, bei der scriptio plena auf dem Konsonanten, der mit der folgenden «quiescens» die Silbe bildet: **וְאֵמֶר מֶלֶךְ יִשְׂרָאֵל**
 Die mühevollen Arbeit der Textkorrekturen besorgten die Herren Meyer Gold, Menko Max Hirsch, Samuel Jurovics, Arthur Spanier. Dem Text wurde die Ausgabe von C.D. Ginsburg, London 1911-1926 zu Grunde gelegt, doch der Tradition durch Vergleichen der älteren Ausgaben bis zum klassischen Texte Bombergs zurück das notwendige Gewicht gelassen. Die Schlußrevisionen und Gesamtkorrekturen verglich Herr Jurovics, dessen aufopfernde Bemühungen die Schaffung eines einwandfreien Textes ermöglichten. Die Auflage beträgt 850 Stück auf van Gelder-Bütten und 6 auf Pergament. Satz und Handpressendruck der Officina Serpentina in Berlin-Steglitz von E. W. und E. H. Tieffenbach.

Diese erste Lieferung umfaßt die Bogen 1 bis 9; sie enthält das 1. Buch Mosis und vom 2. Buch: Kap. 1 bis 3. Die zweite Lieferung, bis zum Schluß des 5. Buch Mosis, soll bis zum Herbst 1931 zum Versand gelangen. Alsdann wird ein Einband nach einem Entwurf von Marcus Behmer für die gesamte Thora hergestellt. Deshalb wird dringend gebeten, diese Lieferung in ihrem provisorischen Einband zu belassen.

BERLIN, DEN 15. III. 1931 **ב'יה**

DER VORSTAND.

Heinrich Löwe. Herrmann Meyer.

Josef Altmann. Martin Brunn. Leo Heskell.

Menko Max Hirsch. Abraham Horodisch. Gotthard Laske.

Walter Michaelis. Erich Scholem. Karl Schönberg. Felix Struck.

Abb. 18: Beilage zur Probe der Hebräischen Bibel vom 15. März 1931.

Urheber den wahren Charakter seiner Schreibvorlage erfasst habe und wie sehr er sich bewusst gewesen sei, „daß er das heroische seines Textes in seiner Type wiedergeben mußte“.

Die erste Lieferung zur hebräischen Bibel erreichte die Mitglieder der Gesellschaft im März 1931, eine zweite um die Jahreswende 1932/1933. Damit war der erste Teil der Bibel, die fünf Bücher Mose, abgeschlossen. Alsdann wurde ein von Behmer entworfener Einband hergestellt, in den die in provisorischen Pappbänden ausgegebenen Bogen eingehängt werden konnten. Mit der dramatisch veränderten politischen Situation in Deutschland kam das Projekt danach zu einem vorzeitigen Ende.⁵⁷

Zeitgenössische Kritik

Der von der Soncino-Gesellschaft herausgegebene Probedruck mit Behmers hebräischer Type fand eine erste Erwähnung in einer Besprechung der in Paris von François Bernouard herausgegebenen bibliophilen hebräisch-französischen Bibelausgabe, die Franz Rosenzweig 1929 für die Zeitschrift *Der Morgen* verfasste.⁵⁸ Rosenzweig kommt dabei auch auf das Bibel-Projekt der Soncino-Gesellschaft zu sprechen, das er als Projekt der gesamten deutschen Judenheit begreift. Der Religionsphilosoph betont dabei die Untrennbarkeit von Inhalt und Form und dass, wer „die sogenannten Äußerlichkeiten der Zeit ebenso ernst zu nehmen gewohnt ist wie die sogenannte Innerlichkeit“, die „symptomatische wie reale Bedeutung der bloßen Tatsache eines solchen Unternehmens“ nicht gering werten könne. Das von ihm besprochene französische Projekt zeichne sich im Vergleich mit dem deutschen durch eine dezidiert traditionalistische Haltung aus. Der Unterschied

⁵⁷ Abraham Horodisch verließ Deutschland im Sommer 1933 in Richtung Amsterdam. Hermann Meyer folgte ein Jahr später in die Emigration. Nachdem er erst in Saint-Louis, einem französischen Vorort von Basel, erfolglos versucht hatte, sich mit einem Antiquariat zu etablieren, fand er im Mai 1935 in Amsterdam einen vorläufigen Wohnsitz und schiffte sich im Herbst desselben Jahres nach Palästina ein, wo er bis zu seinem Tod in Jerusalem als Buchhändler, Verleger und Antiquar tätig war. Der nichtjüdische Drucker Tieffenbach hingegen hatte sich offenbar bereits zur Zeit der Zusammenarbeit mit der Soncino-Gesellschaft dem Nationalsozialismus zugewandt (vgl. Homeyer, Fritz: Ein Leben für das Buch. Aschaffenburg 1961, S. 176). Marcus Behmer, als zweiter maßgeblich am Bibeldruck beteiligter Nichtjude, wurde im April 1937 als Homosexueller zu einer zweijährigen Gefängnisstrafe verurteilt. Auch nach dem Krieg konnte er nicht mehr an seine früheren künstlerischen Erfolge anknüpfen. Er starb weitgehend vergessen 1958 in West-Berlin.

