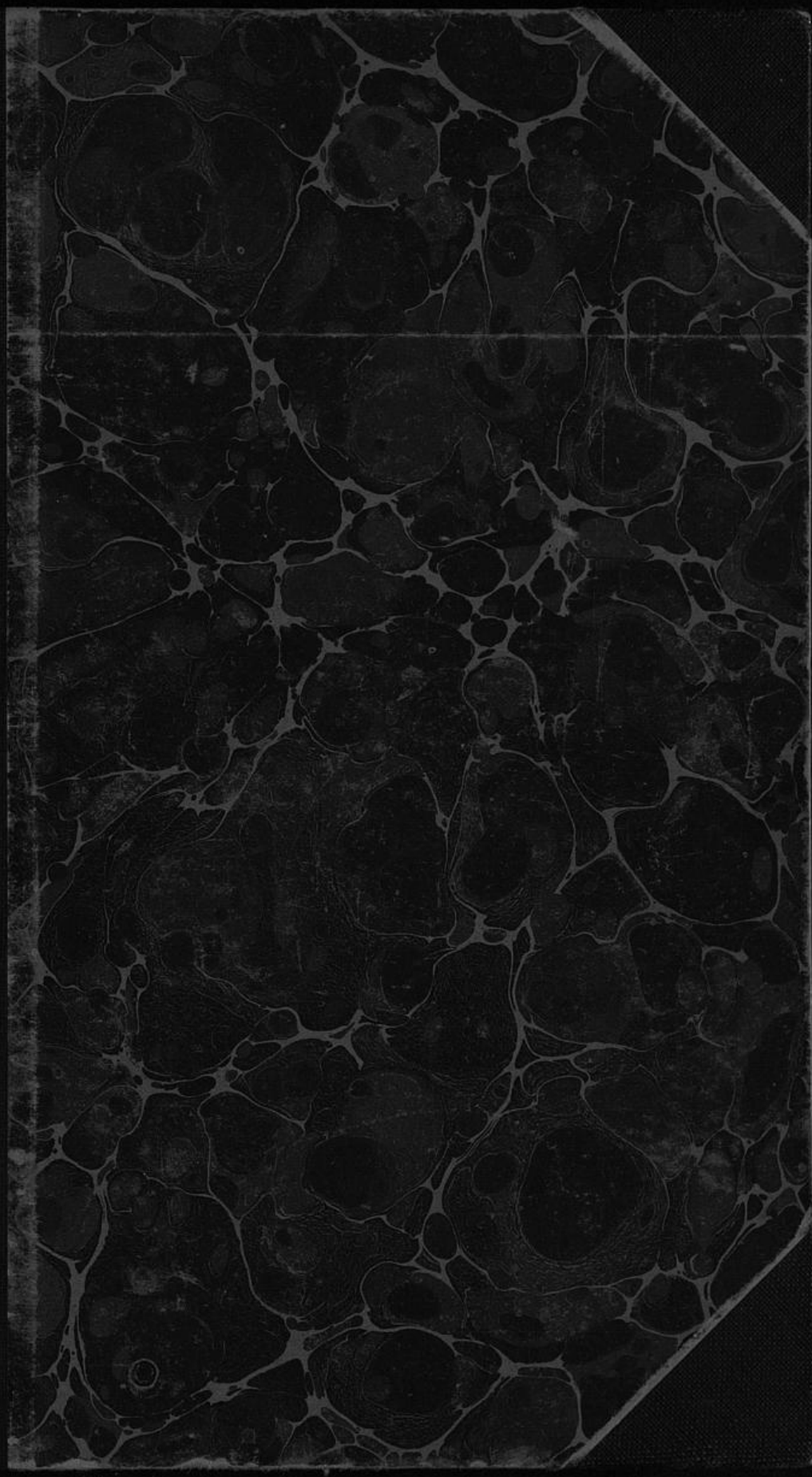


5

DER
KUNST
DE
BILD-
KUNST

d
78

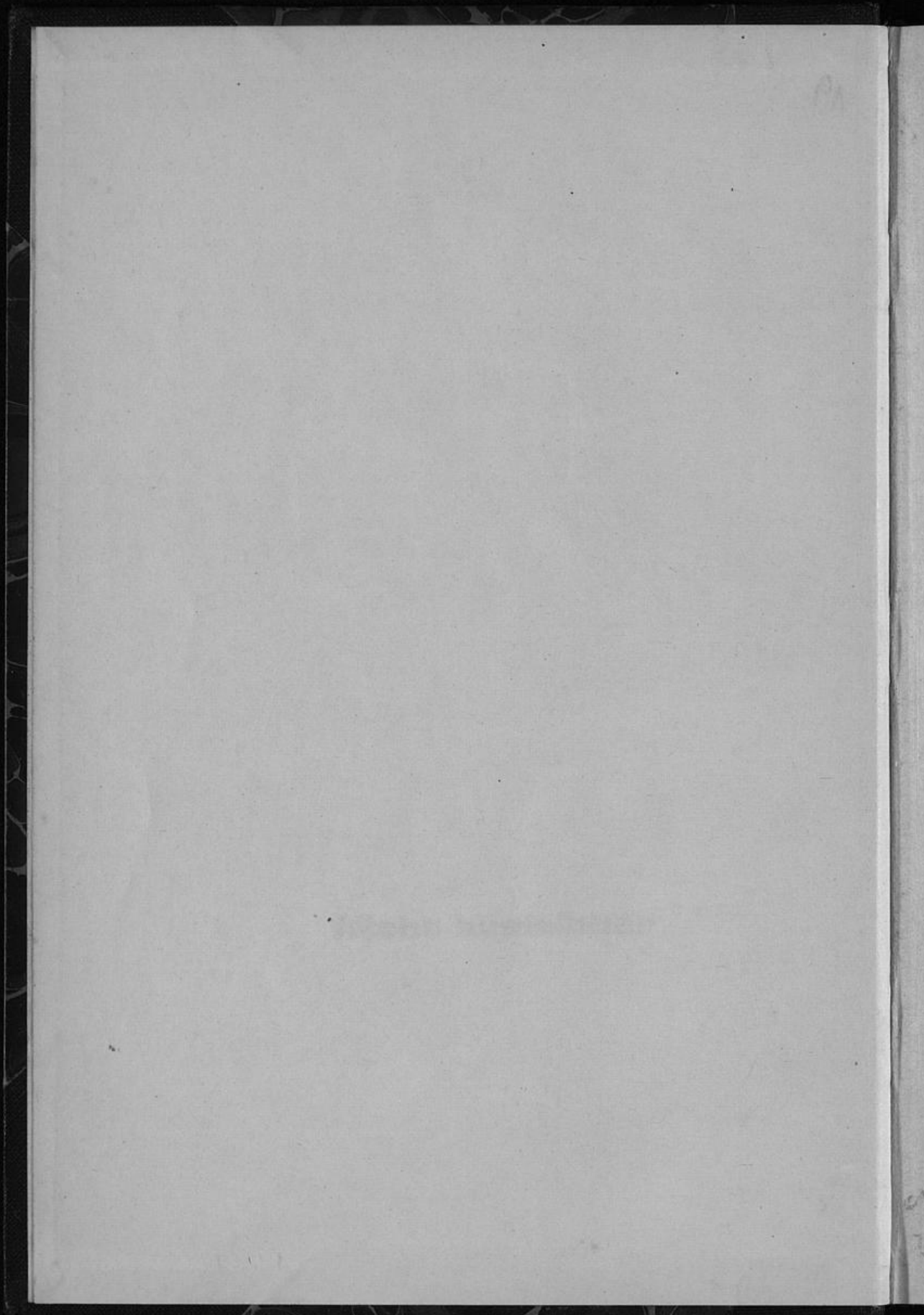


~~02
lib e
504~~

Nicht ausleihbar

BUCHBINDEREI
CARL SCHULTZE
DÜSSELDORF





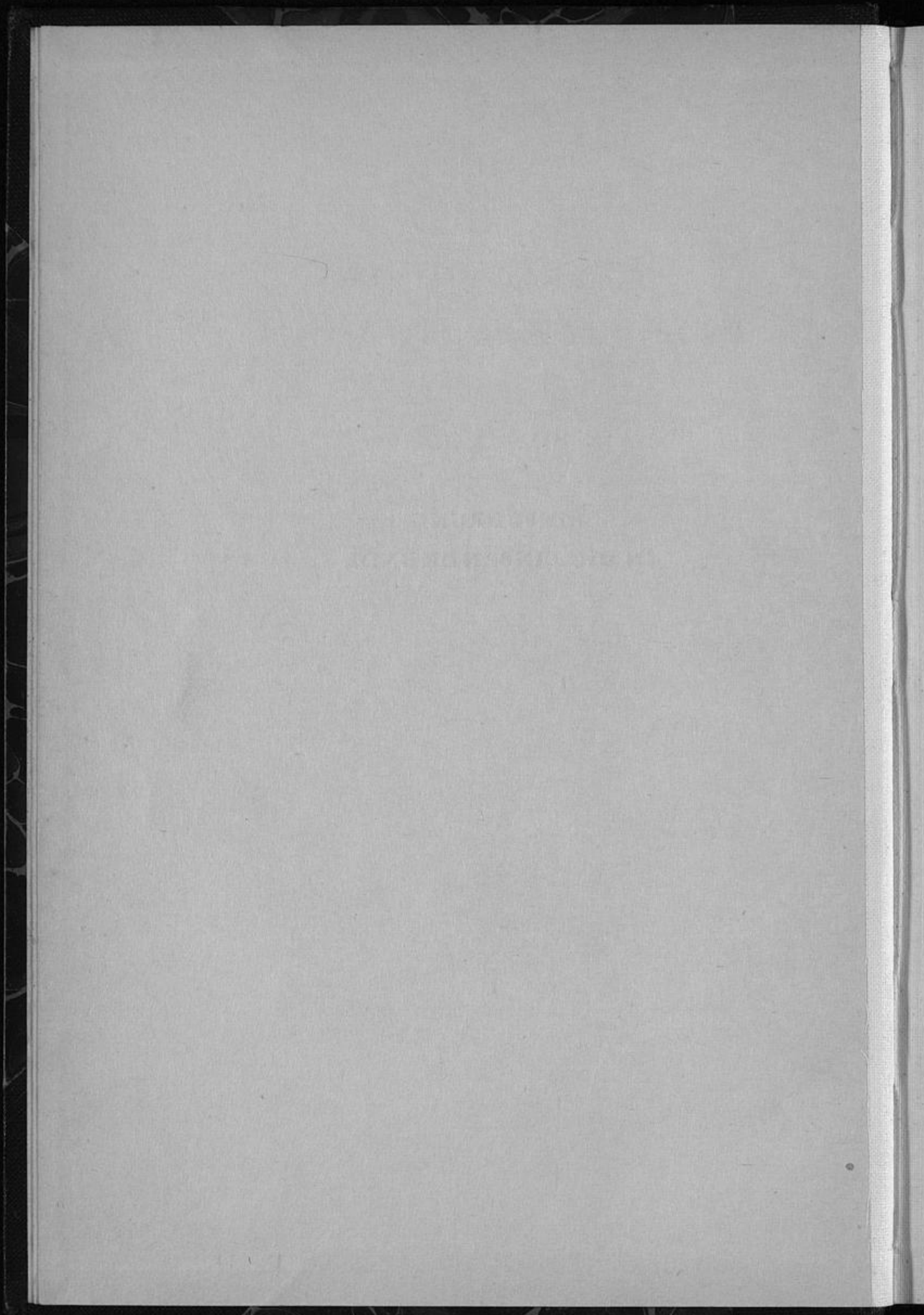
19

EINFÜHRUNG
IN DIE EINBANDKUNDE

*mit
ben*

28

AD-



EINFÜHRUNG
IN DIE EINBANDKUNDE

VON
HEINRICH SCHREIBER



VERLAG KARL W. HIERSEMANN
LEIPZIG 1932

05

bib-d

504

378

~~B. W. 1866~~

z
a

LANDES-
UND STADT-
BIBLIOTHEK
DUISSELDORF

32.1440

*Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany
Copyright 1932 by Karl W. Hiersemann, Leipzig*

VORWORT

Diese Einführung in die Einbandkunde wendet sich an alle die Bücherfreunde, welche auch dem Gewand der Bücher ihre Aufmerksamkeit schenken und die für die technische und künstlerische Beurteilung der Bucheinbände Rat, über Wesen und Werden des Einbandes Belehrung suchen. Sie will aber auch denen dienen, welche als Hersteller, als buchhändlerische, buchbinderische oder bibliothekarische Vermittler des Buches fachmännische Kenntnisse in Fragen des Bucheinbandes erwerben müssen. Es ist also ein weiter Kreis, für den die folgenden Seiten geschrieben sind, und entsprechend vielseitig ist die Fragestellung, mit welcher der Einzelne an die Lektüre einer solchen „Einführung“ herangeht. Die Darstellung sucht dieser Verschiedenartigkeit der Erwartungen dadurch gerecht zu werden, daß sie so kurz wie möglich das Wichtigste aus dem Gesamtgebiet des bucheinbandtechnischen, -historischen und -ästhetischen Wissens zusammenfaßt. Um das Wesen der Erscheinungen auf diesem Gebiet zu lehren, genügt es aber nicht, beim Allgemeinen und beim Problematischen stehenzubleiben; auch Einzelheiten, soweit sie grundlegend oder typisch oder methodisch lehrreich sind, gehören in eine Darstellung, welche praktischen Nutzen stiften soll. Für die Praxis aber ist dieses Buch in erster Linie geschrieben; nicht zwar für die tägliche Praxis des Buchbinders und nicht für die besondere Ausbildung des Einbandhistorikers, sondern für alle die Fälle, in denen es auf die Beurteilung eines Einbandes — historisch oder technisch — ankommt. Darin unterscheidet es sich von den bisherigen Erscheinungen des Gebietes, welche sich einen systematischen Lehrgang der Technik oder der Geschichte des Einbandes zur Aufgabe gemacht haben; und darin glaubt es seine Berechtigung zu haben, auch deshalb, weil es den Weg zu diesen Einzellehrbüchern ebnet, deren Dasein gewiß nicht überflüssig werden soll. Aus dieser Erwägung heraus konnte auch auf die Beigabe von Abbildungen verzichtet werden.

Von den verschiedensten Seiten ist dem Verfasser so viel freundliche Aufmunterung und tätige Hilfe zuteil geworden, daß er es für seine Pflicht hält, auch an dieser Stelle seinen Dank dafür auszusprechen. Nicht zuletzt gilt dieser Dank dem Verlag, dessen verständnisvollem Eingehen auf die Ziele des Verfassers dies Buch in seinem Werden reiche Förderung verdankt.

Leipzig, 20. Februar 1932

Dr. Heinrich Schreiber

INHALTSVERZEICHNIS

I <i>Einbandkunde</i>	I
Ziel des Buches 3 – Grenzen 4 – Begriff des Einbandes 5 – Inhalt der Einbandkunde 6 – Form der Darstellung 7 – Handwerkliche Grundlage 8 – Zweckgebundenheit des Einbandes 8 – Einbandkritik 9	
II <i>Einbandliteratur</i>	11
Bibliographie 13 – Fachbibliotheken 14 – neueste Erscheinungen 15 – Literatur über das Gesamtgebiet 16 – Lehrbücher 17 – für den Bibliothekseinband 18 – für die Einbandtechnik 18 – Großbuchbinderei 20 – Einbandgeschichte 20 – Kataloge von Ausstellungen und Sammlungen 23 – periodische Presse 25	
III <i>Einbandteile</i>	27
Einbandtechnik 29 – Betrachtungsweise 29 – sperrende Bände, gewölbte Deckel 30 – Rücken 31 – Titelaufschrift 33 – bei Zeitschriften 33 – anzuwendende Schrift 34 – Raum für den Titel 35 – Bandzählung 35 – geschriebene Titel 36 – Titel der Broschur 36 – Deckel- und Schnitttitel 37 – Technik des Titeldrucks 38 – Aufgaben des Rückens 39 – technische Bearbeitung 40 – Deckel 42 – Material dafür 43 – flexibler Einband 45 – Zuschneiden der Deckel 46 – Deckelbezug 47 – Ecken 47 – Deckenband 48 – Deckelkanten 49 – Schließen 50 – Verschlussbänder 51 – Beschläge 52 – Innenseite der Deckel 53 – Einschlag 54 – abweichende Deckelformen 55 – Vorsatz 56 – Vorsatzarten 57 – Bünde 62 – Bandheftung 64 – Befestigung der Bünde an den Deckeln (Ansetzen) 65 – Einband ohne Bünde 66 – Zahl der Bünde 67 – Fitzbund 67 – Kapital 67 – Heftung 70 – verschiedene Arten 72 – Broschürenheftung 74 – Drahtheftung 75 – Blockheftung 75 – Patentieren 77 – Vorarbeiten für das Heften 77 – Planieren 78 – Falzen 78 – Zusammentragen 79 – Kollationieren 80 – Vorrichten 80 – Fälze 81 – Heftmaterial 82 – Einsägen 82 – Technik des Heftens 83 – Rückenbearbeitung 85 – Rundung des Rückens 85 –	

Abpreßfalz 86 – Buchschnitt 87 – Schnittverzierung 90 – Hülse 93 –
Verbindung von Buchblock und Decke 94 – Bedeutung der Ma-
schine 95

IV *Einbandarten* 97
Bezeichnungen 99 – Broschur und Kartonnage 100 – Ganz- und
Halbband 102 – Gebrauchs- und Kunsteinband 102 – Einzel- und
Masseneinband 103 – Verirrungen der Form 103 – Einbände zum
Anhängen 104 – Einteilung nach dem Material 105 – Pappband 105 –
Gewebe: Seide, Samt, Leinen 107 – Leder 108 – Gerbung 109 –
Arten 110 – Narbung 112 – Farbe 112 – Lederauflage und -einlage
113 – Pergament 113 – Einteilung nach Herkunft 115 – Mönchs-
band 115 – Einband der Zeit, Originaleinband 115 – Verlagseinband
117 – künstlerischer Verlegerband 120 – Großbuchbindereien 121 –
Originalbroschur 122 – signierte Bände 124 – Bibliothekseinband
125 – Lederkommission 127 – Materialvorschriften 128 – neue Ein-
bandstoffe 129 – Buchpflege 129 – Ästhetik des Bibliotheksbandes
130 – Loseblattbuch 131

V *Einbandschmuck* 133
Schmuck und Material 135 – Anteil des Buchbinders 135 – Kodex-
form 136 – Buchkästen 137 – älteste Einbände 137 – Elfenbeinein-
bände 138 – Schnitzereien 140 – Goldschmiedearbeiten 140 – Be-
schläge 142 – Rücken der Metallbände 143 – Leder als Material 143 –
Ledermosaik 144 – Lederschnitt 146 – Schmuck durch Pressung und
Druck 150 – Hand- und Maschinenarbeit 150 – Blinddruck 152 –
Werkzeuge 153 – Gravur 154 – Einzelstempelschmuck 156 – Schrift-
stempel 159 – Kopfstempel 159 – Knotenwerkstempel 160 – Rolle
161 – Gotik und Renaissance 162 – Platte 163 – Verbindung von
Roller und Platten 165 – Marken 167 – Besonderheiten beim Blind-
druck 167 – Vergoldung 169 – orientalische Einflüsse 171 – Schmuck-
formen 173 – Deutschland 174 – Italien 175 – Blattstempel 176 –

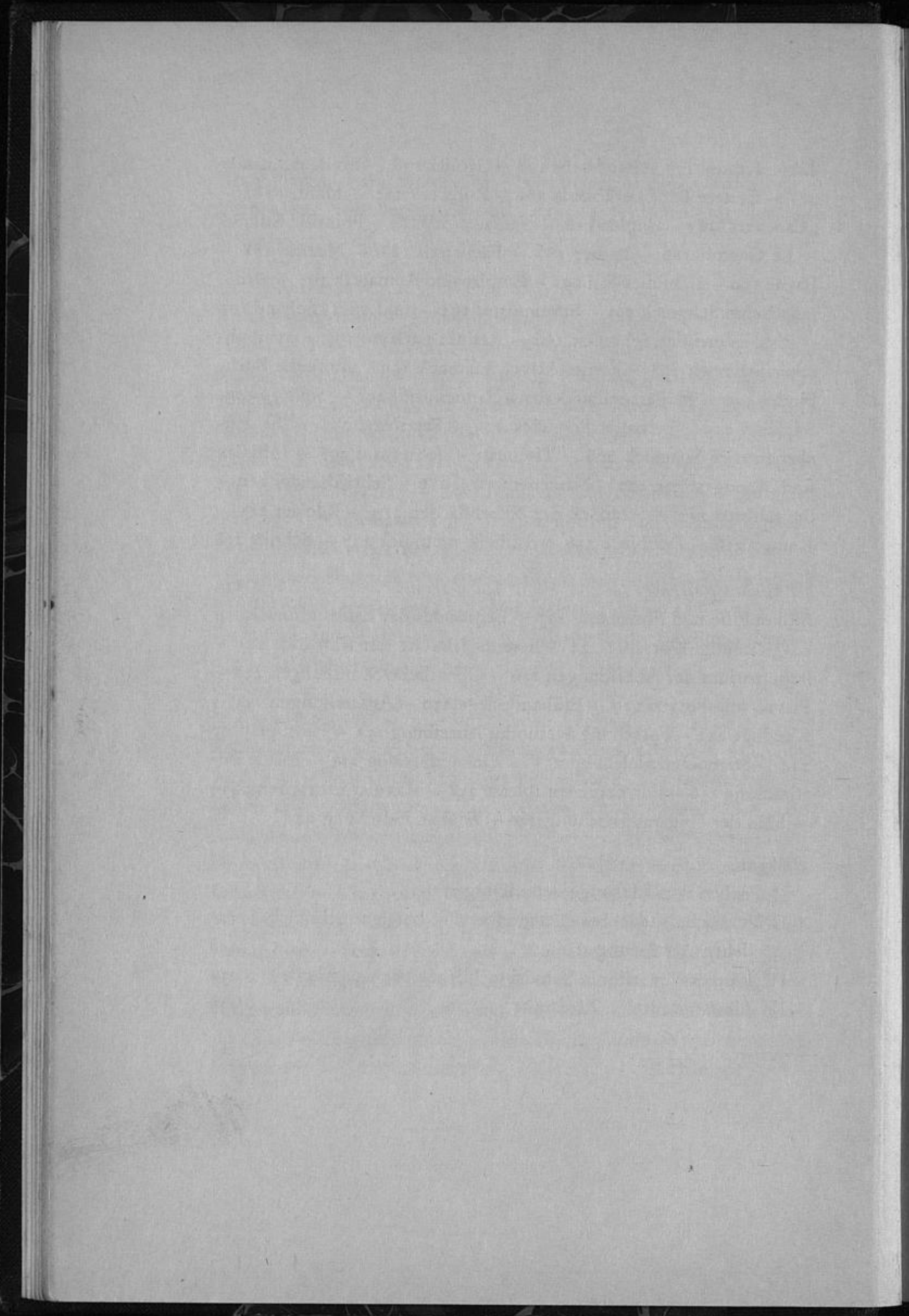
VIII

Jakob Krause 177 – Bandwerk 178 – Grolier 178 – Studentenbände 181 – weitere Bandwerkbände 181 – Rollwerk 182 – Mahieu 182 – „Canevari“ 183 – England 184 – Fanfares-Stil 185 – Pointillé-Stil 186 – Le Gascon 186 – Badier 187 – Fächerstil 188 – Mearne 188 – Payne 190 – Dentelles-Stil 191 – Empire und Romantik 192 – naturalistischer Schmuck 193 – Streumuster 194 – moderner Einband 195 – historisierender Schmuck 196 – Reliure parlante 197 – symbolischer Schmuck 198 – konstruktiver Schmuck 199 – moderne Buchbinder 200 – Pergamentband 201 – Leinenband 202 – Seide, Samt, Stickerei 203 – gemalter Schmuck 204 – Pappband 205 – Schriftelemente im Schmuck 206 – Titel 207 – Jahreszahl 208 – Initialen und Monogramme 209 – Namensstempel 210 – Schriftbänder 210 – Supralibros 211 – Schmuck der Nebenflächen 214 – Rücken 215 – Kanten 216 – Doublure 216 – Schließenschmuck 217 – Schnitt 218

VI *Einbandforschung*. 219
 Bibliophilie und Forschung 221 – Begründer der Einbandforschung 222 – heutige Forscher 224 – Inventarisierung der Einbände 225 – Repertorium der Abbildungen 226 – Öffentliche Sammlungen 228 – Privatsammlungen 229 – Einbandpflege 230 – Ausstellungen 231 – Kataloge 232 – Forschungsmethode: Abreibung 233 – Photographie 234 – Stempelvergleichung 235 – Einbandkatalog 235 – lokale Bestimmung 236 – Forschungsprobleme 238 – Makulaturforschung 239 – Sinn der Einbandforschung 240 – Einbandfälschung 241

Beilagen 243
 I Proben von Einbandbeschreibungen 245
 II Verzeichnis der bei Einbandbeschreibungen gebräuchlichen Abkürzungen 248
 III Kurzes Verzeichnis fremdsprachlicher Fachausdrücke . . 251
 IV Literatur zum II. Abschnitt 256

Register 261



ABSCHNITT I
EINBANDKUNDE



UNIVERSITÄT
DUISBURG



Der Kreis derer, die aus Pflicht oder Liebhaberei dem Bucheinband in all seinen Beziehungen mit nicht nur dilettantischem Interesse gegenüberstehen, ist in den letzten Jahren beträchtlich größer geworden. Es fehlt auch nicht an Werken, in denen sie Belehrung über die verschiedensten Fragen aus der Technik und Geschichte des Einbandes finden können. Ja, schon ist es beinahe unmöglich, ohne Führer durch den Irrgarten der Fachliteratur hindurchzufinden. Aber diese Fachliteratur ist zum geringsten Teil auf das abgestimmt, was der Neuling oder der noch wenig Bewanderte sucht. Entweder wird dem Leser zugemutet, einen buchbinderischen Lehrgang von Anfang bis Ende durchzumachen, von dem er noch dazu wenig Förderung hat, wenn er sich nicht gleichzeitig praktisch betätigt. Oder er erhält eine Geschichte der Einbandkunst oder des Einbandwesens, die ihn erst nach längerem Studium entsprechenden Vergleichsmaterials instand setzt, Einbände selbständig zu beurteilen. In der ganzen heutigen Buchbindereiliteratur gibt es kein Werk, welches sich auf die nächstliegenden Fragen einstellt, die Fragen: Wonach bestimmt man einen Bucheinband, welche Hilfsmittel gibt das jeweils vorliegende Stück dem Betrachter in die Hand, um es technisch und historisch zu beurteilen; auf welche Einzelheiten ist zu achten, wenn die Güte einer buchbinderischen Leistung ermessen werden soll; und woran ist die Güte zu erkennen, woran die Zeit der Herstellung, woran die Hand, der das Einbandkunstwerk verdankt wird? Wenn wir deshalb in diesem Buch zunächst auf solche Fragen Antwort zu geben versuchen, so hoffen wir damit dem Neuling mehr zu dienen, als dies durch umfangreiche systematisch-technische und historische Lehrbücher geschieht. Und die Zahl derer, die solche Belehrung suchen, schätzen wir wohl mit Recht nicht gering ein.