⁵⁸ Rosenzweig, Franz: [Rezension zu La Bible, Édition Les textes sacrés]. In: *Der Morgen* 1 (1929), S. 95.

Farbprobe II

בראשית
א

בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ: וְהָאָרֶץ הָיְתָה תֹהוּ וָבֹהוּ
וְהָרֶשֶׁת עַל־פְּנֵי תְהוֹם וְדָחַ אֱלֹהִים מִדְּחַשְׁת עַל־פְּנֵי הַמַּיִם: וַיֹּאמֶד
אֱלֹהִים יְהִי אוֹר וַיְהִי־אוֹר: וַיֵּבֶר אֱלֹהִים אֶת־הָאָרֶץ בִּיְרֵכָה וַיַּבְדֵּל
אֱלֹהִים בֵּין הָאָרֶץ וּבֵין הַחֹשֶׁק: וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לְאוֹר יוֹם וּלַחֹשֶׁק
קֶרָא לַלַּיְלָה וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם אֶחָד: פ וַיֹּאמֶד אֱלֹהִים
יְהִי מְרִיעַ בְּתוֹךְ הַמַּיִם וַיְהִי מִבְדִּיל בֵּין מַיִם לַמַּיִם: וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים
אֶת־הַתְּהוֹמֹת וַיַּבְדֵּל בֵּין הַמַּיִם אֶשֶׁר מִתַּחַת לַכְּלוּעַ וּבֵין הַמַּיִם אֲשֶׁר
מֵעַל לַכְּלוּעַ וַיְהִי־כֵן: וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לַכְּלוּעַ שָׁמַיִם וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־
בֹקֶר יוֹם שֵׁנִי: פ וַיֹּאמֶד אֱלֹהִים וְהָיָה הַמַּיִם מִתַּחַת הַשָּׁמַיִם אֶל־
מָקוֹם אֶחָד וַתִּבְרָא הַיַּבְשָׁה וַיְהִי־כֵן: וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לַיַּבְשָׁה אֶרֶץ
וּלַמְּקוֹמֹת הַמַּיִם יָמִים וַיֵּבֶר אֱלֹהִים בִּיְרֵכָה: וַיֹּאמֶד אֱלֹהִים
תִּרְשָׁא הָאָרֶץ דָּשָׁא עֵשֶׂב מְזִרִיעַ וְדֶעַ עֵץ פְּרִי עֵשֶׂה פְּרִי לַמַּיִם אֶשֶׁר
וְדַעֲרִבוּ עַל־הָאָרֶץ וַיְהִי־כֵן: וַתִּבְרָא הָאָרֶץ דָּשָׁא עֵשֶׂב מְזִרִיעַ וְדֶעַ
לַמַּיִם וְעֵץ עֵשֶׂה־פְּרִי אֶשֶׁר וְדַעֲרִבוּ לַמַּיִם וַיֵּבֶר אֱלֹהִים בִּרְ
טוֹב: וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם שְׁלִישִׁי: פ וַיֹּאמֶד אֱלֹהִים יְהִי

Abb. 19: Farbprobe II zur Hebräischen Bibel, 1929.

zeige sich besonders deutlich am jeweiligen Umgang mit der Form der hebräischen Schrift.

Während die Soncino-Gesellschaft die entscheidende Wichtigkeit der Aufgabe, eine neue hebräische Type zu schaffen, erkannt (und jetzt mit einer Probeseite die Lösung der Aufgabe wenigstens begonnen) hat, verwenden die Franzosen ganz unbefangen die übliche, langweilige („Merubba“-) Type, diese aber in einem so schön geschnittenen Exemplar und in so geschmackvoller Satzanordnung und so absolut makelloser Vollkommenheit der technischen Ausführung, daß man an der Notwendigkeit einer neuen Type fast irre werden könnte.⁵⁹

Neben einer grundsätzlichen Übereinstimmung mit dem Anliegen einer formalen Erneuerung der hebräischen Schrift, kommt in Rosenzweigs Formulierung auch eine gewisse Skepsis gegenüber dem Projekt der Soncino-Gesellschaft zum Ausdruck, dem hier einzig das Verdienst zuerkannt wird, mit der Lösung der Aufgabe einer neuen hebräischen Type „wenigstens begonnen“ zu haben.

Deutlicher wurde der Kunsthistoriker Karl Schwarz, eine anerkannte Autorität auf dem Gebiet der jüdischen Kunst,⁶⁰ der in dieser Funktion auch bereits von der Soncino-Gesellschaft als Vortragsredner eingeladen worden war,⁶¹ in einer ausführlichen Besprechung, die Anfang 1932 unter dem Titel „Die künstlerische Neuschöpfung des jüdischen Buches“ in der *Berliner Jüdischen Zeitung* erschien.⁶² Schwarz urteilt darin streng über den entsprechenden Versuch der Soncino-Gesellschaft. Diese sei an dem von ihr selbstgestellten Anspruch gescheitert, mit der hebräischen Bibel ein Werk schaffen zu wollen, das gleichzeitig „den wahren Geist des Judentums erweisen und drucktechnisch als Vorbild wirken soll“. Die vorliegende erste Lieferung der hebräischen Bibel stelle einen „unbefriedigenden Versuch mit falschen Mitteln“ dar, sie sei „eine Enttäuschung“. Dies bedauert Schwarz auch deshalb, weil tatsächlich die einzigartige Gelegenheit bestanden habe, dass mit diesem Projekt, ein „Dokument neu erwachten jüdischen Kunst-

59 Ebd.

60 Schwarz hatte sich bereits in den 1910er Jahren als regelmäßig Beitragender der in Berlin erscheinenden wegweisenden nationaljüdischen Kulturzeitschrift *Ost und West* und später als Herausgeber der *Jüdischen Bücherei* des Fritz Gurlitt Verlags intensiv mit Fragen jüdischer Kunst beschäftigt. Mit *Die Juden in der Kunst* veröffentlichte er 1928 das erste umfassende Buch zu diesem Thema. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seiner Kritik war er als Kustos der Kunstsammlung der Berliner Jüdischen Gemeinde tätig. Im Januar 1933 wurde er zum kurzzeitigen Leiter des von ihm geschaffenen Jüdischen Museums. Im Sommer 1933 emigrierte er nach Palästina, wo er die Leitung des von Meir Dizengoff eingerichteten Tel Aviv Museum of Art übernahm.

61 Vgl. Horodisch, *Erinnerungen* (wie Anm. 15), S. 135.

62 Schwarz, Karl: Die künstlerische Neuschöpfung des jüdischen Buches: Die Bibelausgabe der Soncino-Gesellschaft. In: *Berliner Jüdische Zeitung* 2 (1932), o. S.

geistes“ hätte entstehen können. Schwarz' Kritik zielt dabei vor allem auf die Wahl Marcus Behmers als Gestalter von Schrift und Ausstattung der hebräischen Bibel. Die von Schwarz als Werk eines Schreibmeisters „von genialer Einfühlung für das Symbolisierende des Textbildes“ geschätzte historische Type der Prager Haggadah hätte nach einem kongenialen Meister verlangt, der befähigt gewesen sei, „nicht nur einen Nachschnitt, sondern eine Neuschöpfung von dokumentarischem Wert“, und damit ein Vorbild für künftige hebräische Publikationen zu schaffen.

Marcus Behmer hat, das darf nicht verschwiegen werden, sein Bestes in dieser neuen Schrift gegeben und bei aller Wahrung der alten Monumentalität Ruhe und Würde des modernsten Satzgefüges zum Ausdruck gebracht. Was wir aber vermissen, ist das Lebendige und Ursprüngliche, das nicht erlernt und erdacht und durch keine Erfahrung ersetzt werden kann, das angeboren ist und im Blute liegt, ererbt durch Generationen und wie die Muttersprache natürlich gewachsen sein muss. Es ist Marcus Behmer wegen dieses Mangels kein Vorwurf zu machen, wohl aber ist sehr bedauerlich, daß dem Vorstand der Soncino-Gesellschaft hierfür die nötige Einsicht fehlte.⁶³

In Schwarz' Rede eines „im Blute“ liegenden Ursprünglichen, dem die spezifische Jüdischkeit des künstlerischen Ausdrucks zu verdanken sei, klingt die biologisierende Argumentation des jungen Martin Buber nach, der sich 30 Jahre zuvor in diesem Sinne geäußert hatte.⁶⁴ Davon abgesehen argumentiert Schwarz sehr ähnlich wie Meyer, der bedauert hatte, dass die schönsten hebräischen Drucke des 17. Jahrhunderts auf christliche und nicht auf jüdische Initiative zurückzuführen sind. Aber während über Jahrhunderte die Not des „Ghettojudentums“ tatsächlich alle künstlerischen Neigungen unterdrückt und die Ausbildung künstlerischer Talente unmöglich gemacht habe, ständen heute für eine Aufgabe wie die der Schaffung einer neuen hebräischen Bibel nun aber eine große Zahl fähiger jüdischer Künstler zur Verfügung. Angesichts dieses Potentials ist es für Schwarz unverständlich, dass mit Behmer bei einer die jüdische Kultur im Kern betreffenden Sache ohne Not ein Nichtjude beauftragt worden sei.