Wer irgend mit Büchern zu tun hat, kann an den Einbänden nicht

vorübersehen. In der Buchherstellung, im Buchvertrieb, in den Bibliotheken und nicht zuletzt in den Kreisen der Bücherliebhaber wird das im gleichen Verhältnis wie die Verbreitung des Buches überhaupt gewachsene intimere Interesse an den Dingen des Bucheinbandes nicht mehr erlahmen. Aber die Vielfältigkeit der Anforderungen, die von anderen Seiten an Kenntnisse und Fähigkeiten und Arbeitskraft all dieser Diener des Buches gestellt werden, macht es fast unmöglich, daß die oft dringend nötige Kenntnis vom Einband mit den bis jetzt vorhandenen Hilfsmitteln erst erarbeitet wird. Die Ratlosigkeit, die solcher Einsicht bisher oft genug gefolgt ist, soll durch dieses Buch beseitigt werden. Es hat also die doppelte Aufgabe: in das Gesamtgebiet der Einbandkunde einzuführen und auf täglich vorkommende Fragen aus diesem Gebiet rasch Auskunft zu geben. Damit ist gesagt, daß es ein Anfang ist. Aus der Lektüre der folgenden Seiten allein wird kein vollendeter Einbandfachmann; und bei allen Einzelfragen werden nicht die letzten Feinheiten erörtert werden können; das alles würde dem Zweck dieses mit Bedacht in engen Grenzen gehaltenen Bandes widersprechen. Aber es wird nicht versäumt werden, an den selbstgewählten Grenzen dieses Gebietes die Wegweiser aufzurichten, welche dem Weiterstrebenden die Richtung zeigen, die er einschlagen muß, um zum Ziel zu kommen.

Die Beschränkung auf das Wichtigste, soweit möglich sogar auf das Typische, für ein Werk, das der Einführung, der Vermittlung der Grundlagen, dienen soll, schon durch den Zweck geboten, wird auch durch die Rücksicht diktiert, daß auf engem Raum das Gesamtgebiet des Wissens über den Bucheinband dargestellt werden soll. Diese Rücksicht befreit nicht von der Aufgabe, die Größe des Gebietes vor Augen zu führen und die Grenzen anzuzeigen, die durch Natur oder Übereinkommen gesetzt sind. Solche Betrachtungsweise kann sich nicht erschöpfen in einer reinen Beschreibung der Techniken; sie muß auch versuchen, zum Eindringen in das Wesen jeder einzelnen buchbinderischen Tätigkeit zu führen, zum Verständnis für den Sinn, die innere Berechtigung der Arbeitsgänge und -behelfe. Und ebensowenig kann es genügen, eine historische Betrachtung auf die überlieferten Tatsachen zu beschränken; vielmehr verlangt das historische Material, daß es aus den Forderun-

gen seiner eigenen Zeit erklärt werde, daß das Gesamtgebiet des historischen Einbandes stets als die Auswirkung der allgemeinen buchbinderischen Gestaltungsgesetze verstanden werde. Nach Lage der Einbandforschung und im Rahmen einer einführenden Schrift ist es nicht ratsam, allzusehr in die historischen Einzelheiten zu gehen; wie mangelhaft unser heutiges Wissen für eine solche Darstellung noch ist, werden die einschlägigen Stellen dieses Buches lehren. Es wird deshalb auch ein so in sich abgeschlossenes Gebiet, wie das des orientalischen Einbandes nur so weit berücksichtigt werden, als es für die abendländische Entwicklung von Bedeutung geworden ist.

Der Einband ist das Kleid des Buches. Er soll ihm, nach einem treffenden Wort G. A. E. Bogengs, Haltung verleihen wie die Kleidung dem Menschen. Vor allem aber soll er Schutz sein — und darin liegt wohl die Hauptwahrheit des Vergleiches, der in diesem Sinne auch von Abraham a Sancta Clara schon gebraucht wird, wenn er „ein geheftetes und beschnittenes, aber noch unüberzogenes Buch einem Menschen im Hembde ohne Rock und Hosen“ vergleicht. Daß der Vergleich aber auch pflichtgemäß hinkt, lehrt außer der Überlegung, daß ein Buch ohne sein „Kleid“ nie seine volle Schönheit zeigen kann, auch die für den Einband unumgängliche, weil mit ihm wesensverbundene Forderung, daß er untrennbar mit dem Buch vereinigt wird. Wenn wir heute achtlos von „Einband“ reden, denken wir nicht mehr daran, daß schon im Wort zutiefst diese enge Vereinigung ausgedrückt ist. So eng ist diese Verbundenheit, daß wir uns unter dem „Buch“ oder dem „Band“ (fast gleichbedeutend) beinahe ausnahmslos ein gebundenes Buch vorstellen und daß noch weniger, wenn von einem Einband die Rede ist, an einen Einband ohne Buchinhalt gedacht wird. Und das ist nicht einmal verwunderlich; denn buchbinderisch gesprochen ist der Begriff „Einband“ mit der Bezeichnung der äußeren, den Buchblock schützenden Teile längst nicht erschöpft. Die ursprünglichste und wichtigste Tätigkeit des Buchbinders ist vielmehr das „Zusammenbinden“ der einzelnen Bogen seit je gewesen und wird es bleiben. Was wir aber gemeinhin „Einband“ nennen, ist nur ein Teil der buchbinderischen Leistung, die Buchdecke, und oft genug begegnet

man in der Fachliteratur dem Gebrauch des Wortes Einband im Sinne von „äußerer Hülle“. Für den Buchbinder besteht der Einband aus Buchblock und Decke. Beiden Teilen einzeln und ihrer Verbindung gilt in gleicher Weise seine Tätigkeit; auf beide Teile ist auch bei der Betrachtung historischer Einbände zu achten. Deshalb soll auch im Folgenden der Einband in diesem umfassenden Sinne verstanden werden. Das Wissen um den Einband in dieser weiten Bedeutung, das Binden des Buches und das gebundene Buch, fassen wir zusammen als „Einbandkunde“.

Was Einbandkunde ist, hat noch kein Lehrbuch definiert. Vielleicht ist das Wort noch gar nicht als zusammenfassende Bezeichnung für alle, die Geschichte und die Technik des Bucheinbandes betreffenden Fragen gebraucht worden. Und dies wiederum erklärt sich aus dem Mangel an Darstellungen, die das ganze Gebiet des Einbandwesens in sich begreifen. Es ist deshalb, nachdem der Begriff der Einbandkunde schon kurz erläutert ist, für den Aufbau des Folgenden erforderlich, eine klare Formulierung des Inhalts dieses Wissensbezirkes zu finden.

Einbandkunde ist die Summe der Kenntnisse, die dazu befähigen, einen Bucheinband in technischer, historischer und ästhetischer Hinsicht zu beurteilen.

Damit ist gesagt, daß die Einbandkunde sowohl den Einband in dem schon erläuterten kollektiven Sinne als die Tätigkeit des Buchbinders an Buchblock und Decke, wie auch das einzelne Stück zu betrachten hat, mit andern Worten, daß sie über die Entstehung eines Einbandes ebenso Auskunft geben soll wie über sein Aussehen. Es genügt deshalb nicht, einbandtechnische und einbandhistorische Kenntnisse einfach zu summieren; auch die Kenntnis der historischen Technik ist wichtig. Und es genügt nicht, den Herstellungsprozeß und die Geschichte des Bucheinbandes zu beschreiben — das ist Sache des buchbinderischen Lehrbuches und der historischen Darstellung — vielmehr sollen die technischen und historischen Kenntnisse zur Beurteilung des Einzelfalles ausgewertet werden. Die Einbandkunde baut sich auf dem bisher bekannten Material auf, formt diesen Stoff so um, daß auch der Nichtkenner der historischen und technischen Darstellungen aus seinen Beobachtungen Kriterien entnehmen kann. Wenn also in dieser Einband-

kunde an eine möglichst vielseitige Übersicht des auf dem Gebiet des Bucheinbandes Bekannten gegangen wird, so ist es auch insofern ein Anfang, als derartige Versuche bisher noch unterblieben sind; und deshalb möge der erste Versuch als solcher gewertet werden.

Ich habe mir also weder vorgenommen, den zahlreich vorhandenen Lehrbüchern der Buchbinderei ein neues, noch den Darstellungen ihrer Geschichte ein weiteres hinzuzufügen. Vielmehr sollen die folgenden Seiten versuchen, einen Begriff davon zu geben, was alles zur richtigen Beurteilung eines Einbandes gehört; und sie sollen die wichtigsten dazu nötigen Kenntnisse vermitteln. Sie sollen, die wichtigsten Erscheinungsformen des Bucheinbandes berücksichtigend, an den einzelnen Teilen des Einbandes den Blick für die Beurteilung des Ganzen schärfen, sollen den geschmückten Einband nicht so sehr in historischem Zusammenhang zeigen, sondern gerade in einer Anordnung, die die historische Zuweisung ermöglichen kann. In diesem Willen ist die Einbandkunde eine ganz auf die Praxis gerichtete Wissenschaft, auf die Praxis der Tausende, die lernen wollen, selbständig einen Einband zu betrachten, zu beschreiben, zu kritisieren.

Es wird sich zeigen, daß bei solcher ganz auf die Praxis bedachter Darstellungsweise auch die Schönheit des Bucheinbandes zu dem ihr gebührenden Recht kommt. Als vor über 220 Jahren der erste deutsche Theoretiker des Bucheinbandes, Johann Gottfried Zeidler, seine „Buchbinder-Philosophie“, eine ins Wissenschaftliche gehobene Darstellung der buchbinderischen Technik, schrieb, lag diese Schönheit wohl in dem Wort „Kunst“, mit dem das Handwerk bezeichnet wurde, beschlossen; sonst fehlt nichts an seiner Definition der Buchbinderei, um sie auch heute noch gelten zu lassen. Nach dieser alten Definition ist die Buchbinderei „eine Kunst, welche durch mancherley Arbeit und aus mancherley Materien gedruckte oder geschriebene Bücher und Papiere einfasset, Schale oder Futteral u. d. gl. verfertiget, damit selbige bequemer zu gebrauchen sind, und vor der Abnützung besser verwahret seyn.“

Aber wenn Zeidler, ein theologisch geschulter Gelehrter, der viele Berufe kennen gelernt, in keinem recht festen Fuß gefaßt hatte, diese Bestimmung des Inhaltes der Buchbindekunst niederschrieb,

um darauf eine lehrhafte Darstellung der handwerklichen Tätigkeiten aufzurichten, also als buchbinderischer Autodidakt den Versuch machte, handwerkliches Können auf literarischem Wege zu erzielen — so wird die vorliegende Einführung den schon Zeidler nur recht unvollkommen geglückten Versuch nicht wiederholen, zumal an guten, von ausübenden Buchbindern verfaßten Lehrbüchern kein Mangel ist; vielmehr soll hier Verständnis für die einzelnen buchbinderischen Techniken geweckt werden; der Hergang der Arbeit wird nur so weit Berücksichtigung finden, als es für das Verständnis des fertigen Einbandes nötig ist. Nicht dem Entstehen des einzelnen Einbandes, nicht dem historischen Werden gilt die Darstellung, sondern dem Gewordenen, fertig Vorliegenden, dem gebundenen Buch, dessen einzelne, vom Buchbinder bearbeitete Teile gewissermaßen im Querschnitt gezeigt und analysiert werden.

Wie wir ein Gebäude erst dann näherer Betrachtung für wert halten, wenn es nicht nur eine verlockende Fassade zeigt, sondern im ganzen zweckentsprechend gebaut und eingerichtet ist, so ist ein gebundenes Buch mit schöner Außenseite erst dann ernster Beachtung wert, wenn es im ganzen nach allen Regeln der Kunst bearbeitet ist. Die handwerkliche Grundlage der Einbandkunst darf sich auch in einer Einbandkunde als deren wichtigster Teil dokumentieren. Ohne diese Grundlage wäre es um die Meisterwerke der Einbandkunst vergangener Jahrhunderte heute schlecht bestellt. Daß wir uns am schönen Einband freuen können, ist ein Verdienst der handwerklichen Qualitätsarbeit. Man nehme deshalb das starke Gewicht, das wir dem Technischen beilegen, nicht als Überschätzung der Hilfsmittel; auch der Liebhaber des Einbandes um des Einbandes willen muß die Bedeutung der buchbinderisch-technischen Arbeit gegenüber dem Schöpferisch-Künstlerischen anerkennen.

Es ist hier am Platze, ein Wort von der Zweckgebundenheit des Einbandes zu sagen. Alle Einbandkunst steht im Dienste des Buches — das Buch im Dienste des schöpferischen Geistes, der Ausbreitung und Fortdauer in der Mit- und Nachwelt sucht. An diesen Grundtendenzen hat sich trotz mancher Erfindungen in der Übermittlung geistiger Güter noch nichts Wesentliches geändert. Jahrtausende war das Buch Zeuge geformter Ideen, ist es heute noch

und wird es für absehbare Zeiten bleiben. Solch wichtiges Gefäß, das Dauer haben soll und dabei seinen Zweck je besser erfüllt, je mehr es gebraucht wird, darf nicht zu zerbrechlich sein. Dem Buchbinder ist die Aufgabe anvertraut, diese dauerhafte Schale herzustellen. Aller Einbandschmuck, der den Einband hindert, seinen Zweck voll zu erfüllen, der etwa Nachlässigkeiten der Technik bedingt oder besondere Behandlung beim Binden ohne Rücksicht auf die Forderungen der Technik verlangt, ist verwerflich. Eine allgemeine Regel, wo die Grenzlinie liegt, gibt es nicht. Dazu sind die Zwecke, die zu beachten sind, viel zu mannigfach. Dauerhaftigkeit und Sicherheit des Einbandes stehen in ganz verschiedenem Verhältnis beim Buch des privaten Sammlers und dem der öffentlichen Bibliothek; die Schwere des Buches bedingt bei verschiedenen Werken verschiedene Rücksicht beim Binden. Die Art der Aufbewahrung kann für die Wahl des Einbandschmuckes ausschlaggebend sein; dies ist z. B. für die Beurteilung von Einbänden mit Schließen wichtig. Zu verschiedenen Zeiten ist die Würdigung einzelner Werke verschieden gewesen und damit auch die Ausführung des Einbandes. Die Industrie, die am Ende des 19. Jahrhunderts die gaufrierten Lederbände herstellte, tat damit einen Mißgriff, selbst wenn sie schöner gewesen wären; denn man konnte diese Bände nicht in die Reihe stellen, ohne sie zu beschaben. Solche Beispiele gibt es tausende. Das eine soll genügen, um zu zeigen, wie eng die Fragen des schönen Einbandes mit denen des zweckmäßigen verknüpft sind, um zu lehren, daß in jedem Falle die Einzelheiten der Technik so geläufig sein müssen, wie die Prinzipien der Schönheit, und daß historische Kenntnisse für den Ausgleich beider Elemente vorbildliche Lösungen aufzeigen können. Für all diese Fragen soll die „Einführung“ die Grundlagen vermitteln. Wer Einbände beurteilen will, dem müssen die Forderungen der Einbandtechnik geläufig sein; er muß aber gleichzeitig einen Blick für die Schönheit des Einbandes haben, er muß aus einer Kenntnis der Grundlagen heraus die jeweils gravierenden Faktoren gegeneinander abwägen können, muß wissen, wo er Gleichartiges oder Ähnliches finden kann, das er zum Vergleich heranziehen könnte.

Dies Kombinieren wird von Fall zu Fall Aufgabe dessen sein, der mit Einbänden zu tun hat. In diesem Buch aber, das zu den dafür

nötigen Kenntnissen führen soll, wird es darauf ankommen, die Faktoren möglichst im Einzelnen vor Augen zu stellen, um auch die Kriterien soweit es möglich ist, zu allgemeiner Bedeutung zu steigern. Die Einbandkunde wird sich dabei als ein großes Gebiet zeigen, dessen Parzellen einesteils noch nicht völlig verzeichnet sind, andernteils mit dem Fortschritt der Technik und der Forschung Veränderungen unterworfen sind. Es wäre aber lebensfremd, wollte man sich deshalb von der Bearbeitung dieses Gebietes abschrecken lassen oder sich auf seine historische Betrachtung beschränken. Vielmehr darf gerade dieser Hinweis auf Neuland — dies gilt vor allem für die Abschnitte, die den Standpunkt der Einbandforschung skizzieren — die Wirkung erhoffen, daß auch eine solche Einführung zur Förderung des heutigen Könnens und Wissens werde beitragen können.

ABSCHNITT II
EINBANDLITERATUR



Die genauen Titel der hier erwähnten Werke
sind am Ende des Buches zusammengestellt



Sich in der umfangreichen, schon bestehenden Literatur über den Bucheinband zurechtzufinden, ist nicht mehr ganz leicht, zumal es an einem wertenden Führer durch die Masse des auf diesem Gebiet Gedruckten noch fehlt. Die Auswahl der von einzelnen Autoren für wichtig gehaltenen Literatur, die in Gesamtdarstellungen angeführt wird, bringt oft schneller zum Ziel, als eine Durchsicht der durch die Masse ihrer Titel verwirrenden, einzigen bisher bestehenden „Bibliographie der Buchbinderei-Literatur“, die Wolfgang Mejer im Jahre 1925 abgeschlossen vorgelegt hat. Als *Bibliographie der Einbandkunde* muß dieses Werk am Anfang einer kurzen Darstellung der einbandkundlichen Literatur stehen. Die annähernd 2700 Titel dieses Verzeichnisses geben schon durch ihre Zahl einen Begriff von dem Umfang des Gebietes, das wir Einbandkunde nennen; denn hinsichtlich des behandelten Gebietes decken sich die Grenzen des Mejerschen Buches mit dem vorliegenden fast aufs Haar. Die Wirkung dieser Zahl wird nur geringfügig abgeschwächt, wenn man bedenkt, daß aus den letzten Jahren sehr viele Zeitschriftenaufsätze Aufnahme in die Bibliographie gefunden haben; da nur für die deutschen Veröffentlichungen eine gewisse Vollständigkeit erstrebt ist, würde sich die Zahl leicht erhöhen lassen. Für alle in Einbanddingen auftauchenden Fragen kann die wichtige, bis 1925 erschienene Literatur bei Mejer nachgewiesen werden; für die mangelhafte Systematik — 10 Abschnitte mit z. T. 400 und mehr Titeln in alphabetischer Anordnung genügen nicht in allen Fällen — tritt ein Schlagwortverzeichnis ein.

Eine ähnlich vollständige Bibliographie, deren größter Fehler es geworden ist, daß sie noch keine Fortsetzung gefunden hat, ist in keinem andern Land erschienen. Wie auf anderen Gebieten der Bibliographie ist es auch hier so, daß die deutschen Arbeiten die internationalsten sind. Ein Name aber muß hier genannt werden,

der einer hervorragenden englischen Einbandkennerin und Einbandkünstlerin, Miß S. T. Prideaux in London, die als Anregerin der buchbinderischen Bibliographie angesehen werden muß; mehrfach sind ihre bibliographischen Zusammenstellungen in Zeitschriften erschienen und ihrem Buche „Bookbinders and their craft“ hat sie eine den damaligen Stand der Einbandkunde sehr gut repräsentierende Literaturübersicht angefügt. Wenige Jahre vor dem Weltkriege wurde die Fachbibliothek von Miß Prideaux durch das Leipziger Antiquariat Karl W. Hiersemann verkauft; der Katalog dieser Sammlung gehört zu den besten Literaturzusammenstellungen der Einbandkunde. Eine über die bis zur Jahrhundertwende erschienene einbandkundliche Literatur vor allem in den angelsächsischen Ländern unter Hervorhebung des Wesentlichen gut orientierende Bibliographie ist auch das Verzeichnis einer in der Columbia University Library aus der Sammlung von Samuel Putnam Avery im Jahre 1903 veranstalteten Ausstellung unter dem Titel „Works on bookbinding... from the collection of S. P. Avery, New York.“

Andere ausländische Bibliographien beschränken sich auf die einschlägige Literatur des betreffenden Landes. Als vorbildlich ist vor allem des Freiherrn Johannes Rudbeck „Svensk bokbinderbibliografi“ zu nennen (Stockholm 1911). Auch für Deutschland gibt es außer Mejer noch eine Reihe Versuche zu erwähnen, teils vor dem Erscheinen seines Buches, teils spätere Ergänzungen. Zwei solche Versuche stammen von Paul Kersten, dem eifrigsten der deutschen buchbinderischen Fachschriftsteller. 1928 erschien von ihm im „Allgemeinen Anzeiger für Buchbinderien“ (S. 999 ff.) „Das vollkommenste Verzeichnis der deutschen Buchbinderei-Literatur von 1644—1927“ (auch als privater Sonderdruck unter dem Titel: „Die deutsche Buchbinderei-Literatur von 1644—1927“). Die recht fehlerhafte Bibliographie (Berichtigungen im „Archiv für Schreib- und Buchwesen“, Jg. 3, 1929) bringt nur wenige Titel über Mejer hinaus und kann sich an Vollständigkeit höchstens in bezug auf Zeitschriftenartikel einzelner Autoren mit ihm messen. Schon 1915 hatte Kersten das Verzeichnis seiner Bibliothek gedruckt vorgelegt: „Die Fachbibliothek eines deutschen Kunstbuchbinders und Fachschriftstellers: Paul Kersten, Berlin.“ Dieses reichhaltige Verzeichnis, das von

Kerstens Biographien nicht ganz zu Recht das der besten, vollkommensten Sammlung über die Buchbinderei vom 17. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag genannt worden ist, beschränkt sich nicht auf buchbinderische Literatur; seit 1916 sind im „Allgemeinen Anzeiger für Buchbindereien“ Ergänzungen erschienen. Der Grundstock dieser „Kersten-Bibliothek“ ist 1923 in den Besitz der Leipziger Großbuchbinderei Hübel und Denck übergegangen, ohne dort endgültig gesichert zu sein. Als Katalog einer Fachbibliothek ist daher bedeutend wertvoller der „Katalog der Bibliothek des Börsenvereins deutscher Buchhändler zu Leipzig“ (Bd. 1, 1885; 2, 1902, seither laufend Nachträge im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ und separat); auch inhaltlich ist dieser bibliographisch gut durchgearbeitete Katalog das beste gedruckte Verzeichnis einer deutschen einschlägigen Fachbibliothek.

An diese bibliographischen Zusammenstellungen, die den Vorteil der umfassenden Orientierung mit dem Nachteil des raschen Veraltens verbinden, seien die Literaturübersichten angereicht, welche in kleineren Zeitabschnitten immer wieder die *neuesten Erscheinungen* verzeichnen. Hierher gehört der Besprechungsteil der Fachzeitschriften, der freilich weder vollständig, noch in einer sachlich bedingten Auswahl und Reihenfolge, noch mit der wünschenswerten Schnelligkeit die neuen Titel bekannt macht, gehören die in einschlägigen Zeitschriften regelmäßig erscheinenden Literaturberichte zum Buchgewerbe etwa in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ oder im „Archiv für Buchgewerbe“ und dessen literarischem Beiblatt. In seiner sachlichen Unterteilung ist auch das „Literarische Zentralblatt für Deutschland“ geeignet, über die deutschen Neuerscheinungen zu berichten, besonders wertvoll dadurch, daß die oft sehr versteckte Literatur der Einzelaufsätze greifbar gemacht wird. Über diese, von der Deutschen Bücherei als der geeigneten Stelle zur Durchsicht des gesamten deutschen laufenden Schrifttums bearbeitete allgemeine deutsche Bibliographie hinaus gibt es aber noch laufende Sonderbibliographien des Gebietes ohne Rücksicht auf Landes- und Sprachgrenzen. Da ist zuerst die „Internationale Bibliographie des Buch- und Bibliothekswesens“ zu nennen, die 1931 im 5. Jahrgang erschienen ist; sie wird an den internationalen Beständen der Preußi-

schen Staatsbibliothek bearbeitet und bringt deshalb die Literatur in der größten wünschenswerten Abrundung. Man braucht nur das Verzeichnis der für die Zeitschriftenzitation gebrauchten Abkürzungen anzusehen, um über die umfassende Arbeit, die hier geleistet wird, beruhigt zu sein. Das Einbandwesen bildet hierin freilich nur einen kleinen Abschnitt. Da aber auf Erläuterung (anders als beim „Literarischen Zentralblatt“) ganz verzichtet wird, ist die Zahl der auf solch engem Raum erscheinenden Titel beträchtlich, und man kann sich leicht überzeugen, daß an keiner Stelle sonst die Literatur so vollständig nachgewiesen wird. Schwierigkeiten entstehen höchstens dadurch, daß mit Verweisungen rigoros gespart ist, so daß oft genug auch in anderen Abschnitten (z. B. den biographischen, oder über Exlibris für die Supralibros) einschlägige Titel zu finden sind. Die Technik des Einbandes ist ^{an}dieser mehr buchhistorisch gerichteten Titelsammlung freilich sehr vernachlässigt. Dagegen finden alle Fragen, in denen der Zusammenhang des Einbandwesens mit dem Bibliothekswesen zur Sprache kommt, ausführlich Berücksichtigung. Vor dem Erscheinen dieser internationalen Bibliographie kam, schon seit Jahrzehnten, alljährlich unter den Beiheften des „Zentralblattes für Bibliothekswesen“ ein Heft mit der bibliographischen Ernte des Gesamtgebietes von Buch- und Bibliothekswesen. Eine nur den Bucheinband behandelnde laufende Bibliographie gibt es seit Erscheinen des „Jahrbuchs der Einbandkunst“; am Ende wird jeweils über das verflossene Jahr zusammenhängend und mit ausführlichen Inhaltshinweisen über die wichtigen Erscheinungen referiert.

Dieses Jahrbuch, das von Hans Loubier und Erhard Klette begründet wurde und herausgegeben wird, verdient an erster Stelle genannt zu werden, wenn von der *das gesamte Bucheinbandwesen* behandelnden Literatur die Rede ist. Hier ist die Zentrale, an der die Einbandkenner und -Forscher die neuesten Ergebnisse schriftlich niederlegen und erörtern; hier ist auch für den Freund des schönen Einbandes eine Stelle, an der er sich über die bucheinbandkünstlerischen Bewegungen im In- und Ausland, über die Tätigkeit einzelner Bindekünstler, über ästhetisch-theoretische Fragen, kurz über alles die moderne Einbandkunst Betreffende unterrichten

kann. Zugleich ist das Jahrbuch ein Arsenal erstklassigen Abbildungsmaterials in den besten Reproduktionsverfahren und übertrifft als solches auch die von Werner Christ begonnene und nicht zu Ende gekommene Sammlung „Internationale moderne Kunsteinbände“. Ganz ausgeschlossen bleiben die Fragen technischer und gewerblicher Art, denen überwiegend die laufenden Zeitschriften offen stehen. Vor allem aber dienen der Orientierung über diese Gebiete die buchbinderischen Lehrbücher.