Die Aussage von der Verfügbarkeit jüdischer Künstler weist Meyer in einem Brief, den er umgehend an Schwarz' Arbeitsort, die Kunstsammlung der Jüdischen Gemeinde an der Oranienburgerstraße 29, sandte, vehement zurück.⁶⁵ Meyer vertritt die Ansicht, dass überhaupt nur eine Handvoll Menschen befähigt wäre, künstlerisch wertvolle Druckschriften zu schaffen, und unter diesen befänden sich nun mal keine Juden. Die Wahl eines jüdischen Künstlers für das

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. Buber, Martin (Hrsg.): Jüdische Künstler. Berlin 1903.

⁶⁵ Hermann Meyer an Karl Schwarz, 10. 02. 1932, ungedruckt, JMB, Sammlung Soncino-Gesellschaft, DOK 93/502/123–125.

Projekt hätte deshalb notwendigerweise die Herausgabe „dilettantischer Anfängerarbeit“ bedeutet, was von der Soncino-Gesellschaft nicht verlangt werden könne. Auf Unverständnis stößt bei Meyer des Weiteren auch der von Schwarz konstatierte Mangel an Jüdischkeit der Schrift. Ihm sei nicht klar, warum die neue Soncino-Type „in ihrer jüdischen Wesenheit hinter anderen zurückstehen sollte“. Hierfür entscheidend sei doch allein das gewählte Vorbild, und dieses sei „beste jüdische Leistung“. Behmer habe als Gestalter einzig die Aufgabe gehabt, „in die Gegebenheit der alten Form die grundsätzlichen Erfordernisse einer neuzeitlichen Drucktype hineinzuarbeiten“. Eine Änderung des Schriftcharakters – und damit des jüdischen Wesens der Schrift – sei dabei nicht erfolgt.

Auf sein Schreiben erhielt Meyer keine Antwort. Erst nachdem er Schwarz mit einer kommentierten Veröffentlichung des Briefwechsels drohte, reagierte dieser mit einem Schreiben, in dem er das Ausbleiben einer Antwort von seiner Seite damit erklärt, dass er den überheblichen Ton in Meyers Brief am liebsten durch Stillschweigen überhört hätte.⁶⁶ Tatsächlich hatte Meyer beispielsweise die Einschätzung des renommierten Kunsthistorikers als „gefühlbetontes Urteil eines Nicht-Fachmanns bezeichnet“ und auf dessen Kritik mit spitzfindigen Belehrungen reagiert. In seinem Brief an Meyer drückt Schwarz nun erneut sein Bedauern aus, dass es der Vorstand der Soncino-Gesellschaft offenbar nicht der Mühe wert gehalten habe, nach einer geeigneten jüdischen Kraft Umschau zu halten. Namentlich nennt Schwarz Franziska Baruch, Yerachmiel Schechter und Charlotte Bud als jüdische Künstler, die für die Behmer übertragene Aufgabe auch hätten in Frage kommen können.⁶⁷ Schließlich setzt Schwarz Meyer darüber in Kenntnis, dass die Veröffentlichung seiner Kritik in der *Berliner Jüdischen Zeitung* nicht zuletzt auch auf Wunsch einer Reihe ehemaliger Soncino-Mitglieder erfolgt sei, und kommt auf einen weiteren Kritikpunkt zu sprechen. Hervorgehoben durch entsprechende Unterstreichungen, betont Schwarz seine Überzeugung, dass das Bedürfnis für eine *neue* jüdische Druckschrift vorgelegen hätte, und nicht lediglich für einen modernisierten Neuschnitt einer alten Type.

Der von Schwarz erhobene Vorwurf, den Verantwortlichen hätte der Mut gefehlt, einen jungen jüdischen Künstler mit der Aufgabe der Schriftgestaltung zu betrauen, scheint nicht ganz unbegründet gewesen zu sein. Zumindest lässt

⁶⁶ Karl Schwarz an Herrmann Meyer, 30. 09. 1932, ungedruckt, ebd.

⁶⁷ Charlotte Bud hatte eine Reihe von Bucheinbänden entworfen und sich als Illustratorin von Märchen in Deutschland einen Namen gemacht. Sie emigrierte später in die USA. Der 1900 geborene Yerachmiel Schechter war zwischen 1921 und 1927 verantwortlich für die kalligrafische Gestaltung der offiziellen Dokumente der Zionistischen Weltorganisation. Nach seiner Emigration nach Palästina wirkte er bis zu seiner Pensionierung 1972 als einflussreicher Lehrer für Grafik und Schrift an der 1935 wiedereröffneten Kunstgewerbeschule Bezalel in Jerusalem.

sich für Herrmann Meyer, der offenbar als einziger auf diesen Vorwurf reagierte, sagen, dass dieser in seinen Urteilen zu gestalterischen Fragen kaum Eigenständigkeit bewies. Die von ihm vertretenen Ansichten orientierten sich an den breit abgestützten seines Referenzrahmens, der deutschen Buchkunstbewegung. Vor diesem Hintergrund mag es auch wenig erstaunen, dass Meyer eher mit etablierten Gestaltern zusammenarbeitete, und offenbar keinen besonders ausgeprägten Blick für künstlerisches Potential besaß. Dies in deutlichem Gegensatz zu Abraham Horodisch, der oft neue Wege ging und dessen ästhetische Urteile stets von sicherem Geschmack und geistiger Beweglichkeit zeugen. Zu Bedenken ist dabei allerdings auch Meyers besondere Rolle innerhalb der Soncino-Gesellschaft: Auch wenn sich ihre Gründung weitgehend dem Enthusiasmus des jungen Juristen verdankte, konnte dieser, im Gegensatz zum Großteil der anderen führenden Mitglieder, keinerlei besondere Leistungen im Buch- und Verlagswesen vorweisen. So finden sich nicht nur im Konflikt mit Schwarz einige Anzeichen dafür, dass Meyer als engagierter Schriftführer zwar zweifellos eine wichtige Rolle für die Soncino-Gesellschaft spielte, seine Position in den Kreisen der hier vereinigten jüdischen Bibliophilen aber gleichzeitig eine tendenziell prekäre war.⁶⁸

Parallele Entwicklungen

Wie im Konflikt mit Schwarz deutlich wird, war Herrmann Meyer offenbar nicht darüber informiert, dass, parallel zu den entsprechenden Bestrebungen der Soncino-Gesellschaft, von Franziska Baruch mit der „Stam“ eine ebenfalls nach dem Vorbild der Schrift der Prager Haggadah geschaffene hebräische Druckschrift von hoher Qualität veröffentlicht worden war.⁶⁹ Baruchs Type zeichnet sich durch eine leicht unruhige Kontur aus, die an einen Pinselstrich denken lässt – ein Stilmittel, das maßgeblich auf den Berliner Werbegrafiker Lucian Bernhard zurückgeht.

68 Wie die Bestandsbeschreibung zum Nachlass im Jüdischen Museum informiert, waren offenbar auch Meyers Qualitäten als Geschäftsführer umstritten. Vorgeworfen wurde ihm u.a., ein Projekt der Gesellschaft „unrettbar verschludert“ zu haben. Die im Briefwechsel zwischen Behmer und Meyer dokumentierten Konflikte sind nicht dazu angetan, solche Vorwürfe zu entkräften. So ließ Meyer es wohl nicht nur im Umgang mit Behmers Entwürfen an der gebotenen Sorgfalt fehlen und übersah Fehler, die später aufwändig korrigiert werden mussten, auch zu spät getätigte Überweisungen sind ein dauerndes Thema der Briefe des Gestalters an den für das Projekt verantwortlichen Schriftführer.

69 „Stam“ ist ein Akronym für Sefarim-Tefilin-Mezuzot, die drei Schreibbereiche der traditionellen jüdischen Abschreiber.

Auch wenn das entsprechende Schriftmuster der Firma Berthold AG nicht datiert ist,⁷⁰ kann davon ausgegangen werden, dass es vor 1930 publiziert wurde, da sein Herausgeber Josef Tscherkassy Berlin in diesem Jahr Richtung Brasilien verlassen hatte.⁷¹ Die Grundschrift „Stam“ wurde bei dieser Schriftprobe durch einen mageren, einen schmalen und einen konturierten Schnitt ergänzt und in zehn Größen zwischen 4 und 48 Punkt angeboten.⁷² Die 1933 nach Palästina emigrierte Gestalterin Baruch erinnert sich,⁷³ dass nach dem Erscheinen der Steinhart-Haggadah die von ihr dazu geschaffene Kalligrafie von verschiedener Seite als mögliche Vorlage für eine neue hebräische Druckschrift betrachtet worden war. Sie habe sich deshalb mit entsprechenden Entwürfen an Tscherkassy gewandt und diese seien dann auch bei Berthold in ihrem Sinn geschnitten und gegossen worden, wofür sie allerdings nie Geld erhalten habe. Auch seien die weiteren Versionen der Schrift ohne ihre Einwilligung bei Berthold selbständig entwickelt worden.