Von diesen *Lehrbüchern* sollen zuerst die gleichermaßen Technik und Geschichte behandelnden genannt werden. Paul Adam, gleich geachtet in der Welt der ausübenden Buchbinder wie in der der historischen Einbandkenner und -Liebhaber, hat seine reiche Kenntnis in einem heute noch aktuellen Handbuch „Der Bucheinband“, schon 1890 niedergelegt (Seemanns Kunsthandbücher, Bd. 6). Wertvoll ist darin weniger die Darstellung der Geschichte des Einbandes, denn auf diesem Gebiet ist seither viel Neues ans Licht gezogen worden, das Beachtung verdient, als vielmehr die Verbindung technischer und historischer Kenntnisse. Überhaupt gibt es, um die historische Technik des Einbandes kennen zu lernen, aus der Technik Zeit und Gegend der Entstehung eines Einbandes zu beurteilen, nichts Besseres, fast auch nichts anderes als die Schriften von Paul Adam. Außer in vielen Aufsätzen hat er neuerdings diese seine Kenntnisse in einem Büchlein niedergelegt, dessen Titel den Inhalt nicht ganz vermuten ließe: „Das Restaurieren alter Bücher“ (Halle 1927). Adam kennt einerseits den orientalischen Einband in allen seinen Arten, andererseits hat er der buchbinderischen Klosterarbeit eingehende Studien gewidmet; dazu kommt reiche Erfahrung an neueren Einbänden, die er selbst repariert hat. Nur ein Techniker des Einbandes mit historischem Verständnis konnte solch ein sicherer Führer auf diesem Gebiet werden, wie es Paul Adam ist; und die Einbandforschung hat noch lange nicht ausgeschöpft, was aus Adams Beobachtungen zu lernen ist.

Eine andere Darstellung ist dem Gesamtgebiet des Einbandes von der bibliophilen Seite her gewidmet: G. A. E. Bogengs Handbuch „Der Bucheinband“ ist außerdem das neueste umfassende Buch dieser Art. Obwohl auch Bogengs Kenntnisse der Technik jedem ausgebildeten Buchbinder Ehre machen würden, liegt der Haupt-

wert dieses Werkes in der mit den Augen des Bücherliebhabers erfolgenden Betrachtung der Welt des Bucheinbandes. In den bibliophilen Beziehungen des Einbandes ist Bogeng ein unübertroffener Kenner; zahlreiche in Zeitschriften und Sammelwerken erschienene Arbeiten legen außerdem davon Zeugnis ab.

Unter den ausländischen Darstellungen dieser umfassenden Art ist vor allem eine zu erwähnen, welche die deutsche Fachliteratur willkommen ergänzt, da sie die Technik des Einbandes von einem sonst selten eingenommenen Standpunkt aus betrachtet: vom Standpunkt des Bibliothekseinbandes; das ist Coutts and Stephens, „Manual of library bookbinding“. Das Buch verdient auch deswegen Beachtung, weil es selbst das Muster eines soliden englischen Verleger-Einbandes ist. Die Verbindung der technischen und historischen Darstellung ist rein äußerlich; der erste Teil ist der wertvollere.

Die Scheidung der technischen und der historischen Einbandliteratur läßt sich im übrigen ziemlich reinlich vollziehen. Es ist nicht verwunderlich, daß die technische die ältere und verbreitetere Gruppe ist. Denn der Buchbinder suchte Belehrung für die tägliche Praxis, lange ehe das Interesse an der Einbandgeschichte erwachte, und das Bedürfnis nach Büchern für die Praxis ist größer als das nach den Ergebnissen historischer Forschungen.

Diese *einbandtechnische Literatur* geht schon mehrere hundert Jahre zurück; das erste derartige Lehrbuch stammt von einem Nichtbuchbinder: Johann Gottfried Zeidler, dessen „Buchbinder-Philosophie“ nichts anderes ist, als eine Darstellung der Arbeitsgänge mit logischer Begründung ihrer Zweckmäßigkeit. Diese Darstellung wie auch die nachfolgenden, etwa in der Krünitzschen Enzyklopädie, haben mehr noch historischen und kuriosen als praktischen Wert. Das verbreitetste und ausführlichste Lehrbuch ist jetzt L. Brades „Buchbinderbuch“, zuerst 1860 erschienen, in den letzten rasch aufeinander folgenden Auflagen von P. Kersten betreut und jeweils auf den neuesten Stand gebracht; so sind vor allem auch die heutigen Buchbindereimaschinen seit der 9. Auflage ausgiebig gewürdigt und abgebildet. Von den zahlreichen Lehrbüchern, die P. Kersten, seit Jahrzehnten in hervorragendem Maße als Fachschriftsteller tätig, für die verschiedensten Zwecke geschrieben hat, ist die Bearbeitung

des alten Brade das verbreitetste; das weitaus beste ist sein „Exakter Bucheinband“, jetzt in 5. Auflage vorhanden, worin die Feinheiten, die für den allen Ansprüchen genügenden Einband verlangt werden müssen, in aller wünschenswerten Ausführlichkeit behandelt werden; es ist das technische Lehrbuch für den Kunstbuchbinder.

Ähnlich reichhaltig wie Kerstens publizistische Tätigkeit ist das, was Paul Adams stets bereite Feder an buchbindereitechnischen Schriften fertiggestellt hat. In einer Reihe „Lehrbücher der Buchbinderei“ werden die hauptsächlichsten Arbeiten, „Die einfachen handwerksmäßigen Buchbinderarbeiten“ (2. Aufl. 1928), „Die Kunst des Handvergoldens“ und die verwandten Schmucktechniken (2. Aufl. 1928) und „Das Marmorieren“ (2. Aufl. 1923) behandelt. Andere Arbeiten Adams wurden schon erwähnt. Ein dreibändiges „Systematisches Lehr- und Handbuch der Buchbinderei“ hatte er schon 1886 bei Loewenstein in Dresden, selbst einem der fähigsten schriftstellerisch tätigen Fachleute, erscheinen lassen. Seine „praktischen Arbeiten des Buchbinders“ (Wien 1898) wurden 1903 ins Englische übersetzt.

Von ausländischen Darstellungen der Technik seien wenigstens die in Deutschland bekannter gewordenen genannt. Frankreich konnte in der groß angelegten „Description des arts et métiers“ an einer so französischen Kunst, wie die Buchbinderei es ist, nicht vorüber gehen. M. Dudins „Art du relieur“ (Paris 1772) ist heute vor allem noch durch die Abbildungen bekannt und beliebt, die stets wieder zur Illustrierung der Buchbindertätigkeit von einst herangezogen werden. Über 100 Jahre hat sich das Handbuch von Seb. Lenormand, „Nouveau Manuel complet du Relieur“, das auch schon in frühen Jahren ins Deutsche übersetzt worden ist, gehalten; es ist nach dem Kriege wieder neu aufgelegt und inhaltlich erneuert worden.

In Deutschland sehr verbreitet ist das Buch, das die Technik des guten englischen Einbandes lehrt: D. Cockerell, „Der Bucheinband und die Pflege des Buches“ (zuerst 1901). Die Übersetzung (1902) lieferte Felix Hübel, der Begründer der Großbuchbinderei Hübel und Denck; die 2. Auflage ist 1925 von der Mitschülerin Cockerells bei Cobden-Sanderson, Maria Lühr, durchgesehen. Besonders lehrreich sind hierin die Zeichnungen zur Verdeutlichung der Arbeitsgänge.

Eine zusammenfassende Darstellung der für die *Großbuchbinderei* nötigen Kenntnisse kommt aus dem Land der großen Auflagen, aus Amerika: John J. Pleger, „Bookbinding“ (Chicago 1924). Da auch der größte Betrieb die Handarbeit nicht entbehren kann, fehlen in der Darstellung auch diese Techniken nicht. In Deutschland hat sich hauptsächlich Hermann Nitz, Direktor in der Oldenbourg'schen Großbuchbinderei, dieser Fragen angenommen: „Die Organisation einer neuzeitlichen Verlagsbuchbinderei“ ist das wichtigste seiner einschlägigen Bücher. Auch über die buchbindereischen Materialien hat er seine reichen Kenntnisse gedruckt vorgelegt; und als Abschluß dieses großen Lehrbuches der für den Verlagsbuchbinder nötigen Wissensgebiete ist 1931 sein mit den Prospekten der einschlägigen Firmen ausgestattetes Werk „Die maschinellen Produktionsmittel der neuzeitlichen Verlags- und Lohnbuchbinderei“ erschienen. — Es geht nicht an, diese Literaturübersicht noch weiter in Einzelheiten hin fortzusetzen; wo es nötig ist, wird im Text auf die wichtige Spezialliteratur hingewiesen werden.

Die Darstellungen des *künstlerischen Einbandes* sind überwiegend historisch; und die Zusammenfassungen der Einbandgeschichte befassen sich fast ausschließlich mit dem künstlerischen Einband. So kommt es, daß für Einbandkunst und Einbandgeschichte fast die gleiche Literatur zu Rate zu ziehen ist und wenigstens in dieser kurzen Übersicht des Wichtigsten gemeinsam behandelt werden kann. Allen voran ist hier ein Name zu nennen, ohne den die Orientierung auf dem Gebiet der historischen Einbandkunde in Deutschland kaum mehr denkbar ist: Hans Loubier, der Forscher, der die Eigenschaften des Bibliothekars und Museumsbeamten mit denen des Volksbildners aufs schönste vereinigte, wirkte mit seinem Handbuch „Der Bucheinband“ (Monographien des Kunstgewerbes, Bd. 10, Leipzig 1904) bahnbrechend; es war die erste wissenschaftlich fundierte, gut illustrierte, für weite Kreise berechnete, verständlich geschriebene und bald unentbehrliche Geschichte des europäischen Einbandes und seiner Zierweisen, der übrigens auch eine Skizze der Technik vorausgeschickt war. Welch eine Lücke dieses Buch ausfüllte, kann man ermessen, wenn man vergleicht, auf welche Literatur sich Rud. Kautzsch (im Vorwort zu dem Sammelwerk „Die

neue Buchkunst“, Weimar 1902) stützen konnte und wie sehr er ein Werk ersehnte, das hier Abhilfe schaffen konnte. Die aus Loubiers Buch entsprungenen Anregungen, der Antrieb, den die Forschung durch Loubiers Vorbild und persönliche Wirkung empfing, führte in zwei Jahrzehnten eine solche Bereicherung unserer Kenntnisse herbei, daß eine neue Auflage zu einem neuen Werk werden mußte. Die 2. Auflage erschien 1926 als Bd. 21/22 der „Monographien des Kunstgewerbes“ mit dem Titel „Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“. In diesem trotz der Einschränkung in der zeitlichen Ausdehnung der Darstellung und in der Verarbeitung des im einzelnen bekannten Stoffes bedeutend gewachsenen Buch haben wir das maßgebende einbandgeschichtliche Werk wahrscheinlich auf lange Zeit hinaus; mag der Verfasser selbst der Meinung gewesen sein, daß es eine eigentliche Geschichte des Einbandes bei dem heutigen Stand der Forschung noch nicht geben kann — was er gegeben hat, ist die beste Einführung in die Geschichte der Einbandkunst und in ihre Probleme, die wir besitzen. In diesem Stolz auf den Besitz mischt sich freilich der Schmerz um den schweren Verlust, den die Einbandkunde in dem zu frühen Tod des Verfassers zu beklagen hat; den zweiten Band, der die Zeit seit 1800 behandeln sollte, hat er nicht mehr fertigstellen können. Daß er gerade dieses Gebiet kannte wie kein zweiter, hat Loubier oft genug mit seinen sonstigen Veröffentlichungen bewiesen; in einer dieser Arbeiten („Die neue deutsche Buchkunst“, Stuttgart 1921) haben wir für die jüngste Zeit und für Deutschland wenigstens einen teilweisen Ersatz, den G. A. E. Bogengs Buch „Deutsche Einbandkunst im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts“ (Halle 1911) noch ergänzt.

Das 19. Jahrhundert kommt in den historischen Darstellungen meist zu kurz; und doch gibt es deren noch eine ganze Reihe, die vor Loubier einsetzt (mit Adam und dem Luthmerschen Beitrag in Buchers „Geschichte der technischen Künste“) und fast gleichzeitig mit seinem Tode eine Meisterleistung des historischen Überblicks aufweisen kann: M. J. Husungs Beitrag in dem von Fritz Milkau herausgegebenen „Handbuch der Bibliothekswissenschaft“, Bd. 1. Erwähnung verdient hier noch eine aus dem Dänischen übersetzte und dabei für deutsche Verhältnisse bearbeitete Darstellung, ihrer

Zuverlässigkeit wegen und weil darin die Einbandkunst als Teil der Geschichte des Buches behandelt wird: Svend Dahl, „Geschichte des Buches“ (Leipzig 1928).

Früher und reichhaltiger als in Deutschland fand der schöne Bucheinband in den Ländern der großen Bibliophilie, Frankreich und England, seine historische Bearbeitung. In England sind drei Namen vor allem zu nennen: Miß S. T. Prideaux, W. S. Brassington und W. Y. Fletcher. Von Miß Prideaux erschien 1893 „An historical sketch of bookbinding“, nachdem sie zwei Jahre vorher für die Ausstellung des Burlington Fine Arts Club schon eine kurze Geschichte des Einbandes geschrieben hatte, zusammen mit E. G. Duff, der auch ihren Sketch um ein Kapitel bereicherte. Während Miß Prideaux den Stoff soweit es möglich ist, schon zu einer Entwicklungsgeschichte auszuwerten sucht, ist die Geschichte, die Brassington fast gleichzeitig vorlegte („A history of the art of bookbinding“, London 1894) mehr eine fleißige Anhäufung des bekannten und damals neuen Materials. Die Arbeiten von Fletcher berücksichtigen nur die großen Qualitäten, auf Grund der Bestände des Britischen Museums, auf die Hauptländer des Einbandes, Frankreich und England, beschränkt. Eine Geschichte des Golddruckeinbandes, die noch zu nennen ist, weil sie durch eine zweite Auflage (1925) die neueste zusammenfassende englische Arbeit geworden ist, gibt H. P. Horne in seinem Buch „The binding of books“ (London 1894).

In Frankreich haben sich die ausübenden Kunstbuchbinder, die Buchhändler und Bücherliebhaber, am wenigsten ausgesprochene Gelehrte der Geschichte des Einbandes mit großem Erfolg angenommen. Vornan steht Leon Gruel, dessen „Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures“ P. I. 2. (Paris 1887 und 1905) heute noch viel zu Rate gezogen wird, wenn es auch vieler Verbesserungen bedürftig ist und oft der wissenschaftlichen Durcharbeitung entbehrt; es ist als Nachschlagewerk eingerichtet, alphabetisch nach den Namen der französischen Buchbinder, fußt jedoch in der Hauptsache auf den eigenen Einbandsammlungen des Verfassers und auf den ihm bekannten Beständen Pariser Bibliotheken und Bücherliebhaber. Sorgfältiger haben Marius Michel, Vater und Sohn, ihre literarischen Werke bearbeitet; der jüngere starb hochgeachtet als einer der größten Buchbinder der neuesten

Zeit 1925 in Paris. In den beiden Bänden „La reliure française artistique“ und „La reliure française commerciale et industrielle“ geben sie die beste große Geschichte des französischen Einbandes in einer Zweiteilung, die den Glauben aufkommen lassen kann, als handelte es sich nicht in beiden Bänden um den künstlerischen Einband. — Für den französischen Einband des 19. Jahrhunderts gibt es ein vierbändiges reichillustriertes und anregend geschriebenes Werk von H. Beraldi. Unter den neueren, die Geschichte des französischen Einbandes behandelnden Darstellungen ist die Zusammenfassung, die E. Deville auf 100 Seiten mit 64 Tafeln in zwei Bänden gibt (Paris 1930/31), am ersten zu erwähnen. Als Nachschlagewerk für die archivalisch bekannten Nachrichten über einzelne französische Buchbinder, als Hilfe, um sich in den Buchbinderdynastien zurechtzufinden, ist E. Thoinan's Buch „Les relieurs français“ (Paris 1893) noch heute unentbehrlich.

Eine ganze Literaturgruppe darf hier nicht übergangen werden, die, ohne den Anspruch eine Geschichte des Einbandes zu geben, doch Wesentlicheres zu diesem Thema enthält als manche historische Arbeit: die *Kataloge von Ausstellungen und Sammlungen*, soweit sie reich mit Tafeln ausgestattet sind. Ihren Ursprung haben diese Tafelwerke in einer Zeit des gänzlich unschöpferischen Kunstgewerbes, die ihre einzige Befruchtung in der Sammlung von großen Vorbildern der Vergangenheit suchte. Die meisten dieser Vorlagenwerke für Buchbinder sind heute längst vergessen; ihre Wirkungen freilich trifft man immer wieder in dem Scheinprunk der Verlegerbände aus den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Die beste dieser Mustersammlungen, J. Stockbauers „Abbildungen von Muster-einbänden aus der Blütezeit der Buchbinderkunst“ (Leipzig 1881), hauptsächlich Dresdner Einbände veröffentlichend, hat durch ihre historische Einstellung noch beträchtlichen Wert. Auch die älteren Tafelwerke, welche die schönen Einbände einzelner Bibliotheken in Auswahl bekannt machten, stehen noch etwas unter dem Einfluß der Tendenz, Vorlagen zu bieten, so die Photographien der Dresdener Einbände, die Zimmermann und Lier, seinerzeit sehr verdienstlich, herausbrachten, so auch noch Bickell mit seinen „Einbänden aus hessischen Bibliotheken“, einem Tafelwerk, das sogar gleich-

zeitig in englischer Ausgabe erschien. Damit hat Theodor Gottlieb gründlich und endgültig gebrochen. Als er den kleinen Führer einer Einbandausstellung mit dem ganzen wissenschaftlichen Rüstzeug, das ihm beim Aufbau der Ausstellung zu Gebote stand, zu einem Tafelwerk mit wissenschaftlicher Einleitung und Beschreibung erweitert hatte, schuf er damit eines der anregendsten Werke der gesamten Einbandkunde, das ebenbürtig noch neben den bedeutenden späteren Erscheinungen steht: Die Darmstädter Bestände sind 1921 von Adolf Schmidt in einem Tafelwerk publiziert worden; wenige Jahre darauf legte M. J. Husung „Bucheinbände aus der Preußischen Staatsbibliothek“ in einem Prachtband vor, der die Reihe der Einbandpublikationen der großen deutschen Bibliotheken zunächst würdig abschließt, wenn auch die reichen Münchener Bestände, die von Otto Glauning schon durchgearbeitet sind, einer Erschließung für die weitere Öffentlichkeit noch harren.

Die ausländischen Bibliotheken und Sammlungen stehen nicht zurück. In England hatte die Ausstellung des Burlington Fine Arts Club den Anstoß zu einer wissenschaftlich und bibliophil vorbildlichen Publikation gegeben, wertvoll durch den Text, den Miß Prideaux und E. G. Duff verfaßt haben, wie durch die Abbildungen, welche die bedeutendsten aus ganz England zusammengekommenen Einbände für die Zukunft zusammenhalten. Die kostbaren Bestände des Britischen Museums sind von W. Y. Fletcher in 2 großen Tafelwerken bekannt gemacht, getrennt nach englischen und nach ausländischen Arbeiten. Schon früher waren die beachtenswertesten Stücke der Pariser Bibliothèque Nationale von Bouchot in Abbildungen vorgelegt worden. Die späteren Gelegenheiten, bei denen Pariser Einbände ausgestellt und abgebildet wurden, sind in einem Atemzug nicht aufzuzählen; beinahe alljährlich reiht sich ein neuer Ausstellungskatalog an. Die Zeitschrift „Les Trésors des bibliothèques de France“ berichtet oft genug auch über Einbandschätze, die noch in vielen andern französischen Bibliotheken schlummern.

Es wäre ungerecht, die Einbandkataloge der großen Sammler hier zu übergehen; ein für die Kenntnis des alten Einbandes so wichtiges Werk wie Ernst Philipp Goldschmidts „Gothic and Renaissance Bookbindings“ mit seinen über 100 Tafeln gehört hierher; und am Ende der Reihe von Katalogen französischer Privatsammlungen

haben die bisherigen zwei Bände der Rahir-Auktion einen Ehrenplatz für lange Zeit. Schließlich ist noch die Bereicherung zu erwähnen, welche die Einbandkunde durch buchhändlerische Einbandkataloge erfahren hat und immer wieder erfährt. Soll Einzelnes genannt werden, so ist auf C. G. Boerners 21. Versteigerungskatalog zu verweisen, eine große Sammlung trefflich abgebildeter Bucheinbände, die Carl Sonntag beschrieben hat, ferner auch Spezialkataloge von Jos. Baer und Co. in Frankfurt a. M., Gilhofer und Ransburg in Wien, Ernst Phil. Goldschmidt, Maggs Brs und B. Quaritsch in London, Gumuchian in Paris, Leo S. Olschki in Florenz — eine Liste, die beliebig noch vergrößert werden könnte, da alle Firmen, die sich mit dem qualitativ hochstehenden Sammlerstück befassen, auch auf den Einband Wert legen und gerade ihn oft im Bild in ihren Katalogen bringen.

Zum Schluß dieser Literaturschau sei noch die *periodische Presse* kurz betrachtet. An der Spitze steht das schon erwähnte „Jahrbuch der Einbandkunst“, das hier als ein Sammelplatz verschiedenartiger Aufsätze zum Thema „Bucheinband“ noch einmal genannt werden muß. Erhard Klette, der es bisher mit Hans Loubier betreut hat und auch nach dessen Tod die Seele des Werkes bleibt, ist seit vielen Jahren auch der Text-Redakteur der einzigen deutschen Buchbinder-Zeitschrift mit wissenschaftlicher Geltung, des „Archivs für Buchbinderei“, das von Paul Adam um die Jahrhundertwende begründet und von ihm 20 Jahre redigiert wurde. Technik, Kunst und Geschichte des Einbandes erfahren gleichmäßige Berücksichtigung; vor allem ist nirgends so reiches Abbildungsmaterial von neuen Arbeiten zu finden wie auf den 8 Bildseiten jedes Heftes. Auch durch laufende kritische Berichterstattung über die internationale Fachliteratur hat das „Archiv“ Bedeutung für den Einbandforscher. Der Pflege des künstlerischen Einbandes dienen die vom Bund Meister der Einbandkunst seit 1930 herausgegebenen „Blätter für Buchgestaltung und Buchpflege“. Eine vom Jakob Krauß-Bund vor längerer Zeit geförderte Zeitschrift mit historisch-künstlerischen Tendenzen, „Die Heftlade“, fiel bald den mißlichen Zeitverhältnissen zum Opfer. Auch die von der Großbuchbinderei Hübel und Denck herausgebrachten „Monatsblätter für Bucheinbände und

Handbindekunst“ konnten sich nur bis 1929 halten. Die anderen wichtigeren Zeitschriften dienen überwiegend dem Buchbinder-gewerbe, zeigen aber auch Verständnis für die historischen und künstlerischen Fragen. Das seit 1878 bestehende „Journal für Buchbinderei- und Kartonnagenbetriebe“ (Leipzig) und der seit 1886 in Stuttgart erscheinende „Allgemeine Anzeiger für Buchbindereien“ sind die bekanntesten deutschen Fachzeitschriften; beide stehen vor allem der Diskussion technischer Fragen offen. Beide geben auch eine belehrende Beilage für den Nachwuchs („Jungbuchbinder“ bzw. „Buchbinderlehrling“) heraus. Die Zeitschrift der Arbeitnehmer-Organisation: „Buchbinder-Zeitung“ steht trotz der fünf-fachen Abonnentenzahl an Bedeutung hinter diesen Fachorganen weit zurück. Dagegen sind für technische Fragen auch die „Papierzeitung“, das „Archiv für Buchgewerbe“ und andere Organe benachbarter Gebiete heranzuziehen, für künstlerisch-historische die „Zeitschrift für Bücherfreunde“; auch die bibliothekarischen Fachblätter bringen oft Einschlägiges.

Im Ausland gibt es fast nur gewerblich eingestellte Fachzeitschriften; die holländische, die sich nach der berühmten holländischen Werkstatt „Magnus“ nennt, bringt auch historische Artikel. Während in England die graphischen Gewerbe gemeinsam eine Zeitschrift haben (die historischen Arbeiten erscheinen in „The Library“, die künstlerischen im „Studio“ und anderswo), erscheint in Paris monatlich „La reliure“. Sehr reichhaltig ist das amerikanische „Book-binding Magazine“, von dem 1931 der 14. Band erschienen ist. Ein Verzeichnis der einschlägigen deutschen Zeitschriften bringt „Klimschs Adreßbuch der deutschen Buchbindereien“, das 1930 erstmalig vorlag; die wichtigsten ausländischen zählt „Leos Buchbinder-Kalender“ (1931 im 41. Jahrgang) auf. Der Umfang des buchbinderischen Tagesschrifttums ist aber schon aus den hier gegebenen Andeutungen ersichtlich.

ABSCHNITT III
EINBANDTEILE

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

Was dem gebundenen Buche, dem „Einband“, seine Gestalt leiht, ist in der Hauptsache die technische Bearbeitung. Es sind also vor allem Einzelheiten der buchbinderischen *Technik*, welche bekannt sein müssen, will man wissen, warum ein Band gerade so und nicht anders aussieht; welche Gründe bestimmend gewesen sein könnten, ihn so zu gestalten; welche Schlüsse sich aus dem Zustand eines Einbandes ziehen lassen. Zudem muß die technische Bearbeitung dem künstlerischen Schmuck vorausgehen. Es ist daher in der Ordnung, wenn zuerst die technische Seite des Einbandwesens dargestellt wird, wenn überhaupt jede Einbandbetrachtung sich zuerst auf die Einzelheiten der technischen Bearbeitung richtet. Wenn dabei auf die Bedürfnisse buchbinderischer, bibliothekarischer, antiquarischer Praxis in der Weise Rücksicht genommen wird, daß möglichst alle, wenigstens aber die wichtigsten vorkommenden Möglichkeiten bedacht werden, so kann dem Plan dieses Buches entsprechend weder genetisch, noch ontologisch (wie es der Biologe ausdrücken würde), noch systematisch vorgegangen werden; es kann weder die Entstehung des einzelnen Einbandes, noch die Entwicklungsgeschichte der Einbandtechnik gegeben, noch die Aufzählung der Einbandarten vorweg genommen und zum Einteilungsprinzip gemacht werden; vielmehr ist vom Einband, wie er sich fertig darstellen kann, auszugehen, und daran anschließend sind die historischen und technischen Möglichkeiten zu erörtern.

Selbstverständlich kann solche Betrachtung nicht den ganzen Einband auf einmal umfassen; das Auge muß einen Teil nach dem andern untersuchen und für diese von Einbandteil zu Einbandteil weitertastende Untersuchung sollen im Folgenden Hinweise gegeben werden. Es ist das Beste, wenn dabei eine Reihenfolge eingehalten wird, wie sie dem forschenden Auge beim Betrachten eines Einbandes von außen und innen natürlich ist. Denn es gibt, wie sich

zeigen wird, kaum eine Lage, in der sich nicht Einzelheiten eines Bucheinbandes verraten, kaum eine Stelle, von der das prüfende Auge nicht Schlüsse auf die Entstehung ziehen könnte.

Dem Kundigen zeigt schon das geschlossen liegende Buch, ob es sachgemäß gebunden ist. Wenn an solchem Band der Deckel sperrt, das heißt am Schnitt etwas hochsteht, oder sich wölbt, so daß am Schnitt ein Hohlraum entsteht, hat der Buchbinder sein Handwerk nicht verstanden. Ursache des Sperrrens ist meist ein zu enger Rücken. Vor allem bei Bänden, die auf tiefen Falz gebunden sind, also Halb- und Ganzlederbänden, kann es vorkommen, daß der Raum für den Einschlag des Überzuges zu eng bemessen wurde und deshalb der Deckel nicht zum flachen Aufliegen kommt. Häufiger ist das Sperren von Bänden, die richtig aus der Hand des Buchbinders gekommen sind, aber nach dem Lesen sich nicht mehr schließen lassen wollen. Schuld daran ist dann meist das steife Druckpapier, oder das geringe Gewicht von Buchblock und Deckeln im Verhältnis zur Zähigkeit der Rückenleimung. Dies begegnet bei modernen Verlegerbänden, die auf federleichtes („Alfa“-)Papier gedruckt sind, so häufig wie bei alten Einbänden geringen Umfanges (z. B. Duodezbinden), bei denen der feste Rücken sich ebenso gegen das feste Zuschlagen sträubt wie gegen das glatte Aufschlagen. Der Vorteil des hohlen Rückens, der, auch wenn er nicht als Sprungrücken gearbeitet ist, wie eine Feder wirkt, wird hieran deutlich. Die alten Buchbinder, die den hohlen Rücken nicht kannten, schützten sich gegen diese schwer vermeidbare, unliebsame Wirkung des festen Rückens dadurch, daß sie Schließen oder Verschußbänder anbrachten. Selbst bei den schweren Holzdeckeln, die früher üblich waren, machte sich diese Maßnahme nötig, zumal in einer Zeit der liegenden Aufbewahrung der einzelnen Bände, als das natürliche Aneinanderpressen der im Regal stehenden Bände noch nicht für den nötigen Druck auf den Buchblock sorgte. Nicht nur aus ästhetischen, auch aus buchpfleglichen Gründen muß das Sperren vermieden werden; denn das Eindringen von Staub ist für das Papier schädlich, ebenso wie auch das beste Papier dauernde Einwirkung von Licht nicht verträgt.

Häufiger als Einbände, die sperren, sind solche, deren Deckel sich

werfen oder wölben. Dafür muß nicht immer den Buchbinder die Schuld treffen; es kann auch an feuchter Aufbewahrung oder unausgesetzter Sonnenbestrahlung liegen. Ein Band, der richtig ausgetrocknet aus der Werkstatt des Buchbinders kommt, sollte allerdings dem Wechsel der Luftverhältnisse weithin widerstehen können. Mancher Fehler kommt erst bei so außergewöhnlicher Beanspruchung ans Tageslicht. Die Schuld am Verziehen hat entweder der Klebstoff oder das Material an den Deckeln und seine Verarbeitung. Mit Kleister angesmierte Stoffe ziehen sich nach dem Trocknen zusammen; Leim hat diese Wirkung nicht. Beide Klebstoffe müssen also mit Vorbedacht verwendet werden. Aber auch Überzugstoffe und Papiere saugen verschieden den Kleister auf, ziehen sich je nach Faserstärke und -richtung verschieden beim Trocknen zusammen. Sparsamkeit, die auf die Laufrichtung (die durch die Papierbahn in der Papiermaschine bestimmte Richtung der Fasern) beim Vorsatz keine Rücksicht nimmt, rächt sich oft durch Verziehen der Decken, was sich nicht immer durch sinngemäßes Aufkaschieren weiterer Blätter wieder in Ordnung bringen läßt. Schwierig ist es auch, Fehler, die im Deckelmaterial (mineralische Bestandteile, Feuchtigkeit) liegen, nachträglich wieder auszuschalten. Deckel, die sich werfen, verderben nicht nur das Aussehen eines Buches völlig; sie erzeugen auch Schwierigkeiten beim Einstellen ins Regal, lassen dem Staub Zutritt, und vor allem beschleunigen sie durch die starke, am Rückenfalz entstehende Spannung die Abnutzung dieses Falzes, verkürzen also die Lebensdauer des Einbandes ganz bedeutend. Eine leichte Wölbung nach innen ist dagegen weder schädlich noch unschön; sie vollendet den geschlossenen Eindruck, verstärkt den Druck auf die Schnittfläche, erleichtert das Einschieben in eine enge Bücherreihe. Die meisten Verstöße gegen diese Regeln findet man beim modernen Verlegerband.

Doch vor den Deckeln soll das erste, was dem Benützer eines Buches heute entgegentritt, der *Rücken*, genauer betrachtet werden. Denn die reguläre Aufbewahrung des Buches ist doch das Nebeneinanderstehen in langer Reihe mit dem Rücken nach dem Beschauer. Das war nicht immer so, und es ist von einiger Bedeutung auch für die Beurteilung eines Einbandes in seiner Technik und seinem Schmuck,

zu wissen, wie es üblich war, Bücher aufzubewahren. Die Wahl der Schmuck- und Schriftflächen, der Schmucktechnik, die Bearbeitung des Buchschnittes hat sich unter dem Einfluß der Aufbewahrung oft genug geändert, und immer noch spielt dieser Faktor bei der Einbandgestaltung eine ausschlaggebende Rolle. Ein Beispiel: Es hat sich als Regel durchgesetzt, daß ein Rückentitel, der in der Längsrichtung sich über den Rücken erstreckt, vom Schwanz nach dem Kopf des Buches, d. h. vom unteren nach dem oberen Ende des Rückens, für den Beschauer also mit links geneigtem Kopf zu lesen sein soll, wobei ja auch mehrere solche Bände, die nebeneinander stehen, wie die Zeilen eines fortlaufenden Textes wirken. Viele Verleger, nicht alle Buchbinder, nehmen auf diese Regel Rücksicht. Aber obwohl die Frage schon oft zugunsten dieser Lösung entschieden worden ist, kommen immer wieder Bände in den Handel, auf denen der Rückentitel gerade umgekehrt läuft, und zwar aus einem sehr einfachen Grund: weil ein solches Buch, geschlossen auf die Tischplatte gelegt, die Schrift des Rückentitels auf dem Kopf stehend zeigen würde, wollte man sich an die Regel halten. Es gibt also eine plausible Begründung, einem Werk, das der Verleger auf den Salontischen liegen wissen möchte, die von der Regel abweichende Ausstattung zu geben. Man sollte deshalb einen Einband nie beurteilen, wenn man nicht auch die äußeren Bedingungen für seine Gestaltung kennen gelernt hat. Der deutlichste Beweis sind die mittelalterlichen Einbände mit Beschlägen: die Buckel waren nötig, um den liegend aufbewahrten Band vor Beschädigung zu schützen. Für Bücher, die nebeneinander gestellt wurden, mußte eine andere Schutz- und Zierform gefunden werden. Man hat sich beim Stellen der alten Bände vielfach dadurch geholfen, daß die Beschläge entfernt wurden — ohne daß man dadurch die Beschädigungen verringert hätte; und die Schönheit des ursprünglichen Einbandes wurde zerstört. Der Einband müßte aber stets unter den Bedingungen aufbewahrt werden, für die er geschaffen ist. Dieser Grundsatz geht heute — wo es freilich vielfach zu spät ist, das Alte wiederherzustellen — mit dem bibliothekarischen Prinzip überein, die Aufstellung des Buches den äußeren Erfordernissen entsprechend mehr als nach dem Inhalt, so vorzunehmen, daß nach Möglichkeit jede spätere Änderung ausgeschlossen bleibt.

Der Rücken ist das Schaufenster des Buches; der vorüberstreichende Blick soll von außen sehen, was er beim Eintritt ins Innere zu erwarten hat. Hier ist deshalb beim modernen Buch die gegebene Stelle für die *Aufschrift des Titels*. Allen künstlerischen Forderungen muß die nach Lesbarkeit vorausgehen; denn eine zweckmäßige Einrichtung, die, zur Kunst erhoben, ihren Zweck nicht mehr erfüllt, ist zu entbehren. Die Verteilung der Aufschrift auf dem Rücken, die Gestaltung der einzelnen Schriftzeilen sollen vom Künstler diktiert sein; die angewendete Schrift soll neben der geforderten Deutlichkeit auch schön sein. Der Text der Aufschrift wird stets von praktischen Gesichtspunkten bestimmt und höchstens in Ausnahmefällen durch künstlerische Rücksichten (Zeilenlänge, Großbuchstaben) modifiziert werden.

Auf den Rücken gehört Verfasser und Sachtitel des Werkes; bei mehrbändigen auch die Bandzählung. Den Verfasser voranzusetzen, ist deutsche Sitte; ihn in der Type hervorzuheben, praktisch, besonders in größeren Bibliotheken, wo man stets nach „dem X.“ greifen wird, sei es ein Gelehrter, sei es ein Dichter. Auf englischen Verleger-einbänden ist es üblich, den Verfasser unter den Sachtitel zu setzen; ein zweiter Name auf diesen Einbänden nennt den Verleger, der in Deutschland selten auf dem Rücken erscheint. Bibliophile Mode verlangt Erscheinungsort und -Jahr am Schwanz des Rückens vermerkt, eine Sitte, die hauptsächlich beim französischen Buch gepflegt wird. Notwendig ist die Angabe des Erscheinungsortes an dieser Stelle keineswegs und die Jahreszahl ist meistens (außer bei periodischen Erscheinungen) entbehrlich; wichtiger wäre die Angabe von Auflage und evtl. deren Bearbeiter. Verschiedene Zwecke, denen eine Bibliothek dient, verlangen beim gleichen Werk oft verschiedene Aufschrift; deutlich ist dies z. B. bei den Teilen eines Reihenwerkes, das den Reihentitel nur dann an erster Stelle auf dem Rücken tragen dürfte, wenn die ganze Reihe in der betreffenden Bibliothek zusammensteht; in solchem Fall den Einzeltitel auf dem Rücken noch anzuführen, ist nützlich und üblich.

Zeitschriften verlangen noch genauere Angaben; läßt sich einerseits der Titel oft kurz fassen (jetzt unter Anwendung der international festgelegten Zeitschriftentitelkurzformen oder „Zitiertitel“), so sind Angaben über Bandnummer und Erscheinungsjahr unerläßlich,

Angaben, die sich ebenso komplizieren können, wie die Erscheinungsweise des Zeitschriftenheeres unendlich vielfältig ist; Reihen-, Jahrgangs-, Serien-, Band-, Jahres-, Nummern-, Heft- und andere Zählungen, oft mehrere für einen Band, sind zu beachten, sind aber für den Titelaufdruck noch bequemer als die unregelmäßig und ohne Zählung erscheinenden Reihen. Letztere werden deshalb in öffentlichen Bibliotheken meist nicht als Reihen behandelt. Schwierigkeiten entstehen auch dadurch, daß die Erscheinungszeit einer Zeitschrift nicht stets mit der Jahreszahl des Titelblattes übereinstimmt. Eine Vereinheitlichung auf diesem Gebiet wird daher auch dem Bucheinband von Vorteil sein.

Für die auf dem Einband zu verwendende *Schrift* gilt immer noch als Richtlinie, daß sie mit der im Buch angewendeten Schriftart übereinstimmen solle. Da aber schon das Titelblatt oft von einem solchen Brauch nichts wissen will, ist die Regel für den Außentitel noch weniger aufrecht zu erhalten; maßgebend sollte lediglich sein, daß die Schrift lesbar, dem Charakter des Buches angepaßt sei und der künstlerischen Gesamtform des Einbandes sich einordne. Fraktur auf dem Einband beeinträchtigt meist die Lesbarkeit, empfiehlt sich für wissenschaftliche Bibliotheken überhaupt nicht, zumal das lateinisch-schreibende Ausland in seinen Buchbindereien meist gar nicht das Typenmaterial besitzt, um die deutsche Regel zu befolgen. Antiqua auf dem Bucheinband wird nach altem bibliophilen Brauch bei künstlerischen Einbänden meist noch ganz in Versalien gedruckt, wodurch monumentalere Wirkung auf Kosten der Lesbarkeit entsteht; beim Gebrauchsband hat diese Regel keine Geltung. Am verwerflichsten ist der Wechsel zwischen Groß- und Kleinschreibung auf *einem* Band. An künstlerischen Schriften für diese Zwecke fehlt es nicht. Die besten Entwürfe für moderne Druckschriften sind auch für buchbinderische Zwecke in Bronze oder Glockenmetall gegossen (voran von Dornemann und Co. in Magdeburg, Brandt und Co. in Leipzig u. a. — Die großen Schriftgießereien geben sich jetzt auch mehr als bisher mit Buchbinderschriften ab). Eine nur für den Buchbinder berechnete Schrift ist die „Rhön-Grotesk“ von Paul Klein, in ihr sind mehrere, besonders die runden Buchstaben in breiten und schmalen Formen vertreten, was beim Titeldruck, der weniger mit Spatien arbeiten kann als der Buchdruck, von besonderer Bedeutung ist.

Der *Raum für den Titel* ist vielfach schon durch die Einteilung des Rückens in Felder vorgezeichnet. Der Einband auf echte Bünde teilt den Rücken in ein Feld (*entre-nerf*) mehr, als Bünde vorhanden sind. Meist wird das zweite Feld von oben für den Titel verwendet; die Bandzählung findet man fast stets in einem tieferen Feld. Die Einfügung farbiger Schildchen in die für Titeldruck bestimmten Felder ist so alt, wie diese Felder selbst und findet sich ebenso beim Leder- wie beim Pappband. Die Schilder sind von Papier oder von Spaltleder (da sie nicht auftragen sollen). Notwendig sind solche Schilder bei Einbandstoffen, die sich nicht zum Titeldruck eignen, etwa Naturleinen, und bei Farben, von denen sich der Golddruck nicht genügend abhebt. Bei Pappbänden ist im 18. Jahrhundert viel in der Weise gesündigt worden, daß für diese Schildchen gerade die ungünstigsten Farben gewählt wurden. Um Registerbände aus einer Reihe herauszuheben, um verschiedene Reihen einer Zeitschrift zu unterscheiden, empfiehlt sich die Verwendung farbiger Titelschildchen sehr.

Die Einteilung in Felder ist von dem Einband auf echte Bünde auch auf den Einband mit glattem Rücken übertragen worden. Teils in Anlehnung an den guten Einband, teils aus dem künstlerischen Bedürfnis einer Flächenteilung heraus ist der Rücken mit Querlinien versehen worden, die eine ähnliche Einteilung vorspiegeln, wie sie durch die Bünde bewirkt wurde. Auch über die Bünde wurden oft noch Linien von Fileten gedruckt; nach dem Einrücken der Bünde in den Buchblock sind diese Linien geblieben. Normalerweise teilt man heute in fünf Rückenfelder, deren zweites für den Titel, deren viertes für die Bandzählung vorgesehen ist.

Der moderne Einband kennt verschiedene Möglichkeiten der *Zählung*. Von Frankreich her ist die Bandzählung mit Sternchen statt mit Zahlen übernommen worden; auch auf andere ähnliche Finessen (ein und zwei Herzen z. B.) ist der Verlegereinband schon verfallen. In ein anderes Gebiet gehört es schon, wenn die einzelnen Hefte einer Zeitschrift durch fortlaufende Vermehrung um einen Punkt auf dem Rücken der mechanischen Ordnung den größten Vorschub leisten, was ja dem Buchbinder beim Kollationieren sehr zugute kommt. Andere Mittel noch sind vom Kunstbuchbinder ersonnen worden, um die gleichmäßig-eintönige Zählung in ein wechselvolles

Spiel zu verwandeln, so wenn die Titel auf dem Rücken zusammengehöriger Bände treppenförmig angeordnet werden, wenn der Titel über mehrere Bände fortlaufend zu lesen ist (eine schon im 16. Jahrhundert viel geübte und heute beim künstlerischen Einband aus dekorativem Streben wieder auftauchende Mode), wobei jeder Fehler in der Reihenfolge der aufgestellten Bände sofort auffällt; so endlich, wenn verschiedene Farben dem Gedächtnis zu Hilfe kommen. Letztere Lösung ist in einer andern, rein ästhetischen Frage wichtig als eine Form, zusammengehörige Bände, ohne sie zu uniformieren, so zu gestalten, daß sie als Einheit erscheinen. Lange Reihen von Zeitschriften, ganz einheitlich gebunden, entsprechen zwar den Forderungen, die man allgemein und vor allem in öffentlichen Bibliotheken an solche Serien stellt, bedürften aber bei geschmackvoller Gestaltung einiger Abwechslung.

Neben dem *Titeldruck* gehört auch das *Aufschreiben des Titels* zu den Aufgaben des Buchbinders. Nach dem Kriege sind die weißen Titelschilder, in den Gelehrtenbibliotheken stets zu Hause, auch in den öffentlichen Bibliotheken wieder sehr zu Ehren gekommen. Hier kommt es sehr auf dauerhaftes Papier, auf gute Tusche und vor allem deutliche Schrift an. Vor der Zeit des Titeldruckes waren geschriebene Titel fast die einzige Möglichkeit des Rückentitels. Zur Meisterschaft wurden die geschriebenen Titel im 17.—18. Jahrhundert auf den „Hornbänden“ geführt, jenen glatten, hellen Pergamenteinbänden, die einen Titeldruck nur schlecht vertragen (wenn auch der eigene Reiz von Gold auf Pergament nicht verkannt werden soll). Diese Einbände, typische Gebrauchsbände, tragen fast durchweg auf dem Rücken in kunstvollen Schriften den Titel, und nicht wenige davon haben sich weit besser als Lederbände mit Goldtitel gehalten, ja strahlen nach dem Abwaschen heute in neuem Glanze. Auch auf Halbpergamentbände wurde dieser Brauch, und nicht von den schlechtesten Bibliophilen, ausgedehnt.

Auf den Rücken des *broschierten* Buches ist der Titel meist in Buchdruck (in einem Arbeitsgang mit dem ganzen Umschlag) aufgedruckt. Oft läßt sich dieser Titel ablösen und auch auf den Handeinband aufkleben, wodurch das Aufschreiben erspart wird. Der Bibliophile, der von der Originalform des Buches möglichst viel erhalten will und deshalb schon die Umschläge einheften läßt, kann auf diese

Weise auch den Originalrückentitel konservieren. Aber im Buchdruck hergestellte Titel gibt es auch für den fertigen Einband; hauptsächlich beim englischen Verlegerband findet man oft gedruckte und aufgeklebte Titelschilder und manche Verleger gehen so weit, ein zweites solches Schildchen beizulegen zur Verwendung bei einem neuen Einband, den sich der Käufer herstellen lassen könnte. Durch die saubere Ausführung des Druckes unterscheiden sich diese gedruckten Rückentitel leicht von den Titeln, die der Buchbinder vor allem im 19. Jahrhundert auf weiße Rückenschildchen mit Typen zu drucken, statt zu schreiben pflegte.

Nicht zu allen Zeiten war der Titel auf dem Rücken des Bandes. Beim liegend aufbewahrten Buch mußte der Titel auf dem Deckel angebracht sein; es kam auch — nicht nur bei hebräischen Werken — im Mittelalter vor, daß der Hinterdeckel den Titel trug, denn auch mit diesem Deckel nach oben konnten Bücher auf den Pulten liegen. Für die in Fächern unter den Pulten liegend aufbewahrten Bände mußte der Schnitt mit Titelaufschrift versehen werden, und zwar meist der Unterschnitt. Endlich findet man Titelworte häufig auch auf dem Vorderschnitt. Diese Aufschriften stammen aus der Zeit, als mit dem Schnitt nach vorn aufgestellt wurde. Die auf den Deckel aufgeklebten Papier- und Pergamentschildchen mit dem Titel suchte man gegen Beschädigungen durch durchsichtige Hornplatten, die mit Messingstreifen aufgenagelt waren, zu schützen. Auf den Schnitt wurden die Titel gemalt oder direkt geschrieben. Ornamentale Verwendung der Titelschrift für den Deckelschmuck, heute ein Hauptstück der Einbandästhetik, findet man schon bei den Lederschnittbänden des 14. und 15. Jahrhunderts (meist sehr kurze Titel); auch die frühesten mit Einzeltypen gedruckten Einbände des 15. Jahrhunderts machten Angaben über den Inhalt; durch die Koberger-Einbände kam der Brauch, den Titel auf den Deckel aufzudrucken, in alle Welt; hier soll auch schon sehr früh Golddruck verwendet worden sein. Im 16. Jahrhundert wird der Titel häufig in Gold auf den Vorderdeckel gedruckt; erst später wandert er auf den Rücken, um dort endgültig, wenn auch nicht ausschließlich, zu bleiben. Beim künstlerischen Einband dauerte es mit dieser Verwendung eines Teiles der Rückenfläche am längsten, da offenbar darin ein Eingriff in die dekorative Ausgestaltung empfunden wurde. Von den 6 Flächen

des Buchkörpers ist ja der Rücken die bevorzugteste Schmuckfläche; beim künstlerischen Einband bleibt sie nie unausgenutzt; und bei einfachen, guten Einbänden, wie dem Halbfranzband, ist der Rücken die einzige eigentliche Schmuckfläche. Er ist also ein Teil des Buches, der in mehrfacher Weise bevorzugt ist, der deshalb das besondere Augenmerk des herstellenden Buchbinders wie des betrachtenden Besitzers erfordert.

Wie der durch Golddruck hergestellte Schmuck eine vollendete Technik zur Voraussetzung hat, so verlangt auch der Titeldruck die sichere Hand des geübten Buchbinders. Im einzelnen gelten wohl die später zu besprechenden Bedingungen für die Golddrucktechnik (mit Ausnahme des Blindvordrucks); doch hat auch der Titeldruck noch seine Besonderheiten. Für alte Einbände ist zu beachten, daß Buchstabe für Buchstabe mit Einzelstempeln gedruckt ist, daß also auch der geübtesten Hand einmal ein etwas schief stehender Buchstabe passieren kann. Auch heute noch druckt der Handbuchbinder gerne mit Einzelstempeln, die ihm künstlerisch den weitesten Spielraum lassen. Die andere, erst in neuerer Zeit in Übung gekommene Möglichkeit ist die Verwendung des „Schriftkastens“, einer Art Rahmen für das Zusammensetzen einer Zeile aus Einzeltypen. Steht eine ganze Zeile etwas schief, so kann auf diese Technik des Titeldruckes geschlossen werden. Beide Arten sind Merkmale des Handeinbandes; in beiden Fällen erfolgt der Druck des Titels am fertig gebundenen Band (wozu der feste Rücken des alten Handeinbandes natürlich eine sicherere Grundlage bietet, als der moderne hohle Rücken, falls er auch bei geschlossenem Buch noch einen Zwischenraum zwischen Rücken und Buchblock frei läßt). Anders bei dem in Decke gehängten Band; da hier die Decke für sich fertig gemacht wird, ehe sie mit dem Buchblock in Verbindung kommt, kann der Rücken in der Presse bedruckt werden. Der ganze Titeldruck erfordert nur den einmaligen Druck der Presse; er kann von Einzeltypen oder von einer Platte erfolgen, wie es z. B. bei der Herstellung des Verlegerbandes zu sein pflegt. Die Verwendung der Presse ist fast nur an dem Mangel kleiner Abweichungen, an der ganz gleichmäßigen Tiefe der einzelnen Typeneindrücke zu erkennen. Die Presse ermöglicht auch den gleichzeitigen Druck des Rückenschmuckes mit dem Titel.

Kein Teil des Buches hat so viele Aufgaben wie der Rücken. Er ist nicht nur die dem Licht und dem Staub ausgesetzte Fassade, schützt nicht nur den Rücken des Buchblocks, sondern verbindet auch die Deckel miteinander, dient der Festigung des gesamten Buchgefüges, ist der zugreifenden und haltenden Hand des Lesers ausgesetzt wie sonst kein Buchteil, muß den Spannungen des aufgeschlagenen Buches nachgeben und im Liegen das Gewicht des Bandes auf sich dulden. Den vielfachen Aufgaben entspricht die Wahl des Materials und die Sorgfalt der Bearbeitung. Am Rücken wird bei jeder Einbandart das stärkste im Einzelfall zur Verwendung kommende Material verarbeitet. Nach dem Rückenstoff erfolgt die Benennung der Einbandart. Am Rücken ist die Hand des guten Buchbinders zu erkennen.

Die Bewährung des guten Rückens beginnt mit dem Herausnehmen des Buches aus dem Regal. Ist die Reihe nicht so locker aufgestellt, wie es sachgemäß wäre, um die Bände leicht in Druck zu halten, ohne daß sie fest aneinander gepreßt werden, so muß mit einer gewissen Kraft gezogen werden und zwar an dem ersten Stück, das die greifende Hand erreichen kann: am Rücken; und es ist dabei gut, wenn nicht der Zeigefinger auf den oberen Schnitt greift und am Kapital den Band herauszieht, sondern wenn Daumen und übrige Finger etwa in der Mitte des Rückens gegen den Band drücken und so das Buch ergreifen. Das Abreißen der oberen Rückenhälfte infolge falscher Behandlung gehört zu den häufigsten Einbandbeschädigungen, obwohl es in den meisten Fällen vermieden werden könnte. Begünstigt wird diese Beschädigung durch die Inanspruchnahme der den Rücken begrenzenden Fälze oder Gelenke, die sich mit der Zeit durchscheuern. Man hat, um den Rücken wenigstens beim Herausziehen besonders viel gebrauchter Werke zu schonen, Lederriemen angebracht, an denen nur gezogen werden muß; da sie an den Deckeln befestigt sein müssen, lockert diese Einrichtung leicht den Buchblock in der Decke. Doch wird die gewünschte Schonung wenigstens erreicht.

Aus dieser starken Inanspruchnahme des Rückens rechtfertigen sich auch die sämtlichen *Halbbände*, da gerade bei diesen die größere Haltbarkeit des Rückens zum Ausdruck kommt. Die Betonung des Rückenteiles schon durch das Material läßt diese Bände sogar solider,

ja materialgerechter erscheinen als die einheitlich gebundenen Ganzbände. Dies wird mehr bei den gebrechlicheren Materialien deutlich als bei Leder oder Pergament. Deshalb wird ein Ganzpappband erst dann größeres Zutrauen finden, wenn er, sichtbar oder verdeckt, an Kopf und Schwanz verstärkt ist. Selbst an Leinen- und Halbleinenbänden war es vielfach üblich, diese Stellen mit Pergament zu unterlegen. Eine gewisse Verstärkung findet man häufig auch am künstlerischen Lederband mit dem „Häubchen“. Es ist dies ein über das Kapitalband umgeschlagenes Stückchen vom Bezugsleder, wodurch die Enden des Rückens als kleine Flächen erscheinen. Auch diese kleine Fläche pflegt Schmuck zu erhalten.