Die in der Berthold-Probe beworbenen Schriften scheinen aber in Deutschland nie große Verbreitung erfahren zu haben. In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre tauchten die „Stam“ und die davon abgeleitete Schmuckschrift „Rahel“ dann allerdings bei Druckern in Palästina auf und wurden hier in den 1940er und 1950er Jahren als Auszeichnungsschriften sehr populär.⁷⁴ Die gotisch anmutenden Quadratbuchstaben der Prager Haggadah finden sich in stilisierter Form auch in dem von Baruch 1937 neu gestalteten Titel der hebräischen Tageszeitung *Ha'aretz*, wo sie das Erscheinungsbild dieser Zeitung auch heute noch entscheidend mitprägen.

70 H. Berthold AG: Magere Stam, Stam, Rambam, Rahel, Berlin o.D.

71 Lubell, Tscherkassy (wie Anm. 30), S. 238.

72 Von der Schriftprobe hat sich offenbar nur ein Exemplar im Archiv der (zwischenzeitlich liquidierten) Firma in Taufkirchen bei München und eines in der Schocken-Bibliothek in Jerusalem erhalten. Eine Reproduktion findet sich in: Tamari, Ittai Joseph: Hebräische Schriftgestaltung in Deutschland von der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges unter besonderer Berücksichtigung der „Frank-Rühl“-Lettern. Egelsbach 1994 (Dissertation), S. 262–277.

73 Vgl. Stern/Friedländer, Baruch (wie Anm. 17), S. 2.

74 Auf Wunsch des an der Hebräischen Universität in Jerusalem lehrenden Orientalisten Leo A. Mayer schuf Baruch eine weitere leichte Version dieser Schrift, die 1938 bei Enschedé in Haarlem resp. Monotype in London für Hand- und Maschinensatz gegossen werden sollte. Das Projekt wurde aber offenbar nicht zu Ende geführt. Moritz Spitzer nahm es in den späten 1950er Jahren wieder auf und bot unter dem Namen „Mayer-Baruch“ in seiner Jerusalem Type Foundry einen eigenen Guss dieser Type an, wobei sich der Erfolg allerdings in engen Grenzen gehalten zu haben scheint. Vgl. Coakley, J. F.: *The Hebrew Types of the Jericho Press: A Specimen with Notes*. Ely 2010, S. 17–19.

Abb. 20: *Ha'aretz*-Titel von Franziska Baruch, um 1937.

Ein typografischer Paradigmenwechsel

Die sowohl von Rosenzweig als auch von Schwarz erhobene Forderung nach einer hebräischen Druckschrift, die nicht bloß traditionelle Formen reproduziere, steht im Zusammenhang mit einem grundlegenden Umdenken in Fragen der Schriftgestaltung und Typografie, das in Deutschland Mitte der 1920er Jahre einsetzte. Im Gegensatz zum traditionalistischen Schriftverständnis, wie es in der deutschen Buchkunstbewegung vorherrschte, betonten die Vertreter einer „neuen“ oder „funktionalen“ Typografie den durchweg eigenständigen Charakter der Druckschrift gegenüber der Handschrift, und damit die weitgehende Unabhängigkeit der Schriftgestaltung von der klassischen Kalligrafie.

Zu den Schlüsseldokumenten dieses Umdenkens, das mit einer Reihe entsprechender Manifeste von László Moholy-Nagy, Kurt Schwitters und Jan Tschichold verbunden ist,⁷⁵ können auch die entsprechenden Texte des Typografen Paul Renner gezählt werden. Renner, der 1927 die geometrisch konstruierte Schrift „Futura“ schuf, war zuvor während gut zehn Jahren als Buchkünstler dem Ideal der historisierenden Buchausstattung gefolgt und genoss deshalb auch in bibliophilen Kreisen ein hohes Ansehen. Mitte der 1920er Jahre war er allerdings zu der Überzeugung gelangt, dass die Buchkunstbewegung mit ihrer Beschränkung auf den Handpressendruck, und damit auf ein elitäres Luxusprodukt, das Ziel einer Hebung der allgemeinen Buchkultur nicht erreichen könne. Wie er in seinem 1930 erschienenen Buch *Mechanisierte Grafik* schreibt, seien die zweifellos ausgezeichneten Arbeiten einzelner Offizinen wie der Bremer Presse isolierte Einzelleistungen geblieben und hätten nicht zur Entstehung einer dringend nötigen

⁷⁵ Eine anschauliche Übersicht bietet: Eisele, Petra u. Isabel Naegele (Hrsg.): *Texte zur Typografie: Positionen zur Schrift*. Sulgen 2012.