Der technisch gute Rücken paßt in Größe und Stärke genau zu dem Buchblock und den Deckeln. In der Höhe muß er genau mit der Deckelhöhe übereinstimmen; in der Breite die Rundung des Buchrückens voll umspannen. Die Stärke muß der Schwere des Buchblocks und der voraussichtlichen Benutzung entsprechen. Auch Ganzpappbände überdauern Jahrhunderte, wenn sie richtig gearbeitet und bei den richtigen Büchern angewendet sind. In vielen Bibliotheken stehen die Rücken der Pappbände des 18. Jahrhunderts beinahe noch im ursprünglichen Glanz, während die Lederbände aus dem 19. Jahrhundert recht zerschlissen aussehen.

Da der Rückenbezug auch auf die Deckel übergreift und über diese nach innen eingeschlagen wird, ergibt sich eine Rückenverstärkung an Kopf und Schwanz durch den auch über den Rücken greifenden Einschlag von selbst. Nicht in allen Fällen genügt aber der Bezugsstoff allein, um alle Aufgaben des Rückens zu erfüllen. Hier scheiden sich *fester und hohler Rücken*. Beim festen Rücken kann der Bezugsstoff unmittelbar auf den Buchrücken geklebt werden, ohne daß die Haltbarkeit leidet; diese Rückenart ist die ältere und beim guten Lederband auch jetzt vielfach geübt; auch bei Pergamentbänden wurde sie angewendet; Leinenrücken dagegen werden nur bei Broschüren direkt auf den Buchblock geklebt; Pappbände kommen überhaupt nur mit hohlem Rücken vor. Das Buch mit festem Rücken läßt sich nicht leicht glatt aufschlagen; der Rücken bekommt mit der Zeit Falten; der Schmuck wird durch die viele Bewegung beschädigt und die Rundung verliert sich allmählich. Deshalb erfreute sich der hohle Rücken, seit Jahrhunderten bekannt, längst steigender

Beliebtheit und ist heute weitaus beherrschend, auch beim guten Handeinband. Man versteht darunter einen Rücken, der zwar über dem Rücken des Buchblocks bei geschlossenem Buch flach aufsitzen soll, beim Aufschlagen jedoch einen Zwischenraum entstehen läßt, der dem Band größere Beweglichkeit sichert. Dieser Rücken (genau: „Deckelrücken“) soll so geschmeidig sein, daß er dem Druck des aufgeschlagenen Buches nachgebend, sich beliebig wölben kann, und so fest, daß er eine Art Federwirkung auf das geschlossene Buch ausübt, d. h. bewirkt, daß der beim Aufschlagen verbogene Buchblock beim Schließen wieder in die runde Rückenform zurückspringt. Dies ist hauptsächlich bei Geschäftsbüchern nötig, bei denen glattes Aufbiegen bis zum Mittelfalz gefordert wird; hier werden geradezu „Sprungrücken“ angebracht, Rücken mit ausgesprochener Federwirkung. Die Herstellung dieser Rücken ist einfach: mehrere Einlagen werden fest aufeinandergeklebt; solche Rücken sind selbst sehr steif und drücken stark auf die Fälze, die sie mit den Deckeln verbinden.

Der normale Rücken besteht aus einer Rückeneinlage von Schrenz (Art Aktendeckel von Hadern) in Höhe der Deckel und Breite des Buchrückens; darüber wird der Überzugstoff geklebt; das Ganze wird gerundet, ehe es am Buch angebracht wird. Beim „gebrochenen Rücken“, der bei leichteren Überzugstoffen (für Papp- aber auch Leinenbände) nötig ist, wird die Rückeneinlage so breit geschnitten, daß sie auf die Deckel aufgeklebt werden kann und daß an den Gelenkstellen der Deckel Fälze angebrochen werden können.

Neben dem runden Rücken, der durch den Buchblock bedingt ist, wird seit einigen Jahren besonders beim Verlegerband der *gerade Rücken* immer beliebter. Dem frisch aus der Presse gekommenen Band dieser Art können gewisse ästhetische Vorzüge nachgerühmt werden; buchbinderisch ist er verwerflich. Die mittleren Lagen schießen vor, da solche Bände meist nicht abgepreßt werden; der glatte Deckelrücken kann dem Druck beim Aufschlagen nicht nachgeben, drückt also seinerseits die Fälze nach außen, wodurch sich der Buchblock in der Decke lockert; oder der Rücken bekommt Brüche, besonders wenn solche Bände dick sind. Bei dünnen Bänden und bei Interimseinbänden ist nichts gegen den geraden Rücken zu sagen; ja hier ist er sogar oft vorzuziehen, da er eher eine Beschriftungsfläche bietet.

Geraden und dabei festen Rücken haben auch die orientalischen Einbände; die dortige Technik kennt weder Rundung noch hohlen Rücken. Ähnlich ist es bei der griechischen Einbandart, die im 16. Jahrhundert auch in Frankreich angewendet wird. Diese geraden festen Rücken haben noch die Eigentümlichkeit, daß sie gegen eine Hauptregel des westlichen Einbands verstoßend, am Kopf und Schwanz über die Deckelgröße hinausragen und dadurch ein senkrechtes Einstellen ins Fach unmöglich machen. Diese Eigentümlichkeit hat ihren Grund in der Kapitalbehandlung und zeigt so recht, wie handwerkliche Bräuche fortleben können, auch wenn sie logischen Erwägungen längst hätten weichen müssen.

Mit den Deckeln zusammen bildet der Rücken die *Decke*, d. h. den den Buchblock umhüllenden Teil des Bucheinbandes, den Teil, der vom Buchbinder nicht nur bearbeitet, sondern hergestellt wird. Es ist dabei einerlei, ob er die Decke für sich behandelt und dann den Buchblock in die fertige Decke hängt (sog. „Deckenband“) oder ob er die Decke am Buchblock in ihren einzelnen Teilen bearbeitet („angesetzter Band“), die mühsamere, solidere und hergebrachte handwerkliche Art, die für den guten Einband immer noch unumstößliche Regel bleibt.

Die *Deckel* schützen den Buchblock an seinen beiden größten Flächen; sie geben dem Band den Halt, den er zum Aufrechtstehen braucht; ihre Flächen sind die Hauptdomäne des Einbandschmuckes. Aber nicht nur der Schmuck, auch Material und Verarbeitung schaffen für dieses in seiner Grundform festbestimmte Stück des Einbandes die verschiedensten Möglichkeiten. Für das europäische Buch ist es seit der Erfindung des Kodex Regel, daß die Deckel ein den Buchblock reichlich bedeckendes Rechteck bilden, das am Rücken durch ein Gelenk beweglich befestigt ist. Für das Überstehen der Deckelkanten und für die Dicke der Deckel haben sich feste Proportionen herausgebildet. Der überstehende Rand beträgt einige Millimeter; am Vorderschnitt etwas mehr als an den andern Schnittflächen, beim englischen Handeinband etwas weniger, als sonst üblich ist. Die Bedeutung dieser Kante liegt nicht nur in ästhetischen Rücksichten, sondern auch in dem Schutz vor Beschmutzung, der dem auf solche Weise etwas eingebetteten Schnitt gewährt wird;

vor allem der Unterschnitt wird vor der Reibung auf der Unterlage bewahrt. Die vorstehenden Kanten fangen auch die etwa vorschießenden Bogen noch auf. Einbände ohne diese Kanten, bei denen also die Schnitte mit den Deckelkanten gleichmäßig abschneiden, können nicht zu den besseren Einbänden gerechnet werden. Es sind steife Broschuren, oder auch gewöhnliche Broschuren. Sie können mit festen Deckeln oder mit leichter Pappe gearbeitet sein, haben stets festen Rücken, meist keine geschützten Ecken, oft keinen Deckelbezug; die Vereinfachung liegt hauptsächlich in dem gleichzeitigen Beschneiden von Buchblock und Deckeln.

Die *Stärke der Deckel* richtet sich nach der Schwere des Buchblocks mehr als nach dessen Dicke. Ein Zeitschriftenband in Quartformat auf Kunstdruckpapier muß stärkere Deckel haben, als ein gleich dicker Roman auf Federleichtpapier. Dafür, daß die Pappe nicht stärker gewählt wird, als es die Proportionen und die technischen Notwendigkeiten erfordern, sorgt meistens schon die Kalkulation. Das Verhältnis der Schwere des Buchblocks zu der der Deckel ist auch bei der Wahl des Materials ausschlaggebend, seitdem es überhaupt die Möglichkeit zu einer Wahl gibt.

Im Mittelalter ist fast ausschließlich *Holz* (daher „breter, ais de bois“ als Deckelbezeichnung) für Buchdeckel verwendet worden. Obwohl man meist härtere Sorten (Buche und Eiche) vorzog, mußte man, um die Bruchgefahr zu vermeiden, bei beträchtlicher Dicke der Deckel bleiben, die ja auch durch die Schwere und Dicke der Bände gerechtfertigt war; es war die Zeit, in der es allgemein üblich war, so viele Einzelschriften zusammenzustellen, daß ein ansehnlicher Band entstehen konnte, für den die tüchtige Arbeit des Buchbinders sich auch lohnte. Diese Deckel waren auch die beste Unterlage für die schweren Schmuckplatten, mit denen verschiedene Zweige des Kunsthandwerks sich in den Dienst der Einbandkunst stellten. Nur ganz selten wurde auf Holzdeckel und damit auf Deckel überhaupt im Mittelalter verzichtet; man stellte dann einen einfachen Umschlag von Leder her — vielleicht die ursprünglichste Deckelform des Kodex — später von Pergament, aber meist nur bei weniger bedeutenden Handschriften. Man kann bei diesen Einbänden — mittelalterlichen Broschuren — gelegentlich Vorläufer des Deckels von Pappe finden: durch Zusammenkleben verschiedener Lagen Leder und Papier oder

anderer Stoffe wurde der Versuch gemacht, diesen Umschlägen größere Festigkeit zu verleihen; ja, es finden sich auch Beispiele dafür, daß solche „Pappdeckel“ mit Leder richtig überzogen wurden; wie einst bei den aus Papyrusblättern zusammengeklebten koptischen Einbanddeckeln. Daneben hat sich aber der Holzdeckel noch lange gehalten, besonders auf deutschem Gebiet. Der deutsche Einband des 16. Jahrhunderts verwendet überwiegend noch Holzdeckel, auch für die kleinen Formate, bei denen allerdings die Stärke auf ein Minimum reduziert wird. Die Art der Behandlung des Holzes an den Kanten wird noch bei näherer Untersuchung zur Feststellung von bestimmten Werkstätten verhelfen können. Die Abschrägung der harten Kanten setzte am Rücken ein, wo der Übergang von der Rundung auf die Fläche zunächst dazu aufforderte. Dann wurden die Außenkanten abgerundet oder abgeschrägt. Die Abschrägung der Kanten nach innen ist mehr eine Eigentümlichkeit des 16. Jahrhunderts. In bestimmten Werkstätten wurden die Kanten auch nur stellenweise abgeschrägt unter Übergehung der Ecken, wo zunächst schützende Schienen der äußere Anlaß waren, und der Schließen; ja auch aus reinen Ziermotiven heraus.

Durch solche Behandlung verloren diese Einbände wenigstens etwas von der in dem schweren Material liegenden Wucht, ohne an Festigkeit einzubüßen. Ganz aufgegeben wurde Holz als Deckelmaterial nie, auch in der modernen Buchbinderei findet es wieder Verwendung, sei es für besonders stark beanspruchte Einbände, sei es als ohne Schmuck sprechendes Material beim künstlerischen Einband (Sperrholz). Seit der Renaissance ist die *Pappe* das bevorzugte Deckelmaterial geworden. An der Einführung sollen die Italiener, beeinflusst vom orientalischen Einband, hauptsächlich durch die kleinen Aldinen, einen beträchtlichen Anteil haben. Doch darf man diesen Einfluß nicht überschätzen. Die Verwendung geformter Pappe mag aus dem Süden übernommen sein. Geklebte Pappe aber gehört zu den Dingen, deren Herstellung findigen Köpfen überall gelingt. Daß durch Aufeinanderkleben mehrerer Lagen Papiers ein widerstandsfähiger Deckel entstehen könnte, hatten die Buchbinder auch auf deutschem Boden schon in Erfahrung gebracht, ehe die geformte Pappe erfunden und bekannt war; „aiz de papier“ sind im 15. Jahrhundert in Frankreich schon geläufig. Geklebte Pappe, die Fundgrube hand-

schriftlicher und gedruckter Schätze, die seinerzeit wenig Beachtung fanden und deshalb als Makulatur verwendet wurden, kam bald außer Gebrauch, seit die fabrikmäßig hergestellten Pappen sich durchgesetzt hatten: geformte Pappe, die wie Papier aus Papierbrei hergestellt wird, und gegautschte Pappe, die durch Aufeinanderpressen mehrerer noch nasser Papierlagen entsteht. Der moderne Buchbinder verwendet nur noch geformte Pappe und hat dabei noch sehr auf die Qualität zu achten. Den Forderungen, daß weder Strohn noch Holzschliff verwendet werden, daß die Pappe gut gepreßt und nicht verunreinigt sein soll, entspricht am besten die graue Pappe; weiße Pappe ist aus Holzschliff, braune aus Stroh; auch die braune sog. Lederpappe eignet sich nicht für haltbare Bucheinbände. Zu frische oder feucht gelagerte Pappe kann Anlaß zu Ärger werden, wenn sie sich bei der Verarbeitung wirft und durch Einpressen nicht wieder in die richtige Form zu bringen ist; am besten hilft in solchem Fall Aufkaschieren eines Blattes Papier, dessen Faserrichtung so liegt, daß es beim Trocknen und Zusammenziehen in der gewünschten Richtung auch die Pappe beeinflußt.

In neuester Zeit hat man ein leichtes und widerstandsfähiges Deckelmaterial in Aluminiumblech gefunden; es eignet sich vor allem für Pergamenteinbände, deren Deckel sich auch bei bester Verarbeitung nach außen wölben. Das Blech widersteht diesem starken Zug und ist gleichzeitig viel leichter und dünner als die sonst nötigen Pappen. Es liegen aber noch keine Erfahrungen vor, wie sich dies Material auf die Dauer bewährt.

Wie man bei den heutigen Holzdeckeln Sperrholz bevorzugt, so ist auch beim Pappdeckel zu empfehlen, zwei Pappen zusammenzukleben; beim guten deutschen Einband ist es die Regel; die Bündenden kommen dann zwischen die beiden Pappen zu liegen; die in dieser Weise hergestellten Deckel werfen sich nicht so leicht, wie einfache Pappen. Sie werden deshalb auch bei den großen Formaten und bei Geschäftsbüchern bevorzugt.

Der *flexible Einband*, häufig bei englischen Liebhabereinbänden, — doch bedeutet „flexible binding“ einen Einband auf echten Bündeln — erfordert ein besonders biegsames Deckelmaterial statt der Pappe. Meist wird dünner Schrenz (wie bei der Rückeneinlage oder noch

leichter) dazu verwendet. Die Hauptlast fällt bei solchen Einbänden dem Bezugsstoff zu; seine Festigkeit muß ersetzen, was an der Pappstärke fehlt. Einbände dieser Art widersprechen den Regeln über die Stärke der Deckel im Vergleich zur Schwere des Buchblocks. Ihre Anwendung ist daher stets ein Wagnis; überwiegend findet man den flexiblen Einband bei kleinen Formaten, die auch im Stehen nicht so schwer sind, daß sie die Deckel außer Form drücken; dabei sind es auch meistens Werke, die in der Tasche sich besser anschmiegen sollen, und auch dafür müssen ja die kleinen Formate bevorzugt werden. Der flexible Einband ist bei der Lektüre besonders bequem, aber auch wieder nur bei handlichem Format. So erklärt sich die bevorzugte Anwendung für schöne Literatur; deutsche Verleger bringen flexible Einbände von Leinen und Leder vor allem bei Dünndruckausgaben. In früherer Zeit ist hauptsächlich in den romanischen Ländern bei Pergamentbänden die flexible Art beliebt gewesen.

Das *Zuschneiden der Deckel* kann erst nach dem Beschneiden des Buchblocks geschehen, da vorher die genaue Größe der zu bedeckenden Fläche unbekannt ist. Nur beim steifbroschierten Buch können Deckel und Buchblock gleichzeitig beschnitten werden, vorausgesetzt, daß der Überzug nachträglich angebracht wird oder ganz wegfällt. Der griechische Einband ist außerdem der einzige mit nicht überstehenden Deckeln; freilich bedeutet das bei diesen Einbänden keine Vereinfachung in der Herstellung; denn die Holzdeckel müssen in jedem Fall auf die durch den Buchblock bestimmte Größe einzeln geschnitten werden. Für das Zuschneiden der Deckel verwendet der Handbuchbinder die Pappschere, die Großbuchbinderei die Pappenschneidemaschine, die mit rotierenden Messern gleichzeitig mehrere Streifen aus den Bogen von Pappe schneidet und diese Streifen in gleichen Abständen teilt. Bei der Bestimmung des Formates ist zu berücksichtigen, wie tief der Falz werden soll; und dafür ist die Stärke der Pappe maßgebend. Auch die etwaige Rundung der Ecken, jetzt nicht mehr beliebt, obwohl sie bei vorsichtiger Anwendung ohne ästhetische Beeinträchtigung dem Verbiegen der spitzen Ecken vorbeugen kann, ist gleich beim Zuschneiden zu berücksichtigen. Aus all dem erklärt sich, wie schwierig, ja beinahe unmöglich es ist, eine Originaldecke für ein Lieferungswerk oder

eine Zeitschrift herzustellen, die in allem zu dem erst entstehenden Buchblock paßt, und daß der Buchbinder meist mit solchen vorbereiteten Decken mehr Arbeit hat als mit einer von ihm selbst angefertigten.

Rücken und Deckel werden zur „Decke“ durch den *Überzug*. Der Überzug des Rückens greift in jedem Fall auf die Deckel über; beim Halbband so weit, daß er die Deckel an den Rücken bindet, oft freilich auch aus Schmucktendenzen ein gutes Stück weiter; beim Ganzband über die ganzen Deckel bis auf deren Innenseite. Außer der verbindenden Aufgabe hat der Überzug auch den Zweck, die Decke zu festigen und zu verschönen. Die meisten Überzugstoffe sind widerstandsfähiger als die Pappe; ja auch der Überzug von Papier bedeutet eine Festigung. Die Verschönerung liegt schon im Material. Es ist eine selten begegnende Sparsamkeit, wenn die Pappen der Deckel nicht ganz bezogen sind. Anders beim Holzdeckel, dessen Materialschönheit mit der des Leders konkurrieren kann. Beim Holzdeckeleinband des 15. und 16. Jahrhunderts trifft man deshalb sehr häufig auf nur halb oder auch weniger überzogene Deckel, ohne daß dieser Mangel die Schönheit des Einbandes beeinträchtigte.

Ganz *ohne Überzug* blieben und bleiben nur Broschuren, deren Umschlag von Leder oder Pergament am Rücken gleich mitgeheftet wurde und schon deshalb keinen Bezug mehr vertragen konnte. Auch die moderne Broschur, als der sparsamste Einband, vernachlässigt gern den Überzug, selbst wenn nicht der verwendete Umschlagstoff schon gemustert ist und damit den Überzug überflüssig macht. Solche Deckel müssen auch auf andere Festigkeiten verzichten: ist die Außenfläche nicht überzogen, so bleibt auch die Innenseite unbearbeitet; nur der Flügelfalz sorgt für Anhängen des Buchblocks an die Deckel in der ganzen Länge. Dagegen findet man bei solchen Broschuren manchmal die Ecken so ausgeführt wie beim vollständigen Einband.

Die *Ecken* als der Beschädigung (besonders beim Fallen) am meisten ausgesetzte Teile des Einbandes bedürfen meist eines eigenen Schutzes. Vorteilhaft ist es, wenn sie von vornherein ein wenig abgerundet sind. Es ist auch für das Überziehen mit starkem Material bequemer. Bei sehr dünnen Bezugstoffen (Leinen, Papier) stören spitze Ecken

oft sehr durch ihre Schärfe. Papier ist außerdem nicht genügend Schutz für die Deckelecken. Wie man Kopf und Schwanz des Rückens verstärkt, müssen auch die Ecken mit Pergament, Leder oder Leinen unterlegt werden, falls die Verstärkung nicht wie beim Halbband sichtbar bleiben soll. Beim Halbband sind solche Ecken seit Jahrhunderten unentbehrliches Requisite; erst in den letzten Jahrzehnten sind sie aus ästhetischen Rücksichten bedeutend kleiner geworden, ungefähr entsprechend dem Schmälerwerden des auf den Deckel übergreifenden Rückenbezugsstoffes (der „mors“ der Franzosen). Aus einem Ausstattungsbestandteil ist wieder die werkbedingte Form geworden, welche in die durch Materialschönheit oder künstlerischen Schmuck wirkende Fläche der Deckel so wenig als möglich eingreift; bevorzugt wird der Halbband jetzt in der Form, daß die Rückenüberzüge gerade über den Falz reichen und die Ecken in der Draufsicht kaum zu erkennen sind und erst an den Kanten das andere Material beruhigend erkennen lassen. In dieser Form ist es auch nicht störend, wenn für die Ecken anderes, härteres Material verwendet wird als für den Rücken, also z. B. Pergament (für dauerhafte Ecken das unverwüstlichste Material) bei einem Halbleinenband. Hier ist der moderne Geschmack ein erwünschter Helfer der Zweckform.

Die Herstellung des Überzuges für Rücken und beide Deckel vor der Vereinigung mit dem Buchblock kennzeichnet den „Deckenband“, den Masseneinband, was in der Regel gleichbedeutend mit Maschineneinband ist. In der Großbuchbinderei besorgt eine einzige Maschine das Überziehen der drei Teile; die Deckel und die Rückenstreifen werden angesogen, die zurechtgeschnittenen Überzüge angeschmiert, angepreßt, die Ränder eingeschlagen — und die fertige Decke verläßt die Maschine. — Der Maschineneinband kennt keine andere Möglichkeit als die getrennte Fertigstellung der ganzen Decke vor der Verbindung mit dem Buchblock. Lange Zeit hat man in dieser Verschiedenheit vom Handeinband den entscheidenden Unterschied beider Techniken gesehen. Denn beim soliden Handeinband wird der Überzug erst angebracht, wenn die Deckel schon mit dem Buchblock verbunden sind; das Überziehen am Buch erfordert naturgemäß bedeutend mehr Geschicklichkeit. Die Gründe für und gegen diese umständliche Technik werden zu erörtern sein, wenn vom Ansetzen die Rede ist. Hier ist nur noch zu

sagen, daß Hand- und Maschineneinband an diesem Arbeitsgang sich noch weitgehend unterscheiden, daß aber der eingehängte oder Deckenband, der also vor dem Verbinden mit dem Buchblock fertig überzogen ist, auch beim Handbuchbinder immer mehr Sympathien gewinnt. In allen Fällen ist das Überziehen einer der letzten Arbeitsgänge in der technischen Fertigstellung eines Bucheinbandes.

Je stärker die Deckel sind, desto mehr Beachtung finden ihre *Kanten*; denn schon vor dem Überziehen muß auf die spätere Wirkung dieser Flächen, die bei unachtsamer Behandlung die ganze Arbeit des Buchbinders plump erscheinen lassen können, Bedacht genommen werden. Dies gilt vor allem bei den starken Holzdeckeln des Mittelalters. Bretter mit scharfen Kanten als Einbanddeckel haben nur verhältnismäßig wenig Verwendung gefunden, da die schädliche und unästhetische Wirkung vorzüglich der kantigen Rückenseite bald erkannt worden ist. Man hat deshalb, um einen guten Übergang vom Deckel zum Rücken zu bekommen, zunächst diese eine Kante abgerundet; sehr bald wurde diese Rundung, die für die bequeme Handhabung sehr vorteilhaft ist und sich vor allem durch Vermeidung der spitzen Ecken auszeichnet, auch auf die drei anderen Außenkanten ausgedehnt. Andererseits freilich wurden gerade die Ecken und die anliegenden Teile der Kante durch Metallschienen geschützt, welche die gefährliche Spitze noch betonten. Aber das Prinzip der Kantenverjüngung taucht, wie erwähnt, bei Holzdeckeln immer wieder auf. Die in die Kante eingeschnittene Rille kennzeichnet unzweideutig den griechischen Einband. Andere Verzierungen der Kante kommen erst beim Pappdeckel, wenn er mit Leder überzogen ist, vor; man spricht dann von Stehkanten-Verzierung, obwohl das Buch nur auf einer der drei Kanten stehen kann. Der Ausdruck ist im Gegensatz zu „Innenkanten“ geprägt, womit die den Kanten anliegenden Streifen von der Innenfläche des Deckels gemeint sind, als Kante dadurch charakterisiert, daß das Vorsatz einen Streifen des Überzugstoffes freiläßt. Die eigentliche Stehkante, auf der das Buch wirklich steht, also die Unterkante, ist der Beschädigung durch den Gebrauch am meisten ausgesetzt und muß deshalb bei vielgebrauchten und besonders schweren Büchern eine eigene Schutzvorrichtung erhalten. Man verwendet bei schweren Geschäftsbüchern

Stahlschienen, die in den Deckel vernietet und an den Ecken abgerundet werden. Bei kleinen Büchern, deren Überzugsmaterial nicht schon genügend Schutz bedeutet, kann unter den Überzug ein Streifen starken Pergaments über die Kante geklebt werden. Er soll verhindern, daß die Pappe des Deckels durch das oftmalige Aufstoßen auf der Kante des Regals in ihrem Gefüge erweicht wird und allmählich zerfasert, so daß ein Aufstehen des Buches mit dem Unterschnitt und eine Beschmutzung, schließlich eine Beschädigung des Schnittes die Folge wäre. Doch kommt es beim Gebrauchsband auch vor, daß die unteren Kanten so gut wie gar nicht überstehend gearbeitet werden, damit ein schwerer Buchblock nicht zu sehr nach unten zieht und dadurch den ganzen Band außer Form bringt; man nimmt dafür lieber den beschmutzten Unterschnitt in Kauf. Bei Holzeinbänden wurden die Unterkanten im Mittelalter oft mit aufgenagelten Messingstreifen geschützt, in Übereinstimmung mit dem Schutz der Ecken, wie er sich beim Gebrauchsband als Überbleibsel der Beschläge eingebürgert hatte.

Von der Kante des einen Deckels zu der des andern führen *Schließen* — einst ein unentbehrlicher Bestandteil des Einbandes — heute nur noch in Ausnahmefällen verwendet. Von der Notwendigkeit der Schließen war schon beim sperrenden Einband die Rede; auch der technisch gut gearbeitete Einband und gerade dieser neigte in der Zeit des festen Rückens zum Sperren, zumal wenn noch Pergament als Schreib- oder Druckstoff verwendet war, das sich nie so glatt pressen ließ als Papier. Die Regel sind zwei Schließen am Längsschnitt, selten eine, nur bei kleinen Bänden, und noch seltener drei. Findet man auch an Ober- und Unterkante Schließen, also im ganzen 4 Schließen auf 3 Seiten verteilt, so ist südliche (italienische oder spanische) Herkunft des Einbandes so gut wie sicher. Diese reichhaltigere Anwendung der Schließe ist in Südeuropa üblich und in diesen Gegenden beinahe allgemeine Regel; selbst beim Pergamentband sind solche Eigentümlichkeiten zu beobachten. Dagegen bietet die Unterscheidung, ob die Schließen von oben nach unten greifen oder umgekehrt, noch keine sicheren Merkmale für die Herkunft, wenn auch für Mittel- und Westeuropa die von unten nach oben greifende Schließe als Regel gelten kann.

Die Schließen müssen sich in Technik und Gestaltung dem Deckelmaterial anpassen. Ihre eigentliche Domäne sind die schweren Holz- und Metalldeckel des Mittelalters bis ins 16. Jahrhundert. Diese Deckel allein ermöglichten die dauerhafte Befestigung, wie sie für so schwere Bände nötig war. Meist bildet ein am Hinterdeckel angenagelter Lederstreifen das Gelenk für den Schließenhaken. Die Haken und Krampen sind von Messing oder anderm Metall; in der flachen Form, die sehr verbreitet war, wurde vielfach ein gemusterter starker Blechstreifen verwendet, auf dem man auch oft Schriftzeichen („Maria“ oder Teile davon) entdeckt; diese Metalle scheinen Handelsartikel gewesen zu sein. Nur die lilienförmige, starke Krampe ist ziemlich eindeutig auf die mittelalterlichen Erfurter Buchbinder lokalisiert. Die Haken wurden auch ganz aus Metall, in Scharnieren beweglich, hergestellt, bei Prachtbänden auch aus Kettchen oder aus einem farbig geflochtenen Band. Schließenbänder von Leder wurden im 14. und 15. Jahrhundert auch öfters so weit verlängert, daß sie noch die Hälfte der Vorderdeckel überspannten und mit den an ihren Enden angebrachten Ösen auf Messingstifte gesteckt wurden; von diesen Stiften sind freilich heute in den Bibliotheken meist nur noch die ins Holz versenkten Reste zu sehen, da mit der Aufstellung der Bände nebeneinander diese Stifte den Nachbarkodex bedrohten. Auch die normalen Schließen samt Krampen sind aus diesen Gründen von vielen Bibliothekaren im 18. und 19. Jahrhundert systematisch entfernt worden, wie auch die Beschläge in ihren verschiedenen Erscheinungsformen.

Der Pappdeckel, der die Holzdeckel ablöste, konnte auch die Schließen in der überkommenen Form nicht gebrauchen. Soweit man bei den kleiner werdenden Büchern und der neuen Aufstellung noch auf Verschlußmöglichkeit Wert legte, wurden Verschlußbänder angebracht; diese Bänder waren entweder von zartem Leder oder von verschieden kostbaren Geweben hergestellt; sie mußten durch einen Einschnitt am Deckelgrundstoff befestigt werden. Vor allem an Pergamentbänden wurden solche Bänder angebracht. Während es meist üblich war, die Bänder von beiden Deckeln her in Schleifen zu binden, gab es in den südlichen Ländern an weichen Pergamenteinbänden noch die Abart, daß an einem der Deckel geflochtene Knöpfe angebracht waren, um die vom andern Deckel her Schlingen

gelegt wurden — und dies wieder an allen drei Schnittseiten. Ähnlich waren schon die Verschlüsse der Pergamentbroschuren mit Hornrücken im Mittelalter. Die am Rücken angebrachten Knöpfe konnten auch dazu dienen, daß ein um den ganzen Buchblock geschlungenes Verschußband herumgewickelt und dadurch befestigt wurde. In der äußeren Technik ähnliche Pergamentbroschuren mit überstehender Klappe wurden dagegen noch im 16. Jahrhundert, auch am sächsischen Hofe, mit auf dem Umschlag befestigten Messinghaken geschlossen.

Andere Metallteile, die vom Buchbinder am Deckel angebracht werden, ohne daß es sich um den vom Goldschmied hergestellten, ausgesprochen künstlerischen Schmuck dabei handelt, sind die als „*Beschläge*“ zusammengefaßten Schienen und Nägel. Schienen oder einfache Metallstreifen gelten beim Holzband dem Schutz der Ecken und Kanten, sie werden vor allem an den äußeren Ecken, aber auch an den dem Rücken anliegenden Deckelteilen angebracht, haben nur im Mittelalter selbständiges Dasein; wo sie später noch auftauchen, ist es in Verbindung mit künstlerischen Eckstücken, die aus den Buckeln entstanden sind. Eine besondere Art Schienen findet sich auf einigen Gruppen mittelalterlicher Erfurter Einbände: dünne Messingstäbe mit halbkreisförmigem Durchschnitt, die in der Gestalt eines gleichseitigen Trapezes (mit der Grundlinie am Rücken) auf die Deckel aufgenagelt sind. Die noch nicht voll geklärte Einrichtung diente wohl in verschiedener Weise dem Schutz des Deckels gegen Bruch und Beschädigung, wie auch des Überzuges, dies in Ergänzung oder Ersatz der Aufgabe der Nägel oder Buckel. Ebenso wie diese Beschlägeform oft nur noch an den Spuren ihres ehemaligen Daseins zu erkennen ist, findet man als Andeutungen von den Buckeln oft nur noch die etwas helleren Stellen auf dem Überzugleder. Der schwere Holzband des Mittelalters konnte nicht platt auf der Unterlage liegen, ohne daß der Bezugsstoff in die Gefahr der Beschädigung geraten wäre. Daher erhoben ihn je 5 auf jedem Deckel angebrachte Nägel mit dicken Köpfen (Buckel) einige Millimeter über die Unterlage. Oft genug wurde damit der ursprüngliche Lederschmuck rücksichtslos zugedeckt; daneben entwickelte sich der Buckel, vor allem das Mittelstück, zu selbständigen Schmuck-

formen, die, bei allerdings seltener Anwendung in den neueren Jahrhunderten, schließlich die Schmückung des Grundstoffes ganz überflüssig machten. Die Form der Buckel kann nur so weit zur Kritik herangezogen werden, als die kleineren, runden, nur wenig überragenden Nägel noch der primitiveren Zeit der Einbandkunst angehören; seit dem 15. Jahrhundert kamen Formen mit gewählterem Profil, abgeflachter Grundfläche und stufenförmigem Durchschnitt neben den vervollkommenen runden Buckeln in Gebrauch, die aber vorerst noch nicht zu lokalisieren sind. In der italienischen Renaissance wurden zierlich geriefte Nägel verwendet.

Der Einschlag des Überzugsstoffes führt auf die *Innenseite der Deckel*, deren Rand stets vom Vorsatz unbedeckt bleibt (außer bei steifen Broschuren). Dieser freie Rand, Innenkante genannt, hat im allgemeinen die Breite der Differenz zwischen Deckelgröße und Buchblockgröße; doch kommt aus dem Wunsch, diese Kante zu verzieren, bei Lederbänden auch eine breitere Kante vor, worauf bei der Bearbeitung des Vorsatzes dann besonders zu achten ist; noch mehr natürlich bei der Vorbereitung des Deckelbezugs. Die Kante zieht sich um drei Seiten der Innenseite des Deckels, die „Spiegel“ genannt wird; an der vierten Seite, der dem Rücken vorliegenden, ist ein Einschlag nicht möglich, und die Verbindung des angeklebten Vorsatzblattes mit der Heftung deckt die Stelle von innen her. Trotzdem gibt es Spiegel, bei denen auch diese vierte Seite als Kante bearbeitet ist. Das sind diejenigen Lederbände, bei denen der Spiegel als geschlossene Schmuckfläche erscheinen soll. In diesem Fall muß nachträglich, nachdem die Verbindung der Heftung mit den Deckeln hergestellt ist, ein Streifen Leder über Kante und Abpreßfalz geklebt werden. Auch bei Einbänden ohne diesen Innenschmuck kann man am Innenrand des Spiegels einen das Vorsatz unterbrechenden Streifen Leder oder Leinen treffen, der freilich mit den übrigen Kanten nicht übereinstimmt. Ist dieser Streifen mitgeheftet und auf das Vorsatz geklebt, so ist es eine um die erste Heftlage gelegte Vorsatzverstärkung, die besser so gelegt wäre, daß sie zwischen Vorsatz und Deckel geklebt wird; höchstens öffentliche Bibliotheken legen Wert auf die Sichtbarkeit dieses Streifens, um die Kontrolle auf solide Arbeit leicht durchführen zu können. Aber auch bei Verleger-

einbänden, die ohne Bünde auf tiefen Falz gebunden sind und besonders dauerhaft sein sollen, findet man solche Streifen, und in diesen Fällen ist der Spiegel vom Vorsatz unabhängig bearbeitet. Bei schweren Halblederbänden für Lexika u. ä. ist diese Technik heute sehr beliebt. Sie bildet tatsächlich einen gewissen Ersatz für die fehlenden Bünde und darf nicht mit den dünnen Gazestreifen verwechselt werden, die beim einfachen Verlagseinband die Verbindung zwischen Buchblock und Decke herstellen.

Am *Einschlag*, den auf die Innenseite übergreifenden Teilen des Einbandbezuges, ist die Sorgfalt des Buchbinders gut zu erkennen. Der mittelalterliche Buchbinder freilich hat sich um die Forderungen, die man jetzt an den Einschlag stellt, nicht gekümmert; man findet an Einbänden dieser Zeit Einschlagränder, wie sie die Tierhaut gerade bot, ohne gleichmäßige Randbreite und in der Dicke, wie die Haut vom Gerber kam. Der aufgeklebte Spiegel, meist von Pergament, deckte diese Ungleichmäßigkeiten genügend zu. Unter dem Papiervorsatz aber zeichnete sich jede Unebenheit so stark ab, daß auch die zugedeckten Teile sorgfältiger bearbeitet werden mußten. Seither ist es Regel, daß der Einschlag an jeder Seite gleichmäßig weit über den Rand übergreift und glatt abgeschnitten wird; daß er noch ein Stück unter das aufgeklebte Vorsatz reicht, um nicht durch einen unbedeckten Streifen wie ein ausgewachsenes Kleidungsstück zu wirken; daß endlich das Bezugsleder am Rande ausgeschärft, d. h. mit dem Messer so bearbeitet ist, daß es nach dem Rande zu dünner wird. Dazu ist auf die Behandlung der Ecken zu achten. Bei starken Bezugsstoffen müssen die Ecken so ausgeschnitten sein, daß die Einschlüge zweier aneinanderstoßender Seiten nicht übereinandergreifen. Dies haben auch die mittelalterlichen Buchbinder schon erkannt. Damit andererseits die Ecken selbst, die der Abnutzung sehr ausgesetzt sind, besonders geschützt sind, kann auf den genauen Zuschnitt des Überzuges gar nicht genug Sorgfalt verwendet werden. Für die Gestaltung der Ecken ist eine geringe Abrundung des Deckels günstig, und der geschickte Buchbinder versteht den Einschlag durch faltiges Ausstreichen des ausgeschärften Bezuges auch an den Ecken ohne Einschnitt und ohne Auftragen zu befestigen. Bei Halbbänden ist die Behandlung der Eckstücke einfacher; die Genauigkeit des Buchbinders wird an der Behandlung

des Überzugstückes offenbar; der gute Einband verlangt, daß der Rand des Überzuges senkrecht über die Stehkante verläuft, worauf beim Zuschneiden des Überzuges besonders geachtet werden muß.

Der Deckelbezug ist nicht zu allen Zeiten straff auf die Innenseite herübergezogen worden. Bei Pergamentbänden des 16./17. Jahrhunderts treffen wir oft auf die Eigentümlichkeit, daß von dem Bezug noch eine rechtwinklig zum Deckel, parallel zum Schnitt verlaufende Kante von verschiedener Größe gebildet wird, die unter Umständen so breit ist, daß die Kanten von beiden Deckeln her sich treffen und so den ganzen Band wie in ein Kästchen einschließen. Diese sogenannte *Schmutzkante* hat ihren Namen davon, daß sie vermutlich den Zweck hatte, Staub abzufangen; auffallenderweise ist auch sie (wie die Innenkante) am Vorderschnitt oft breiter als oben. Bei englischen Gebet- und Gesangbüchern kommt diese Form heute noch vor. Überhaupt ist für die Gestaltung des Pergamentbandes diese Besonderheit nicht in Vergessenheit geraten. Hierher gehört auch die seltene Deckelform des *Buchkastens*, bei dem an die hölzernen Deckel hölzerne Rahmen angesetzt sind, die das geschlossene Buch in einen Kasten verwandelten; ein solcher Kasten, mit Lederschnitt versehen, aus dem 14. Jahrhundert, findet sich in der Sächsischen Landesbibliothek. Etwas einfacher ist das Überstehen des Lederbezuges, das wir in den ebenfalls mittelalterlichen sog. *Hülleneinbänden* noch öfters finden. Die Technik dieser Einbände, von denen nur ganz wenige noch in der ursprünglichen Form erhalten sind, unterscheidet sich insofern von den bisher genannten Deckelformen, als zunächst ein in üblicher Weise überzogener Einband hergestellt und erst über diesen Deckelbezug nochmals ein Bezug gelegt wurde, sei es von Stoffen (Samt), sei es von weichem (Sämisch-)Leder. Auf bildlichen Darstellungen finden wir die Hülleneinbände häufig; in den Bibliotheken wurden die überstehenden Lappen meist abgeschnitten, so daß nur noch schmale überstehende Streifen erhalten sind. Hülleneinbände wurden auch im 16. Jahrhundert noch gelegentlich hergestellt. In der Hauptsache wurden vielgebrauchte geistliche Bücher in solcher Weise behandelt. Abweichungen der Art etwa, daß nur ein Überzug, eben der hüllenartige, hergestellt wurde, dieser aber an der Vorderkante richtig einge-

schlagen, sind noch zu wenig erforscht, um systematisch dargestellt zu werden. Doch ist der interessante Fall zu erwähnen, daß solche Einbände mit Riemenschließen versehen sind, die durch Schlitze in der Hülle geführt wurden und dadurch die am Vorderschnitt überstehende Hülle fest um den Band schnallden.

Eine verbreitete und bekannte, in der mittelalterlichen Kunst vielfach dargestellte Abart des Hüllenbuches ist der *Buchbeutel*. Dessen Technik ist charakterisiert durch das Hinausragen des Bezugsleders über den unteren Schnitt um mindestens Bucheslänge. Solche Einbände wurden für Bücher hergestellt, die der Besitzer viel mit sich herumtragen mußte, Gebetbücher und die den Priester auf seinen Gängen begleitenden Handschriften. Das überstehende Leder bildete eine bequeme Handhabe zum Tragen; außerdem wurden diese Bücher auch oft am Gürtel angehängt getragen. Selten haben die Deckel dieser Einbände, deren Blütezeit das 15. und 16. Jahrhundert ist, reicheren Schmuck; außer Leder ist auch Samt als Bezug bei dieser Einbandgattung beliebt.

Wie erwähnt, wird das Bild, das sich beim Aufschlagen des Deckels bietet, vor allem durch das *Vorsatz* bestimmt. Es ist bedeutsam, daß es in der Hand des Buchbinders liegt, Führer des Lesers vom Buchäußeren bis zum Titel zu sein. Die Behandlung des Vorsatzes, das mit Decke und Buchinhalt eine künstlerische Einheit bilden soll, ist also von wesentlicher Bedeutung auch aus einem höheren Grunde, nicht nur aus technischen Rücksichten. Zunächst freilich ist auf diese zu achten; denn die Verbindung zwischen Buchblock und Decke, die zwar die Hauptaufgabe der Bünde ist und durch Überkleben des Rückens mit Gaze noch unterstützt werden kann, hat ein bedeutsames Hilfsmittel im Vorsatz, den dem Buchblock vor- und nachgehefteten Blättern, die mit dem Text nichts zu tun haben, deren Funktion vielmehr rein buchbinderisch ist. Das Vorsatz (so will es der buchbinderische Sprachgebrauch, vielleicht als Überbleibsel von „Vorsatzpapier“, daneben auch „das Vorsetz“) besteht im allgemeinen aus zwei Blättern, einem an die Innenseite des Deckels geklebten, dem Spiegel (der von dem im kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch ebenso benannten Schmuckfeld des Deckels scharf zu scheiden ist), und einem freien, dem sog. fliegenden Blatt, und

zwar gleichmäßig am Anfang und am Ende (wo es ebenfalls Vorsatz, nicht etwa „Nachsatz“ heißt); bei einfachen Bindearbeiten kommt auch ein nur aus Spiegel bestehendes Vorsatz vor; ja bei einfachen Broschüren kann es ganz wegfallen und lediglich durch einen Falz ersetzt werden, der für schwache Bände die gleichen buchtechnischen Dienste tut, wie ein richtiges Vorsatz. Aber auch nach der anderen Seite gibt es Abweichungen; das Vorsatz kann sich bis zu einer ganzen Heftlage, einem Vorsatzbogen erweitern; nicht wenige bibliophile Veröffentlichungen legen so vor den Titel eine ganze Anzahl weißer Blätter, die dem Titelblatt Schutz bieten sollen, die aber auch durch ihre Heftung als eigene Lage eine Vereinfachung des Heftvorganges bedeuten. Früher hat man häufig Bogen von Schreibpapier zu Notizen als Vorsatz eingehftet.

Als *Material* für das Vorsatz dient am besten ein zähes, starkfaseriges, einfarbiges Papier, das höchstens in sich ein Muster hat. „Vorsatzpapier“ im landläufigen Sinn, d. h. buntgemustertes Papier, kann nur in besonderen Fällen verwendet werden; die Zeit der schweren goldgemusterten Vorsatzpapiere ist vorbei. In der Einbandgeschichte spielt das Vorsatz eine größere Rolle, als ihm heute noch künstlerisch zukommt. Die abwegige Forderung z. B., daß Überzugspapier und Vorsatz, womöglich auch noch die Schnittmusterung übereinstimmen sollten, konnte nur in einer künstlerisch unselbständig denkenden Zeit Geltung behalten, findet aber doch im Anfang des 20. Jahrhunderts gelegentlich noch Anhänger. In ihrer Entstehung im 17. Jahrhundert jedenfalls sind die marmorierten Vorsatzpapiere von Schnitt und Überzug gänzlich unabhängig. Man hat lange Jahrhunderte hindurch diese farbenfreudigen Vorsätze für wert gehalten, die kostbaren roten Maroquinbände bibliophiler Sammlungen zu zieren. Heute ist das gemusterte Vorsatz mehr bei den Verlegern als bei den Handbänden zu finden und da meist in irgendwelcher originellen, auf den Inhalt anspielenden, den künstlerischen Forderungen der Zeit entsprechenden Art.

Technisch hat das Vorsatz an Bedeutung seit der Zeit seiner Entstehung nichts eingebüßt. Es gibt hauptsächlich drei Arten, nämlich:

1. das umgehängte,
2. das für sich geheftete,
3. das vorgeklebte Vorsatz.

Alle drei Arten, von denen die zweite die älteste ist, haben heute noch ihre Bedeutung und ihre Verwendungsgebiete, sei es beim Gebrauchsband, beim Luxusband oder beim Verlegerband.

Das *umgehängte Vorsatz* beruht auf dem Gedanken, daß durch die Mitheftung des Vorsatzes mit dem ersten und letzten Bogen eine direkte feste Verbindung zwischen den Deckeln, an die der Spiegel geklebt wird, und dem Buchblock hergestellt wird und daß gleichzeitig der umgehängte Falz durch Ankleben an den zweiten und vorletzten Bogen diese Verbindung noch intensiviert. Meist ist mit dieser Vorsatzart noch ein Flügelfalz verbunden, ein ebenfalls um die Heftlage gebogener Streifen, der auf die Deckel geklebt wird und die Gelenkverbindung verstärkt. Dieser Ansetz- oder Flügelfalz zeichnet sich wie Bünde und Gazestreifen unter dem Spiegel meist deutlich ab; ihn zu beobachten ist für die örtliche Bestimmung eines historischen Einbandes wichtig: die trapezförmige Gestalt dieses Falzes ist für französische Herkunft so charakteristisch, daß schon wichtige einbandhistorische Folgerungen auf diese Beobachtung aufgebaut worden sind.

Die Herstellung dieser Vorsatzart geschieht auf verschiedenste Weise. Die üblichste Art ist wohl die Herstellung aus einem Stück, in dem der in der Höhe des Bandes und in der doppelten Breite zuzüglich der Breite des Flügelfalzes und der dreifachen Breite des Falzes zugeschnittene Streifen Vorsatzpapier so gebrochen wird, daß das eine freie Ende den Flügelfalz bildet, das andere in den angebrochenen Falz zu liegen kommt. Der um den äußersten Bogen gelegte Falz hat also die dreifache Stärke des Vorsatzpapiers. Selbstverständlich muß dieses Vorsatz schon vor Beginn des Heftens vorbereitet sein. Wegen der Bedeutung der äußersten Heftlage als Mitträger des Buchblocks muß bei sonstiger Wechselheftung diese Lage unbedingt durchaus geheftet werden. Eine weitere Verstärkung des Falzes ist möglich durch Einlegen von Schirting- oder Papyrolinestreifen, die entweder unter den Spiegel geklebt, oder als schmale Streifen nahe dem Gelenk beim Aufschlagen des Bandes zu sehen sind. Letztere Lage verlangen Bibliotheken oft, um die Anwendung dieser Verstärkung kontrollieren zu können. Sie wird auch bei schweren Verlageinbänden (Nachschlagewerken) jetzt häufiger angewandt. Im allgemeinen wird der Falz an die zweite, bzw. vorletzte Lage an-

geklebt. Sicher wird dadurch eine weitere Befestigung erzielt und das Klaffen einer Lücke nach dem ersten Bogen zunächst verhindert. Aber da die Anklebung an ein Blatt Papier bei stärkerem Gebrauch dieses Blatt mitreißt, ist dies Ankleben nicht durchaus zu empfehlen, und auch das beiderseitige Ankleben des Falzes, das auch dazu dienen kann, den durch seine Farbe störenden Falz zu verdecken, ist nicht viel besser. Man sollte den Falz frei spielen lassen und für eine solide Rückenverbindung des gesamten Buchblocks sorgen. Ganz wird sich bei diesem Vorsatz das Loslösen der äußersten Lagen, die mit den Deckeln fester verbunden sind als mit dem Buchblock, nicht vermeiden lassen. Auch die einfacheren Formen des umgehängten Vorsatzes entgehen diesem Schaden nicht immer. Für einen guten Buchblock könnten deshalb die beiden anderen Vorsatzarten mehr empfohlen werden, wenn nicht durch diese die Festigkeit in der Decke litte.

Eine Zwischenart zwischen umgehängtem und vorgeklebtem Vorsatz ist die Verwendung eines mit umgehängtem Schirtingstreifen vorgeklebten Vorsatzes. Der Verarbeitung nach gehört diese Art zu den eben besprochenen; beim Aufschlagen des Deckels aber glaubt man ein *vorgeklebtes Vorsatz* vor sich zu haben. Dieses ist daran zu erkennen, daß Spiegel und fliegendes Blatt beim Aufschlagen als zusammenhängend erscheinen. Seine verbindende Wirkung liegt lediglich in dem Ankleben eines schmalen Streifens des ersten Blattes vom Buchblock an das fliegende Blatt. Bei stärkeren Vorsätzen, vor allem farbigen Vorsatzpapieren (von dieser Verwendung hat eine ganze Gruppe Buntpapier ihren Namen), die schon des fortlaufenden Musters wegen auf diese Weise behandelt werden müssen, tritt eine Verstärkung oft dadurch ein, daß das fliegende Blatt auf ein weißes Blatt aufkaschiert wird, welches entweder zur ersten Lage gehört, oder wie ein umgehängtes Vorsatz behandelt ist, so daß hier beide Arten vereinigt werden können. Für bessere Verlagseinbände wird dieses aufkaschierte Vorsatz häufiger verwendet; im übrigen ist das vorgeklebte Vorsatz das bei Maschineneinbänden fast einzig vorkommende. Aber auch beim Einband auf tiefen Falz findet es regelmäßig Anwendung und ist als solches auch schon sehr alt und weit verbreitet.

Am leichtesten ist das *vorgeheftete Vorsatz* zu erkennen: an dem Heft-

faden nämlich, der im Falz des aufgeschlagenen Deckels oder in der Mitte einer vorgesetzten Lage zu finden ist. Üblich ist diese Art heute noch vielfach bei Geschäftsbüchern, ferner bei bibliophilen Werken, auch bei deren Interimseinbänden (das sind Kartonnagen mit Bandheftung, aber ohne Leimung). Viel verbreiteter war das vorgeheftete Vorsatz im Mittelalter; viele Buchbinderwerkstätten scheinen überhaupt nur diese Art gekannt zu haben. Die Mode ist verständlich aus der Zeit des Pergamentbuches her; ein Pergamentblatt, das an die Decke angeklebt ist und gleichzeitig durch Heftung mit dem Buchblock verbunden ist, bedeutet eine starke Befestigung des letzteren an den Deckeln, denn die stark beanspruchte Stelle im Falz wird nicht sofort reißen. Es ist dabei einerlei, ob dieses Blatt eigens geheftet ist, oder zur ersten Lage gehört – allein der Schreiberbrauch hat das letztere von vornherein meist verhindert. Ja, so betrachtet unterscheiden sich das vorgeheftete und das umgehängte Vorsatz kaum; beide sind durch Heftung mit dem Buchblock verbunden und durch verschiedenartige Arbeitsgänge zum ersten Blatt des Buchblocks gemacht; und daß man zum umgehängten Vorsatz kam, statt beim Druck der Bücher das erste Blatt leerzulassen und dieses anzukleben, hat seinen Grund teils darin, daß nicht jedes Exemplar gebunden werden sollte, hauptsächlich aber darin, daß das Druckpapier für solchen Zweck zu schwach war und für das Vorsatz die Verwendung eines starken Papiere unerläßlich ist. Die starken Druckpapiere bibliophiler Drucke gestatten in der Tat öfters ein solches Vorsatz, an dessen Stelle dann häufig ein eigener Vorsatzbogen tritt. In den früheren Jahrhunderten hat man diese Notwendigkeit nicht stets richtig erkannt, nur die Tradition vom Pergamentvorsatz fortgesetzt, aber dünne Papiere vorgeheftet. Sehr bald mußte man bemerken, daß die Heftung bei diesen Versuchen durchriß; man verstärkte die Vorsatzlagen teils durch Vermehrung der Blätter, teils durch Einfügen eines Pergamentfalzes, teils durch beides. So zeigen sich heute die meisten spätmittelalterlichen Einbände. Aber auch diese Vorsätze hätten meist nicht den Ansprüchen der doch sehr schweren Bände auf die Dauer genügen können (denn wenn die Heftung auch nicht durchreißen konnte, so war doch ein Abreißen des aufgeklebten Papierblockes am Falz nicht zu verhindern), wenn nicht auch das Spiegelblatt in seiner Verbindung

mit der Heftung noch eine Verstärkung in Form eines Flügelfalzes von Pergament erhalten hätte. Die Vorsatzlage setzt sich also aus dem Pergamentflügelfalz, dem eigentlichen Vorsatzdoppelblatt und schließlich dem inneren Schutzfalz zusammen. Diese Schutzfälze wurden übrigens auch in den Papierlagen des mittelalterlichen Einbandes mit Vorliebe angewendet, wenn nicht der Schreiber schon die Rücksicht auf den Buchbinder genommen hatte, daß er beim Zusammenstellen der Schreiblagen das äußere oder innere Blatt der Lage von Pergament nahm.