„Konvention des guten Geschmacks“ geführt.⁷⁶ Eine solche könne nicht durch historisierende, sondern nur durch eine zeitgemäße Typografie erreicht werden, die dem Stand der technischen Entwicklung formal Rechnung trage. Zu einer neuen, bisher noch nicht gepflegten Schönheit der Druckschrift könne man nicht durch Rückgriff auf ältere Typen kommen, sondern vielmehr dadurch, dass man die formalen Konsequenzen aus der Erfindung des Letternusses ziehe. Renner wendet sich also nicht nur gegen die Kultur der bibliophilen Luxusdrucke, sondern auch gegen eine damit propagierte historisierende Typografie. „Die Druckerei ist keine Masken-Verleihanstalt. Es ist nicht unsere Aufgabe, jedem literarischen Inhalt ein zeitgemäßes Kostüm anzuziehen; wir haben nur dafür zu sorgen, daß er im Stile UNSERER Zeit ein passendes Kleid bekommt. Denn wir wollen typographisches Leben, kein typographisches Theater oder Maskenfest.“⁷⁷

Die gegenwärtige „neue Zeit“ kam für Renner nun am besten in den seit Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen serifenlosen Antiqua-Formen, den sogenannten Groteskschriften, zum Ausdruck. Handle es sich dabei doch um aus der inneren Logik des Handwerks entstandene, funktionale Formen. Damit deutet Renner die auch von der Arts-and-Crafts-Bewegung geforderte „Materialgerechtigkeit“ nicht mehr im Sinne der mediävalisierenden Utopie Morris', sondern leitete daraus vielmehr die Notwendigkeit einer dem Stand der technischen Produktion entsprechenden Gestaltung ab.

Tatsächlich waren seit Mitte der 1920er Jahre eine Reihe neuer Groteskschriften von hoher Qualität erschienen,⁷⁸ was zu einer deutlichen Aufwertung dieses, lange Zeit eher marginalen, Schriftstils führte. Diese Entwicklung blieb nicht ohne Auswirkung auf die Gestaltung hebräischer Schriften. Wobei es vor allem der Bereich der Produktwerbung war, wo sich die hebräische Schrift verstärkt von ihren tradierten Formen löste und in einen intensiven Austausch mit dem lateinischen Schriftsystem trat.

Im Falle des Hebräischen waren die in diesem Bereich tätigen modernen Schriftgestalter nicht zuletzt auch mit der engen Beziehung der traditionellen hebräischen Schriftformen zu der religiösen Überlieferung des Judentums konfrontiert. Diese Verknüpfung führt zu einem der hebräischen Schrift in ihrer traditionellen Form immanenten Bedeutungsüberschuss, was ihre Verwendung als Kommunikationsmedium beeinträchtigen kann. Eine anschauliche Darstellung dieser Problematik findet sich in einem 1929 entstandenen Text des Schriftstellers Joseph

⁷⁶ Vgl. Renner, Paul: *Mechanisierte Grafik*. Berlin 1930.

⁷⁷ Ebd., S. 21. Hervorhebung wie im Original.

⁷⁸ Neben der „Futura“ von Paul Renner war in Deutschland bei Ludwig & Mayer die von Jakob Erbar gezeichnete „Erbar“ und bei Klingspor Rudolf Kochs „Kabel“ erschienen. In England schuf zur gleichen Zeit Eric Gill seine wegweisende „Gill Sans“.

Roth.⁷⁹ Im Rahmen einer Betrachtung über das damals „ostjüdisch“ dominierte Berliner Scheunenviertel schreibt Roth von beschrifteten Ladenschildern und Schaufenstern, deren traditionelle hebräische Buchstaben mit „starrem, erstarrtem, eckigen Ernst“ die „heiteren Rundungen“ der lateinischen Antiquaschriften unterbrechen. Obwohl auch die hebräischen Beschriftungen bloß Waren anpreisen, wirken sie auf Roth wie „Inschriften auf Gräbern, Gottesdienste, Rituale, Beschwörungsformeln“.

Auf dieses Problem reagierten Gestalter wie der damals 22-jährige Werbegrafiker Jan (Chaim) Le Witt, der 1929 in Anlehnung an die damals im Umfeld progressiver Kunstgewerbeschulen gerne als Auszeichnungsschriften verwendeten streng konstruierten Balkenschriften eine geometrische und vollkommen rundungslose hebräische Type schuf.⁸⁰ Diese unter dem Namen „Chaim“ verbreitete Schrift eignete sich zwar kaum für längere Texte, setzte sich aber in den frühen 1930er Jahren in Palästina beinahe flächendeckend als Auszeichnungsschrift durch. Konnten entsprechende Schriften sich im lateinischen Schriftsystem zumindest theoretisch auf das Vorbild der römischen Steinschrift beziehen, waren die vollkommen symmetrischen Lettern der „Chaim“ für das hebräische Schriftsystem ein absolutes Novum. Eine verfeinerte Weiterführung dieses radikal ahistorischen Ansatzes in der hebräischen Schriftgestaltung stellte die Mitte der 1930er Jahre in Palästina entstandene Schrift „Aharoni“ dar. Benannt nach ihrem Schöpfer, dem 1932 aus Polen eingewanderten Schriftenmaler Tuvia (Tadek) Aharoni, orientierte sich diese Schrift an den Formen der damals sehr populären serifenlosen Schrift „Erbar“.⁸¹ Aharonis Schrift wirkt ungleich eleganter als die an einer streng konstruierten Konzepttypografie orientierte „Chaim“ und brachte zudem mit einer die Leserichtung betonenden Ausrichtung eine deutliche Verbesserung in der Lesbarkeit. Damit kann Aharonis hebräische Groteskschrift – die erste in Palästina gestaltete moderne Druckschrift – als gelungenes Beispiel einer formalen Übersetzung aus dem modern-lateinischen- ins hebräische Schriftsystem gelten.