Statt des Flügelfalzes kannten die Buchbinder dieser Zeit auch schon ein Hilfsmittel ähnlich dem über den Rücken geklebten Gazestreifen: sie klebten in den Zwischenräumen zwischen den Bündeln Streifen von Pergament über den Rücken bis auf die Deckel und zwar auf deren Innenseite, so daß, wenn die Bünde von außen in die Deckel geführt wurden, diese wie zwischen Zangen festgehalten waren. Allein auf die Gelenkstelle, den Falz, an dem sich der Deckel auf der Kante des Buchblocks dreht, kommt es bei der Technik des Vorsatzes an. Viele von den alten Pergamentvorsätzen sind heute abgelöst, weil sie wichtige Texte enthielten oder solche vermutet wurden, oder weil der Kleister, mit dem der alte Buchbinder das Pergament behandelt hat, nicht dauerhaft genug war. Wie wenig die Verbindung des gesamten Spiegels mit der Heftung nötig ist, zeigen all die Bände, bei denen die Technik Leder- oder Leinenfälze verlangt und der Spiegel nachträglich als einzelnes Blatt eingeklebt wird oder überhaupt aus anderem Material besteht. Das sind vor allem die schweren angesetzten Bände und alle Einbände auf tiefen Falz (d. i. ein Falz, in den sich der Deckel in seiner ganzen Dicke einschmiegt). Die vorgeklebten Vorsätze bei solchen Einbänden verzichten ebenfalls auf diese feste Verbindung.

Da in allen Fällen das Vorsatz, wenn es keine besondere Verstärkung erfährt, an der Verbindungsstelle von Buchblock und Decke der Abnutzung mehr ausgesetzt ist als irgendein am Buch verwendetes Stück Papier, kommt es auf die Qualität dieses Papiers sehr an; der Stärke ist freilich die Grenze gesetzt, daß die Beweglichkeit nicht leiden darf und das Fälzchen nicht zu dick werden soll. Außer auf die starke Faser ist auch auf Undurchsichtigkeit zu achten, damit nicht etwa am Spiegel irgendwelche Unsauberkeiten und Farben-

unterschiede durchscheinen. Häufig hat man sich bei guten Einbänden mit dem Papier des Vorsatzes nicht zufrieden gegeben und, falls nicht schon Zierpapier als Vorsatz verwendet wurde, Spiegel und fliegendes Blatt mit gemustertem Papier oder mit Seide (tabis genannt) überzogen (letztere nur am Rande angeklebt). Schließlich hat man sogar den ganzen Spiegel wie einen zweiten Deckel behandelt, mit Leder überzogen und vergoldet oder in Mosaikarbeit geschmückt („Doublure“).

Das Vorsatz verdeckt zwar — und beim kostbaren Einband durch mehrfaches Kaschieren oder durch das Hilfsmittel reichen Schmuckes noch mehr als beim Gebrauchsband — die an der Innenseite des Deckels auftretenden Unebenheiten; aber oft sind doch die Konturen des Einschlages, des Flügelfalzes, des Gazestreifens noch zu erkennen, vor allem seit die starken Pressen mit der Erzielung eines festen Buchblocks auch ein stärkeres Durchzeichnen der Unebenheiten erreichen, als es früher der Fall war. So ist es auch möglich, am aufgeschlagenen Spiegel festzustellen; wie die *Bünde* des Buches beschaffen sind. An der Rückenseite des Deckels müssen die Enden der Bünde befestigt sein, und da diese Verbindungsstücke der Lagen, diese Träger des Buchblocks in der Decke, eine der Schwere des Bandes entsprechende Stärke besitzen müssen, zeichnen sie sich auch unter dem Vorsatzblatt ab. Kann nicht die Qualität des Materials festgestellt werden, so ist doch leicht zu erkennen, ob Hanfschnur, Band oder Pergament verwendet wurde, ob die Abstände der Regel entsprechen, ob die Bünde auf deutsche Weise angesetzt oder durchgezogen sind usw., Fragen, die für die Beurteilung eines Einbandes von großer Wichtigkeit sind.

Die Bünde haben, mehr noch als das Vorsatz, die Aufgabe den Buchblock mit der Decke fest zu verbinden. Sie sind deshalb vom guten Einband nicht wegzudenken. Alle Versuche, auf sie zu verzichten, führen zu einer Minderung der Einbandqualität. Für den Handeinband ist freilich ein Verzicht auf die Bünde technisch schon beinahe unmöglich. Die Bünde können an verschiedenen Stellen sichtbar oder wenigstens bemerkbar werden, am deutlichsten als „*echte Bünde*“ auf dem Rücken. Die wulstartigen Querstreifen, die den Rücken in Felder teilen, sind durch die Bünde verursacht. Sie liegen

auf dem Buchrücken auf; der Rückenbezugsstoff mußte sich diesen Unebenheiten anpassen. So entstand das für die abendländischen Einbände typische Rückenbild. Aber auch als man längst das Versenken der Bünde in den Buchblock — „ingesägte Bünde“ — kannte, gab man das Rückenschmuckmotiv der Bünde nicht auf und unterlegte den Rückenbezug an den gewünschten Stellen mit Pappstreifen, um so die „falschen Bünde“ zu erzielen. Die wirklichen Bünde befinden sich dann meist an ganz anderer Stelle; deshalb ist es vor Beurteilung der Bünde nötig, festzustellen, ob echte oder falsche Bünde vorliegen. In der klassischen Einbandzeit kommen falsche Bünde nicht vor; sie sind erst im 19. Jahrhundert zu weiter Verbreitung gekommen und die industriell hergestellten gepreßten Einbände haben ein gut Teil Schuld daran. Auch heute werden sie noch an guten Halblederverlagseinbänden angebracht, selbst wenn die Heftung überhaupt nicht auf Bünde erfolgt ist. Eine seit Jahrhunderten weit verbreitete Abart der falschen Bünde sind die goldgedruckten Querstreifen, welche in ähnlicher Weise wie Bünde den glatten Rücken in Felder teilen; beide Arten entspringen dem gleichen Schmuckbedürfnis.

Am mittelalterlichen Einband sind die Bünde, meist sogar Doppelbünde, durch ihre Stärke und den auf der Mitte des Wulstes entlang laufenden Einschnitt nicht leicht zu verkennen. Dies gilt auch noch für die schwereren Renaissancebände, vor allem also die deutschen. Wo die Bünde schwächer werden oder nicht mehr so stark hervortreten, ist die Echtheit auch nicht mehr von außen festzustellen. Man kann den Versuch machen, den Band zu öffnen und dabei von oben oder unten in den Rücken hineinzusehen, was natürlich nur beim hohlen Rücken gelingt (fester Rücken läßt schon auf echte Bünde schließen); zeigen sich auf dem Buchrücken die Erhebungen der Bünde, so hat man es mit echten Bündeln zu tun; ist die Durchsicht glatt wie bei jedem Einband mit glattem Rücken, so sind die Bünde vorgetäuscht. Dies ist bei hohlem Rücken die Regel. Auch bei Kontrolle der Heftung läßt sich feststellen, ob die Bünde an den gleichen Stellen liegen, wie es der Rücken zeigt, und vor allem ob sie eingesägt oder erhaben sind. Endlich können die Stellen untersucht werden, an denen die Bünde mit den Deckeln verbunden sind. Die dort angeklebten Enden zeichnen sich, wie erwähnt, infolge des

Einpressens unter dem Bezug- oder Kaschiermaterial sanft, aber für den Kenner fühlbar, ab, sodaß daran außer der Art der Bünde auch ihre Stelle erkannt werden kann.

Eine Verbindung der echten mit einer Art von falschen Bünden findet sich auf zahlreichen Renaissancebünden. Sie besteht darin, daß über den Rücken mit echten Bünden in die Zwischenräume noch Hanfschnüre geklebt wurden, um eine reichere Gliederung des Rückens zu erzielen. Diese falschen Bünde erscheinen meist viel schwächer als die echten und sind dadurch sofort als solche zu erkennen.

Echte Bünde sind außer beim Einsägen auch dann unmöglich, wenn *Bandheftung* angewendet ist. Für bibliophile Einbände freilich kommt sie selten vor; Hauptmaterial ist da noch immer die Hanfschnur. Deren Vorzug ist, daß sie das schönste und geschmeidigste Material für den erhabenen Bund darstellt und zugleich unmerklich verlaufend auf den Deckel geklebt werden kann (dies gilt für den deutschen Einband). Ihr Nachteil wird hauptsächlich an vielgebrauchten Werken beobachtet: an den Gelenkstellen bietet sie nicht genügend Widerstand und platzt nach häufiger Benutzung. Deshalb tritt bei Bibliothekseinbänden jetzt vielfach das Band anstelle der Hanfschnur, nachdem es für Geschäftsbücher und Musikalien schon längst üblich war. Das Band bietet vor allem die Möglichkeit ganz flachen Aufschlagens an jeder beliebigen Stelle (deshalb hat sich diese Heftart zuerst bei Noteneinbänden und Geschäftsbüchern eingebürgert), während die Schnur ihrer Dicke wegen dem flachen Öffnen Widerstand entgegengesetzte. Es ist beweglicher und zugleich den Kräften, die an seiner Zerstörung arbeiten, besser gewachsen. Es erfordert nur eine etwas andere Heftung, da der Faden nicht zu straff um das Band geschlungen werden kann ohne das Flachliegen zu gefährden. Die Heftung auf Band ist die einzige Heftung auf Bünde, die mit der Maschine hergestellt werden kann. Die von der Maschine gebrauchten Bänder sind in der Regel ziemlich schmal; sie dienen dadurch auch als ein Mittel den Maschineneinband zu erkennen.

Das älteste *Material* für den Bund ist Leder; die Doppelbünde der mittelalterlichen Einbände sind entweder zwei schmale (oder ein über die Rückenstrecke gespaltener) Lederriemen oder Sehnen. Selten sind in dieser Zeit vor dem 15. Jahrhundert Hanfschnüre. Pergamentstreifen als Bünde werden in ähnlicher Weise verarbeitet, wie

Band; sie haben sich nicht sonderlich bewährt und können vor allem nur bei leichten Bänden Verwendung finden. Eine Besonderheit, die nur bei Pergamenteinbänden vorkommt, sind die „durchgezogenen Bünde“, d. h. die Pergamentstreifen, auf welche der Buchblock geheftet ist, werden durch das Rückenbezugsmaterial so durchgezogen, daß sie an den Brüchen zwischen Rücken und Decken kurz nach außen treten. Die Schmuckwirkung dieser Technik wird auch für den modernen Pergamentband gerne wieder ausgenutzt.

Die *Befestigung der Bünde* an den Deckeln erfolgt je nach dem Material, der Einbandart und auch dem Land in verschiedener Weise. Am solidesten sind die durchgezogenen Bünde; das soll in diesem Falle heißen, daß die Enden nicht einfach am Deckel angeklebt, sondern durch ihn hindurchgezogen und dann befestigt werden. Das Durchziehen war bei Holzdeckeln allgemein üblich, bei Pappdeckeln kommt es in Deutschland fast gar nicht mehr vor, höchstens noch bei Lederbänden anstelle des sonst üblichen, einfachen Ansetzens „auf tiefen Falz“. Durchgezogene Bünde sind hauptsächlich französischer und englischer Brauch. Die Bünde werden ein Stück über die Außenseite der Deckel gezogen (ein wenig vertieft), dann durch ein Loch nach der andern Seite und nach einem kleinen Richtungswechsel durch ein zweites Loch wieder nach außen, wo die aufgeschabten Enden verklebt werden. Beim deutschen Band auf tiefen Falz werden die Bünde auf die Außenseite der Deckel gezogen und dort, aufgeschabt, strahlenförmig festgeklebt. Die viel umständlichere französische Art hat den Vorzug, daß die Bünde an den Gelenkstellen zwar aufgedreht, aber nicht aufgeschabt sind, also noch ihre volle Stärke haben, die Gelenke daher nicht so leicht platzen. Die einfachste Art des „Ansetzens“ ist das Ankleben auf die Innenseite der Deckel („Ansetzen auf Bünde“). Bei der Befestigung der Bünde an Holzdeckeln kommen zwei Formen des Durchziehens vor, sowohl von außen nach innen, wie (selten) umgekehrt. Die Enden wurden durch einen kleinen Pflock festgeklemmt, die Bünde lagen in Kanälen um nicht zu stark über die Deckelfläche herauszutreten; eine kleine, sich auf das Überzugsmaterial durchsetzende Erhöhung, zumal beim Übertritt von dem erhabenen Bund auf den Deckel, wurde gern als Anlaß zur Verzierung benutzt.

Auf die Bünde braucht selbst die vereinfachte Bindeart, die ohne Heftfaden auskommt, nicht zu verzichten. Das Einsägen der Bünde gibt gerade dieser Bindeart noch einen besonderen Halt: die Verbindung zwischen Deckeln und Buchblock wird hier, wo das Vorsatz diese Aufgabe nicht restlos erfüllt, fast allein durch die Bünde hergestellt. Der einzige Ersatz dieses Verbindungsmittels, der bei bündelosen Einbänden vorhanden sein muß, ist ein Gazestreifen, über den ganzen Rücken geklebt und in einigen Zentimetern Breite auf die Deckel übergreifend. Dieser Streifen gehört auch zum soliden Einband überhaupt; da er die Verbindung mit den Deckeln auf der ganzen Länge des Rückenfalzes besser sichert, als der Papierfalz des Vorsatzes; besondere Bedeutung gewinnt er aber erst beim bündelosen Einband. Das bloße Aufkleben auf den Rücken genügt allerdings zu einer dauernden Befestigung nicht; deshalb wird nach Möglichkeit durch diesen Streifen durchgeheftet. Die meisten modernen Verlegereinbände sind in dieser Weise gebunden; die Heftmaschine heftet mühelos durch die Gaze. Der Gazestreifen zeichnet sich unter dem Spiegel deutlich ab; sind nicht gleichzeitig Bünde zu erkennen, so handelt es sich stets um einen Maschineneinband. Ist alles sorgfältig gearbeitet, der Band gut abgepreßt und nicht zu schwer, so entsprechen solche *Verlegerbände* den berechtigten Forderungen an ihre Haltbarkeit durchaus, ja können sich mit manchem Handeinband messen. Für Unterhaltungsliteratur vor allem wird auch der verwöhnte Bücherfreund weitere Angleichung an die Handarbeit nicht fordern. Hier scheidet sich freilich die strenge Bibliophilie von dem weiteren Kreis der Bücherliebhaber. Denn während die erstere ein Abgehen vom werkgerechten Einband nicht zulassen wird, freut sich der Liebhaber am zugleich guten und schönen Einband, der ihm durch den Verlag leicht zugänglich gemacht wird. Für diesen Bücherfreund (der mit dem Käufer der Spaltlederserienbände nicht zu verwechseln ist), ist ausschlaggebend, daß der Verlegerband exakt gearbeitet, dauerhaft geheftet ist, fest in der Decke hängt, und daß diese Decke, auch wenn es „nur“ Leinen ist, nach künstlerischem Entwurf ansprechend geschmückt ist — alles Dinge, die beim Handeinband nur unter sehr erheblich größeren Opfern und dann sogar noch mit einem gewissen Risiko zu erhalten sind. Solche Gründe machen die Beliebtheit des Verlegerbandes — ein

weiterer Vorteil ist es, daß man ihn im Buchladen „schrankfertig“ bekommt — verständlich in einem Land, das in breitesten Volksschichten auf den Bücherschrank im Hause etwas hält. Frankreichs Buchproduktion unterscheidet sich hier ganz wesentlich von der deutschen; dort steht Verbrauchsbuch, das broschiert gekauft, gelesen und vernichtet wird, gegen Luxusbuch, das ebenfalls broschiert geliefert wird, aber nur um kostbar gebunden zu werden. Diesen verschiedenen Richtungen entsprechend wird auch die Beurteilung eines nicht auf Bünde gehefteten Einbandes auseinandergehen.

Die *Zahl der Bünde* soll in angemessenem Verhältnis zur Höhe und Stärke des Bandes stehen und nicht unter drei gehen. Fünf Doppelbünde waren beim mittelalterlichen Einband das übliche; bei den kostbaren Einbänden der Renaissance rückten sie oft noch näher zusammen; später täuschte man nur eine große Zahl vor und heftete in Wahrheit auf sehr wenige Bünde. Bibliothekarischerseits ist für Bände bis 20 cm Höhe die Zahl von drei Bünden, bis 30 cm Höhe vier Bünden, bis 40 cm fünf Bünden vorgeschrieben. Ihre Grenze nach oben hat die Zahl der Bünde nur an der Kürze der Heftstiche, welche bei sehr enger Abfolge der Bünde die Folge wäre. Außer den Bünden besorgen noch zwei Hilfsmittel die horizontale Befestigung der Heftlagen aneinander: die *Fitzbünde*, ein integraler Bestandteil der Heftung, und die an die Endstellen des Rückens vorgerückten Bünde: das *Kapital*.

Die *Fitzbünde* sind nur am unfertigen Buchblock zu erkennen, da sie auch beim Band auf echte Bünde kaum mehr auftragen als eingesägte Bünde. Sie sind nicht Bünde in dem Sinn, daß sie von Deckel zu Deckel ein Verbindungsstück bilden; sie werden vom Heftfaden an den Stellen gebildet, an denen er die Richtung wechselt; durch das Verfitzen des Fadens (der Name hat mit Vicebund nichts zu tun) entsteht eine Art Kettenstich, sodaß das Aussehen des fertigen Fitzbundes an jene mittelalterlichen Kettenstichbände erinnert, die in diesen Verknüpfungen der Heftfäden tatsächlich einen Ersatz für Bünde gefunden haben.

Das *Kapital*, in der buchbinderischen Fachsprache schon zu „Kapital“ entstellt (wie es auch „kaptalen, kaptalt“ heißt), das am oberen

und unteren Rückenende, an Kopf und Schwanz des Buches den Abschluß der Schnittflächen bildet, stellt sich meist als ein farbiger, schmaler, geflochtener oder gewebter Streifen dar. Über die Notwendigkeit dieses Zierstückes ist man sich nicht einig. Das Kapitalband, das heute meistens einfach angeklebt wird, hat von der Funktion des alten handumstochenen Kapitals nicht viel mehr als den ästhetischen Faktor übernommen. Die älteste Form des Kapitals ist eine Fortsetzung der Heftung bis an den oberen und unteren Schnitt, d. h. also eine Vervollständigung der Durchausheftung, ja deren ursprüngliche Form überhaupt; denn ehe man das Beschneiden kannte und übte, brauchte der Heftfaden nicht vor dem Schnitt Halt zu machen, wurde deshalb ohne Einstich in den Rückenfalz von oben und unten in die Heftlage eingeführt, brauchte aber, um nicht das Papier oder Pergament im Rücken durchzureißen, einen Widerstand, der in Form eines Pergament- oder Lederstreifens gefunden wurde. Das Kapital ist also die erste Form des Fitzbundes, d. h. des Bundes, an dem der Heftfaden von einem Bogen in den nächsten übergeht. Aber wie ein wirklicher Bund spannt es sich nicht nur über die Rückenbreite, sondern findet auch seine Befestigung in den Deckeln. Von den andern Bündeln unterscheidet sich diese Befestigung jedoch dadurch, daß die Kapitalbünde nicht ihre Richtung auch auf den Deckeln noch fortsetzen, sondern mit einer nach der Mitte der Deckel gerichteten Wendung befestigt werden, da sie sonst zu nahe an den Deckelrand zu liegen kämen. So ist es vor allem bei den Holzdeckeln der mittelalterlichen Einbände, an denen die Versenkung des Kapitalbundes meist deutlich zu verfolgen ist, so ist es auch noch bei den mit Pappdecken gebundenen Lederbänden bis ins 17. und 18. Jahrhundert, zu einer Zeit also, in welcher der Bundcharakter des Kapitals längst verloren gegangen war. Anders werden die sogenannten griechischen Bände behandelt: Bei ihnen ist das über die Deckelgröße hervorstehende Kapital geradezu ein Charakteristikum. Da bei diesen Bänden der Rücken glatt war, konnte das Kapitalband nicht darauf aufgelegt werden; Einsägen, wie bei den Bündeln, war auch unmöglich; so wurde es auf den Schnitt aufgelegt, und die Enden wurden in die Deckelkanten versenkt. Weil aber die Deckel bei diesen Einbänden nicht größer sind als der Buchblock, mußte eine wulstartige Erhöhung

an Kopf und Schwanz entstehen, die sich noch ein Stück auf die Deckelkanten fortsetzte. So ist die griechische Einbandart unfehlbar zu erkennen. Die ursprüngliche Kapitaltechnik ist auch bei den an sich bündellosen orientalischen Bündeln zu beobachten; dort wird der Heftfaden selbst zum zierenden Bestecken des Kapitals verwendet.

Dadurch, daß das Kapital in seiner Urform gestattet, den Heftfaden durch die ganze Lage von oben bis unten zu ziehen, daß es den Fitzbund gewissermaßen bis an die äußerste Grenze vorschiebt, dient es der vertikalen und horizontalen Befestigung der Bogen im Buchblock; durch das Übergreifen auf die Deckel außerdem der Befestigung des Buchblocks in der Decke. Einen Teil dieser Aufgaben hat es auch behalten, als es längst nicht mehr mit der Heftung verbunden, ja nicht einmal mehr durch alle Bogen durchgestochen, sondern nur angestochen oder gar nur angeklebt wurde: auch so hält es noch die Bogen an den von der Heftung und den Bündeln nicht erfassbaren Enden zusammen. Da es außerdem den Raum zwischen Buchrücken und Decke ausfüllt, glaubt man, daß es auch den Staub am Eintritt in den hohlen Rücken hindere. Wichtiger aber ist der ästhetische Gesichtspunkt: das farbige Kapitalband deckt den Schnitttrand am Rücken und verbindet den Schnitt mit dem Kopfstück des Rückens. Den Zweck, den Rücken vor dem Ausreißen beim Herausnehmen aus dem Regal zu bewahren, hat es wohl nie gehabt, da es ja im allgemeinen vom Deckelrücken getrennt blieb.

Die schmückende Bedeutung des Kapitals wurde früh erkannt. Beim mittelalterlichen Einband ist es nur in den seltensten Fällen vom Heftfaden allein umstochen; vielmehr wird es durch Bestecken mit verschiedenfarbigen Fäden (Garn oder Seide), durch Flechtwerk von Lederriemchen und ähnliche Zierweisen über sein rein zweckmäßiges Dasein herausgehoben. Die Kunstübung und Technik dieser Schmuckweisen läßt sichere Rückschlüsse auf Entstehungszeit und -Land zu, über die Adam (Das Restaurieren S. 8 ff.) nähere Angaben aus seinen genauen Beobachtungen macht. Schon der als Grundlage für das Kapital verwendete Stoff, Leder oder Pergamentröllchen oder -Streifen, deutet auf das Entstehungsland; die genannten Stoffe sind in Deutschland üblich; beim griechischen

Einband ist ein flacher Pergamentstreifen üblich; in Frankreich sind leichtere Stoffe bevorzugt, besonders in späteren Jahrhunderten. Auch in der Art des Bestechens zeigen sich regionale Unterschiede; Jakob Krause dokumentiert sich auch darin als Kenner der welschen Einbandart. Als Ersatz für das handbestochene Kapital gibt es schon um 1700 gewebte Kapitalbänder; heute sind sie, außer beim bibliophilen Einband, ganz allgemein üblich. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts half man sich auch mit eng gestreiften Kattunstreifen, in die ein Stück Hanfschnur eingelegt wurde. Eine Art Ersatz für das Kapital bildet die wulstartige Ausbildung des Ledereinschlages am Rücken. Die beim modernen Ledereinband beliebte Kapitalform des „Häubchens“, einer das eigentliche Kapitalband überdachenden Umbiegung des Kopfstückes vom Rückenleder, ist die künstlerische Umgestaltung dieser alten handwerklichen Form. Eine engere Verbindung von Rückenleder und Kapital kannte man im Mittelalter, ehe man das Kapitalband durch Schmuck auszeichnete, indem man den Einschlag des Rückenleders über das Kapital zog und mit einem Sattlerstich zunähte. Eine Zwischenstufe der Entwicklung ist der im Mittelalter vorkommende Versuch, durch Abschrägen der Buchblockrückenkanten Raum für das Kapital zu bekommen, um den Block durchaus heften und ihn doch mit dem Hobel beschneiden zu können. Der englische Verlageinband verzichtet gern auf das Kapitalband, der deutsche fast nie.

Kein Teil des Buches hat seit seinem ursprünglichen Auftreten eine solch grundlegende funktionelle Umgestaltung erfahren, wie das Kapital. Das Band, das heute, wenn es überhaupt dem Zusammenhalt der Lagen dient, höchstens die Heftung an den Stellen, die sie nicht erreichen kann, ergänzend unterstützt, ersetzt die frühere Ausdehnung des Heftfadens vom unteren bis zum oberen Ende des Rückens. Dies Absinken in der Bedeutung findet seine natürliche Erklärung in der technischen Bearbeitung des Buchblocks; es ist die Kompromißlösung, die von zwei wichtigen Arbeitsgängen, Heften und Beschneiden, gefunden wurde, als die technische Entwicklung eine gegenseitige Beeinträchtigung herbeigeführt hatte. An die Stelle des vom oberen bis zum unteren Ende des Rückens geführten Heftfadens ist unter dem Einfluß des Beschneidemessers die Trennung

in Kapitalband (oder nachträglich angestochenes Kapital) und die eigentliche Heftung getreten.