Schriftgestaltung und die Frage der Tradition

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die bei der „Soncino-Hebräisch“ zu beobachtende Wiederaufnahme eines verschütteten typografischen

⁷⁹ Roth, Joseph: Betrachtungen an der Klagemauer [1929]. In: Ders.: Joseph Roth – Werke. Bd. 3, Köln 1989, S. 86–90.

⁸⁰ Vgl. Read, Herbert [u.a.]: Jan Le Witt. Paris 1972, S. 138.

⁸¹ Zur lateinischen Grundform war von dieser Schrift 1931 auch eine passende kyrillische Version erschienen.

Traditionsstrangs gänzlich dem entsprechenden Diskurs der deutschsprachigen Buchkunst- und Pressenbewegung entspricht. Die Hinwendung zur historischen Form korrespondiert in diesem Fall aber auch mit einer Strömung innerhalb der zionistischen Bewegung, die nicht alleine auf die Wiedererrichtung jüdischer Staatlichkeit in Palästina abzielte, sondern stärker kulturell bzw. identitätspolitisch ausgerichtet war. Ein zentraler Punkt war hier die Stärkung von Traditionen, welche eine nationaljüdische Identität fördern und damit einen Prozess der Dissimilation auslösen sollte. So kann der von der Soncino-Gesellschaft in Auftrag gegebene Schriftentwurf auch als Versuch einer selektiven Aneignung aschkenasisch-jüdischer Tradition gelesen werden. Nicht zuletzt zeigt sich auf der Ebene der hebräischen Schriftgestaltung aber auch die Verschiebung des Zentrums der zionistischen Bewegung von Mitteleuropa nach Palästina, wo damals ein sozialistischer „Arbeiterzionismus“ dominierte. Diese Strömung, bei der die hebräische Sprache eine zentrale Rolle spielte, verstand den Zionismus als radikalen Bruch mit der Tradition des Exils und damit assoziierten jüdischen Kultur.⁸² Entsprechend wurde auch in der Schriftgestaltung eine möglichst funktionale Formgebung angestrebt und nicht die Fortführung von Tradition. Betont werden sollte in der Schrift nicht die Vergangenheit, sondern die neue Gegenwartigkeit des Hebräischen.

Auch wenn es zweifellos die Machtübernahme Hitlers war, welche einen gravierenden Eingriff in die bibliophilen Aktivitäten der Soncino-Gesellschaft brachte, wurden die an das Projekt „Soncino-Hebräisch“ geknüpften Hoffnungen einer kulturellen Befruchtung auch aus ganz anderen Gründen enttäuscht. In einem Resümee der Buchkunstbewegung und der von ihr ausgehenden Impulse für die Schriftgestaltung in Deutschland kommt Abraham Horodisch zum Schluss, dass die von Morris und seinen Mitstreitern ausgelöste Phase der fruchtbaren Erneuerung des Schriftschaffens um 1930 zu einem Ende gekommen sei.⁸³ Während zum Zeitpunkt des Erscheinens der „Soncino-Hebräisch“ also bereits weitgehend modernistische Ansätze die Schriftgestaltung bestimmten, entsprach die von Marcus Behmer für die Soncino Gesellschaft geschaffene Type in ihrer historisierenden Ästhetik noch gänzlich dem typografischen Zeitgeist der frühen 1920er Jahre. So blieb sie denn auch ohne weiteren Einfluss auf die hebräische Schriftgestaltung ihrer Zeit. Allerdings konnten sich hier im Bereich der Buchschriften auch die an den serifenlosen lateinischen Groteskschriften orientierten modernistischen Ansätze nicht durchsetzen. Als hebräische Brotschrift ist die Dominanz der „Frank-Rühl“ bis zum heutigen Tag unangefochten.

⁸² Vgl. Harshav, Hebräisch (wie Anm. 1), S. 209–240.

⁸³ Vgl. Horodisch, Abraham: Die Schrift im schönen Buch unserer Zeit. Berlin 1931, o.S.