Das *Heften* ist die wichtigste und unerläßlichste buchbinderische Tätigkeit, zugleich die ursprünglichste. Denn vom Zusammenbinden der Blätter eines Buches hat der Buchbinder und der Bucheinband seinen Namen. Daß Bindfaden für diesen Zweck ein natürlicheres Material ist, als Draht, liegt ebenfalls im Wort. Daneben darf nicht vergessen werden, welche sonstigen Bindemittel dem Buchbinder zur Hand sein müssen: Leim und Kleister. Sie müssen dem Heftfaden teils zu Hilfe kommen, teils ihn ersetzen. Im weiteren Sinne kann deshalb zum Heften jede Tätigkeit gerechnet werden, welche die einzelnen Blätter eines Buches zum Buchblock verbindet.

Die gute Heftung eines Buches ist auch in dessen fertig gebundenem Zustand noch zu erkennen, obwohl die weitere Tätigkeit des Buchbinders alles Behelfsmäßige des Heftvorgangs zu verdecken bestrebt ist. An einer Stelle kann und darf das Heftmittel nicht verdeckt werden: an der Innenseite des Rückenfalzes der einzelnen Lagen, dem sogenannten „Bundsteg“. An dieser Stelle kann die Güte der Heftung geprüft werden.

Weitaus die meisten Bücher seit dem frühen Mittelalter bestehen aus Heftlagen, d. h. aus mehreren im Rücken gebrochenen und ineinandergelegten Doppelblättern. Durch das Heften wird aus diesen Blättern ein „Heft“, wie wir es am Schulheft kennen. Das Heften hat aber nicht nur die Aufgabe, die Blätter der einzelnen Lage zusammen zu halten, sondern auch die Lagen, welche zusammen erst das Buch ausmachen, aneinander zu befestigen. Dies geschieht beim guten Bucheinband regelmäßig in einer Weise, daß das Buch auch bei noch so festem Rücken, bis zur Sichtbarkeit des Rückenfalzes aufgeschlagen werden kann. In der Mitte jeder Lage muß sich im Rückenfalz die Heftung offenbaren. Diese Stelle zu finden, ist bei der Handschrift nicht so leicht, wie beim gedruckten Buch, denn eine Regelmäßigkeit gibt es darin erst, seit der gefaltete Druckbogen zur Lage wurde; vorher wurden wechselnde Zahlen von Blättern ineinandergesteckt. Je nach dem Format liegt der Heftfaden zwischen der 4. und 5. Seite (bei 4⁰) oder der 8. und 9. Seite (bei 8⁰) jedes Bogens; man wird also eine durch die Seitenzahl eines Bogens teilbare Seite aufschlagen und dann noch die Hälfte der Seitenzahl des

Bogens vor- oder zurückgehen; beim 16-seitigen 8⁰-Bogen z. B. von S. 160 aus 8 Seiten weiter. Um ganz sicher zu sein, kann man zwischen zwei Seiten, welche die Norm (Bogensignatur) tragen, die Mitte suchen; dort muß die Heftung sich finden.

Der *Heftfaden*, der sich an dieser Stelle dem prüfenden Auge zeigt, muß sich in einer Spannung befinden, welche den Bogen zusammenhält, ohne dessen Rücken zu durchschneiden. Er muß von gutem Zwirn sein, denn an der Dauerhaftigkeit der Heftung hängt die Lebensdauer des Einbandes, und ein gerissener Heftfaden kann die Schönheit des Einbandes zerstören. Er muß stark genug sein, um genügende „Steigung“ des Rückens zu verursachen, d. h. jene Verdickung, welche eine gefällige Rundung des Rückens bewirkt. Er muß die Heftlage möglichst annähernd in ihrer ganzen Rückenlänge durchziehen.

Eine Heftung, welche letztere Forderung erfüllt, nennt man „*Durchausheftung*“. Der Faden durchzieht den ganzen Rückenfalz vom oberen zum unteren Fitzbund, nur unterbrochen an den Stellen, welche die Bünde einnehmen, was bei Bandheftung einen bis mehrere Zentimeter je nach Bandbreite ausmacht, bei Heftung auf Schnüre nur wie ein Knoten oder nur als Durchstichstelle erscheint. Die Zahl der fadenlosen Stellen bzw. Durchstiche zwischen den beiden Fitzbänden gibt die Zahl der Bünde an, auf die der Band geheftet ist. Jedes solide gebundene Buch sollte in dieser Weise geheftet sein; nur wenn die Zahl der Lagen sehr groß, die Dicke der einzelnen Lage gering ist, also bei Folioebänden (bei denen ein Doppelblatt schon eine Lage bildet) oder bei Dünndruckbänden sollte von dieser Grundregel des guten Einbandes abgewichen werden dürfen.

Erscheint in der Mitte zweier aufeinanderfolgender Lagen eines gebundenen Buches der Heftfaden streckenweise abwechselnd in der einen und der andern Lage, so ist die einfachere, raschere und nicht so auftragende Heftart der „*Wechselheftung*“ angewendet. Sie besteht darin, daß nicht eine Lage allein geheftet wird, sondern gleichzeitig zwei, in welche die Heftstriche abwechselnd geführt werden. Der Weg des Fadens bei Wechselheftung ergibt sich zwangsläufig durch den Übergang in den anderen Bogen bei jedem Stich. Bei größerer Zahl der Bünde wird auch diese Heftart unbedenklicher.

Andere Gruppierungen der Heftstiche als die bisher genannten findet man heute sehr häufig. Es handelt sich dann fast stets um *Maschinenheftung*. Zwar gibt es auch bei der maschinellen Heftart Durchausheftung und versetzte Stiche. Aber einige grundlegende Unterschiede lassen fast in allen Fällen genau erkennen, ob Maschinenheftung vorliegt. Der Handbuchbinder arbeitet mit einfachem Faden, die Maschine stets mit zweien, die natürlich entsprechend dünner gewählt werden müssen. Der Handbuchbinder führt den Faden von oben bis unten durch die ganze Lage, dann umgekehrt durch die nächste. Die Maschine führt ihre Fäden stets nur auf einem bestimmten Abschnitt von einer Lage zur andern, da die Einstiche an den verschiedenen Stellen einer Lage gleichzeitig erfolgen müssen. Mit der Maschine ist weder ein Durchausheften der Art möglich, daß der Faden sich (auch nur scheinbar) von oben bis unten durch die Lage zieht, noch eine Wechselheftung in der Weise, daß die Stiche in zwei Lagen sich genau zur Durchausheftung ergänzen würden; die meisten Maschinen arbeiten so, daß in einer Lage kürzere Stiche sind, in der nächsten längere, die sich teilweise mit der Stichstrecke der vorhergehenden Lage decken. Häufig bemerkt man an den Fäden des Maschineneinbandes Schleifenbildung, während im handgehefteten Band nur gelegentlich die Knoten der aneinandergeknüpften Fäden zu entdecken sind (normalerweise sollten sie am Rücken sein). Die Einstiche der Maschine kennzeichnen sich meist als etwas gewaltsam eingerissene Löcher, die zudem oft gar nicht von Fäden durchzogen sind. Da es der Maschine außerdem unmöglich ist, auf Schnüre zu heften, sondern nur auf Band, wenn überhaupt Bünde verwendet werden, so ist das Durchscheinen der Schnüre bei eingesägten Bündeln ein weiteres sicheres Kennzeichen für Handheftung.

Die Zahl der in jeder Lage sichtbaren Stiche muß bei Durchausheftung stets um eins die Zahl der Bünde übertreffen, sollte also nur bei ganz leichten Bündeln unter vier gehen; bei Wechselheftung beträgt die Zahl der Stiche die Hälfte der um eins vermehrten Bündelzahl, falls diese ungerade ist, und abwechselnd die Hälfte und einen Stich über die Hälfte der Bündelzahl, falls sie gerade ist. Bei Wechselheftung auf zwei Bünde würde also ein großer Mittelstich mit zwei

kurzen Außenstichen (von den Bündeln zu den Fitzbündeln) wechseln. Schon diese Heftung würde normalerweise nur bei sog. Steifbroschuren angewendet werden, die eine leichtere Heftung vertragen, weil es sich stets um leichte Bände handelt, die nicht hohl im Rücken sitzen; vielmehr dient der auf dem Buchblock aufgeklebte Rückenbezugsstoff als weitere Befestigung. Es ist also noch immer ein solides Heftverfahren. Sinkt die Zahl der sichtbaren Stiche noch weiter, was meist auch mit raschem Lockerwerden des Heftfadens verbunden ist, so liegt nur provisorische Heftung vor, wie sie vom Verleger für die Auslieferung der Broschüren, der „gehefteten Exemplare“ angewendet wird. Die Heftung in diesem mehr buchhändlerischen Sinne ist scharf von dem im buchbinderischen Sinne gehefteten Buch zu unterscheiden; gemeinsam ist nur der Zweck der Vorbereitung für das Binden. Aber während das im buchhändlerischen Sinne geheftete Buch durch die Heftung nur zusammengehalten werden soll, bis der Buchbinder seine Arbeit daran beginnen kann, ist die buchbinderische Heftung die unerläßliche Grundlage für den guten Einband.

Das Heften von *Broschüren* nennt man „Holländern“; es kann mit der Hand oder durch Maschinen geschehen. Freilich gibt es auch „geheftete“ oder broschiierte Exemplare im Buchhandel, die von Heftfaden ganz verschont geblieben sind und nur durch die Leimung des Rückens, solange sie noch nicht aufgeschnitten sind, zusammengehalten werden. Demgegenüber setzt sich die buchbinderisch bessere Art der Broschur, die lieber etwas mehr Faden und möglichst wenig Leim verwendet, immer mehr durch. Bei bibliophilen Erscheinungen kann man öfters auch die sogenannte englische Broschur beobachten, eine lockere Durchausheftung auf Bünde ohne irgendwelche Verwendung von Leim, so daß der Buchbinder nur die Fäden herauszuziehen hat und mit dem Heften beginnen kann. Die vom Buchhändler geleimten Bogen müßten auseinandergerissen und vom Leim befreit werden, ehe ans Heften gegangen werden kann; dabei wird oft die Papiersubstanz gerade an der wichtigsten Stelle des Bogens, am Rückenbruch, angegriffen und muß durch An- oder Überkleben befestigt werden.

Eine buchbinderisch gute, wenn auch nicht ganz ideale Art des Holländerns kommt immer mehr in Übung, seitdem Falzmaschinen

konstruiert werden, welche den Einzelbogen nach dem Falzen noch heften, indem durch den Rückenbruch ein Faden gestochen und an den Durchstichstellen verklebt wird. Beim Zusammenstellen der Broschur läßt sich freilich dann die Verwendung von Leim nicht vermeiden. Aber der Zweck — Zusammenhalten der Lage, auch wenn sie aufgeschnitten wird — ist völlig erreicht und zwar auf die sparsamste Weise, und für den Buchbinder bleibt ein Minimum an Arbeit beim Vorrichten.

Beim broschierten Exemplar ist die Verwendung von *Heftdraht* statt des Fadens nicht so gefährlich, wie beim gebundenen Buch. Da diese Heftung nur provisorischen Charakter hat, wird entweder rechtzeitig der Buchbinder eingreifen können, oder Buch und Inhalt werden für verderbenswert gehalten. Die Hauptgefahr — Verrosten des verzinkten Eisendrahtes, wodurch das Papier durchgefressen wird — kann durch Verwendung von Bronzedraht, wie es bei der „Deutschen Nationalbibliographie“ z. B. geschieht, wenigstens gemildert werden. Für solide Einbände ist Draht unmöglich, da er die Verwendung von Bündeln nicht erlaubt und die Bogen nur an den kurzen von den Klammern umfaßten Strecken festhält. Daß bei Geschäftsbüchern Drahtheftung immer noch sehr beliebt ist, liegt an der für diesen Zweck besonders ausgebildeten Technik, die sich auf das eigentliche Buch nicht übertragen läßt.

Sowohl die Draht- als die Holländerheftung, überhaupt jede provisorische Heftung, sollten nie anders als durch den Rücken hergestellt werden, wenn überhaupt mit weiterer Behandlung durch den Buchbinder gerechnet wird. Um Arbeitsgänge zu ersparen, wird auch bei umfangreichen Broschüren trotzdem häufig noch die *Blockheftung* oder seitliche Heftung angewendet, die maschinell durch mehrere Zentimeter dicke Buchblöcke möglich ist. Zu diesem Zwecke werden die Lagen am Rücken gleichgestoßen und in einigen Millimetern Entfernung vom Rücken wird der Draht von oben nach unten durchgestoßen; meist wird der Umschlag nachträglich umgeklebt; da keine Rückensteigung bei dieser Heftart entsteht, können große Stapel gleichzeitig beschnitten werden. So entstehen z. B. die hauptsächlicheren Magazine; die Heftmaschine ist dabei sogar ans Ende der Zusammentragemaschine angeschlossen. — Selten ist Blockheftung mit Faden; eher mit Band, wenn das Band gleichzeitig als

Schmuck, etwa bei Werbeheften, Diplommappen usw. wirken soll. Eine besondere Art der Blockheftung ist aus Ostasien zu uns gekommen, die reine Übernahme der dortigen Heftweise und zugleich eine Fortbildung des ältesten Heftprinzips vom Diptychon und vom ältesten Kodex her.

Die Zusammenfassung von Tafeln zu einem Kodex ist nur dadurch möglich, daß die einzelnen Tafeln am Rand durchbohrt und durch die Löcher Ringe oder Fäden gezogen werden. Ähnlich ist es mit den einzelnen Blättern des ostasiatischen Buches, das einseitig bedruckt und an der Stelle gefaltet und gleichgestoßen wird, an der wir den Längsschnitt haben: am Rücken entsteht auf diese Weise kein Falz, durch den der Heftfaden gestochen werden könnte. Deshalb werden am Rücken entlang in gleichmäßigen Abständen Löcher durch den ganzen Heftblock gestoßen und ein Heftfaden durchgezogen, der außerdem meist noch über den Rücken und über Kopf und Schwanz des Bandes gezogen und verknüpft wird. Diese Heftart findet heute auch in Deutschland mehr und mehr Anklang; „als Blockbuch geheftet“ wird sogar mancherlei Literatur ausgeliefert, die nicht als Blockbuch gedruckt ist. Diese Heftung bedingt freilich eine ganz andere Behandlung des Einbandes, der Decke vor allem, und gibt damit dem Buch ein ungewöhnliches Aussehen. Auch die Verbindung von Buchblock und Decke geschieht hier auf ganz andere Weise als üblich; darauf wird noch an gegebener Stelle zurückzukommen sein. Selbstverständlich kann diese Art der Heftung, da sie ein glattes Aufschlagen unmöglich macht, nicht am Rückenfalz der Lagen, sondern nur von außen geprüft werden.

Die Heftung allein gibt dem Blockbuch nicht in allen Fällen genügend Halt. Da die Löcher zu groß sein oder sich ausdehnen, die Fäden nicht immer ganz straff sein können, würden die Blätter sich beim Gebrauch verschieben (zumal bei dem gegenüber dem Orient viel stärkeren Papier), würde nicht der Rückenschnitt — denn bei dieser Heftung muß der Rücken beschnitten werden, um einen gleichmäßigen Abschluß zu erzielen, — noch auf andere Weise befestigt. Dies geschieht durch Leimen des Rückens, eventuell nach vorherigem Einsägen einiger kleiner Kanäle, um das Eindringen des Leimes zu erleichtern; der Rücken kann dann noch mit Papier oder Gewebe, etwa mit dem endgültigen Bezugsstoff, überklebt werden.

Diese Heftart kann so vervollkommnet werden, daß auch schon „Blockbücher“ ohne die seitliche Heftung, überhaupt ohne Heftfaden, nur mit geleimtem Rücken, in den Handel gekommen sind und sich bewährt haben. Bewährt hat sich dieses sogenannte „*Patentieren*“ aber schon früher, wenn es galt Werke zu binden, die aus sehr vielen Einzelblättern bestanden, ohne daß diese erst zu Lagen zusammengesetzt werden konnten, während andererseits der vom Drucker gelassene Rand ein Seitlichheften verbot. Zeitungs- und ähnliche Bände, ja auch Tafelwerke sind in solcher Weise gebunden worden; durch Verwendung von Leim, der infolge Zusatz von Glycerin auch nach dem Trocknen geschmeidig bleibt, durch Aufkleben feiner Fasern (Watte, Baumwollstoff) und Überkleben mit starkem Gewebe, eventuell durch Einsägen und Einleimen von Bündeln kann auch auf diese einfache Weise ein haltbarer Einband erzielt werden. Ein übriges tut der Buchbinder — und dies ist ein weiteres Auskunftsmittel, beim Versagen der üblichen Heftart — wenn er solche Einbände „nadeln“, d. h. mit dünnem Faden kleine Stöße der Einzelblätter durch eine Linie nahe am Rücken umstechend heftet. Die vom Leim nicht genügend erfaßten Blätter werden dadurch im Gefüge des Buchblocks festgehalten. Aber all diese von der soliden Heftung abweichenden Heftarten sollten auf die Sonderfälle beschränkt bleiben, für die sie geschaffen sind. Denn die Heftung ist die Grundlage des guten Einbandes.

Ehe der technische Vorgang beim Heften betrachtet wird, muß noch kurz auf die Arbeiten zurückgeblickt werden, die der Buchbinder zu erledigen hat, ehe ein Band heftreif ist. Dabei ist gegenwärtig zu halten, daß der Buchbinder jenen Teil der Buchherstellung besorgt, der einsetzt, wo der Drucker seine Arbeit geleistet hat, und beim gebrauchsfertigen Band endet. Hierin ist also sowohl die Tätigkeit der Großbuchbinderei, die für einen Verlag Massen bindet, ehe sie zur Auslieferung kommen, als auch die des Handbuchbinders, der von Privaten oder Bibliotheken Bindeaufträge erhält, ist aber auch die provisorische Arbeit einbegriffen, die buchbinderisch an Verlags-erzeugnissen zu leisten ist, ehe sie handelsfähig werden, ohne daß damit eine spätere buchbinderische Weiterbehandlung der zweiten Art ausgeschlossen wäre. Da heute Bücher in den verschiedensten

Formen, am seltensten in der alten Form von rohen Bogen, ausgeliefert werden, läßt sich zwischen diesen Behandlungsarten durch den Buchbinder kaum eine Grenze ziehen; lediglich eine Betrachtung der einzelnen Tätigkeiten ist möglich.

Das *Druckpapier* ist heutzutage so gewählt, daß es eine Behandlung durch den Buchbinder nicht mehr nötig hat. Früher — und bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein — kamen ungeleimte Papiere aus der Presse; ein Buch, das Dauer haben sollte, mußte vom Buchbinder geleimt, „planiert“ werden; es geschah durch Eintauchen der Druckbogen in eine Lösung von Leim und Alaun. Die Bogen wurden zum Trocknen über Schnüre gehängt und dann geschlagen, um Glätte und Festigkeit zu erhalten. Das Schlagen mit eisernem Hammer auf dem Polierstein war anstrengend und erforderte große Geschicklichkeit. Heute sind diese Arbeiten in den Buchbinderwerkstätten so gut wie unbekannt, obwohl manchen Druckpapieren diese Behandlung, auf die höchstens einige Bibliophilen Wert legen, sehr nützlich sein könnte.

Auch die vom Verleger schon besorgte *Falzung* der Druckbogen enthebt den Handbuchbinder nicht der Arbeit des Falzens, nachdem er Leim und provisorische Heftung gelöst hat. So oft es nötig ist, um einzelne Seiten zu erhalten, wird beim verlegerischen Handfalzen einer ganzen Auflage der einzelne Druckbogen in der Mitte der Längsseite gebrochen und zwar so, daß genau Satzspiegel auf Satzspiegel trifft („Register halten“); der Bruch wird mit dem Falzbein glattgestrichen. Je nach der Zahl der auf einer Seite des Bogens befindlichen Buchseiten, also der Teile, in die ein Bogen gebrochen wird, entsteht ein Folio- (2), Quart- (4), Oktav- (8), Duodez- (12), Sedez- (16), Oktodez- (18) Band; dieses „bibliographische Format“ kann also je nach Bogengröße zu sehr verschiedenen Bandgrößen führen (Duodez und Oktodez entstehen durch Drittelung!). Beim Falzen müssen die den Bogen aufgedruckten Seitenzahlen in die richtige Reihenfolge kommen. Als Hilfsmittel dient die „Norm“ oder Bogensignatur, eine am unteren Rand der ersten Bogenseite aufgedruckte Zahl, die die Nummer des Bogens, meist in Verbindung mit dem abgekürzten Buchtitel, angibt. Die Gegenseite, die das 2. Blatt des Bogens wird, hat dieselbe Zahl mit Stern, aber ohne den Titel; es ist die „falsche Norm.“ Nicht immer aber bildete ein

Druckbogen auch eine Heftlage; nicht immer entsprach die Zahl der Lagenblätter dem Format. Früher, vor allem vor Erfindung der leistungsfähigen Pressen mit großen Druckflächen, wurden vielfach mehrere Druckbogen, besonders bei dem häufigen Folioformat, zu einer Heftlage vereinigt. Damit dabei keine Irrtümer vorkamen, mußte der Drucker die Lagen noch genauer bezeichnen. Man findet deshalb schon in der Inkunabelzeit eine Durchzählung der Blätter einer Lage (die meist durch Buchstaben bezeichnet war) bis zum ersten Blatt der 2. Hälfte der Lage. Lagen zu 5 oder 6 Doppelblättern waren in der Frühzeit sehr beliebt; häufig wechselte innerhalb eines Bandes die Blattzahl der Bogen. Es wurde deshalb — und das ist die erste Notiz des Verlegers für den Buchbinder — vielfach am Ende des Druckes, gelegentlich sogar auf dem Titel, aufgezählt, welche Bogensignaturen vorhanden sind, und wie viele Blätter jede Lage umfaßt. In der ersten Zeit des Buchdrucks ersetzte die Norm oft noch die Seitenzählung, war also auch für das Falzen unentbehrlich, während sie später hierfür mehr akzessorischen Wert behielt und vor allem beim Kollationieren Wert haben sollte.

Das Handfalzen ist oft auch da noch nötig, wo das Buch schon gefalzt in die Hände des Buchbinders kommt; denn häufig sind die Verleger-Falzungen noch zu berichtigen. Die Falzmaschinen, welche ungeheure Mengen bewältigen können, saugen von dem Stapel Druckbogen einen nach dem andern an, bewirken den Bruch durch ein Schwert, pressen den gefalteten Bogen zwischen Walzen hindurch, worauf er wieder in der Mitte gebrochen wird usf., je nach Bogengröße und Einrichtung der Maschine. Drei- und Vierbruchmaschinen sind die gebräuchlichsten. Die Maschine kann nur Stapel gleicher Druckbogen falzen, da ein Bogen genau wie der andere behandelt wird; auch der Handfalzer, der von Anbeginn der Buchdruckerkunst als buchbinderischer Arbeiter in der Offizin des Druckers tätig war, der heute noch bei bibliophilen Drucken kaum zu entbehren ist, muß durch Falzen der Druckbogen vom Stapel dem Zusammentragen, das im ungefalteten Bogenformat sehr unpraktisch wäre, vorarbeiten.

Das *Zusammentragen* der zu einem Werk gehörigen Bogen von den Druckbogenstapeln ist eine nur in der Großbuchbinderei vorkom-

mende Arbeit, fast die einzige, die selten noch die Kraft des Handarbeiters entbehren kann. Im Entlanggehen an den Stapeln wird, vom letzten angefangen, von jedem Stapel ein Bogen genommen und auf den in der Hand gehaltenen Stoß gelegt; diese Arbeit geht so schnell, daß die Maschine kaum rascher arbeiten könnte. Die Zusammentragemaschinen, sehr teuer und kompliziert, arbeiten entweder mit laufendem Band, auf das Bogen für Bogen gestoßen wird, oder sie sind als Turm konstruiert, aus dessen einzelnen Stockwerken die Bogen mechanisch gesammelt werden. Als Hilfsmittel für die Kontrolle kann der Drucker an bestimmte Stellen am Rücken der Lage schwarze Markierungen anbringen, die auf dem Stapel sich stets an der gleichen Stelle zeigen, beim zusammengetragenen Buch regelmäßig sich verändern müssen, so daß der erste Blick einen Fehler feststellen kann.

Der zusammengetragene Band darf nicht ohne Kontrolle bleiben; sie geschieht beim „Kollationieren“. In der Handbuchbinderei ist es die erste Arbeit nach dem Auseinandernehmen. Die Norm muß die fortlaufenden Bogennummern (früher meist Buchstaben, die auch heute noch manchmal für Sonderteile, etwa große, römisch paginierte Einleitungen, Verwendung finden) von der ersten bis zur letzten aufweisen, und daneben ist auf die Gleichmäßigkeit des Titels, besonders bei mehrbändigen Werken, zu achten. Die Seitenzahl ist besonders bei schon aufgeschnittenen Broschüren zum Kollationieren heranzuziehen. Gibt es verschiedene Paginierungen, so muß auch das Inhaltsverzeichnis noch eingesehen werden. Außerordentliche Schwierigkeiten kann das Kollationieren bei Zeitschriften machen; Seitenzählung und Inhaltsverzeichnis, meist auch die Heftzählung sind hier unentbehrlich; die fortschreitende Normung wird auf diesem Gebiete weiterhin Besserungen bringen. Durch das Gewirr der verschiedenen Reihen, der Beilagen, der beigedruckten Annoncen usw. wird sich der Buchbinder oft nur nach Besprechung mit seinem Auftraggeber hindurchfinden; auf die Schwierigkeiten, die bei dieser Arbeit entstehen können, ist schon vor dem Ausreißen der Zeitschriftenhefte aus den Umschlägen zu achten; das Kollationieren der Zeitschriften beginnt schon in der Ordnung der Hefte und der Prüfung ihrer Vollständigkeit.

Die Vorbereitung zum Heften erfordert noch eine Reihe anderer

Arbeiten, von denen wenigstens zu erwähnen ist, daß alle Blätter, wenn sie mit Hilfe des Inhaltsverzeichnisses in die richtige Reihenfolge gelegt sind, auch heftfähig gemacht werden müssen: einzelne Blätter werden an die vorhergehende Lage angeklebt, Foliobogen zu je 2 oder 3 aneinandergeklebt, um die Steigung in erträglichen Grenzen zu halten, beschädigte Rückenteile der Lagen ergänzt und verstärkt (dies gilt vor allem für die beim Abreißen des Originalumschlages beschädigten Titel- und Schlußbogen, die gerade die widerstandsfähigsten werden müssen), Tafeln angeklebt oder an Fälze gehängt (je nach Stärke) oder wenn es die Anordnung erlaubt, zu je zweien aneinandergelängt und ineinandergesteckt, um so in Lagen geheftet zu werden; ganze Tafelwerke werden zu Heftlagen durch solches Aneinanderhängen vereinigt. Für Tafeln von sehr starkem Karton gibt es „Patentfälze“, die ein Schirtinggelenk bekommen, um flaches Aufschlagen zu ermöglichen.

Von *Fälzen* ist schon so oft und in so verschiedenen Bedeutungen die Rede gewesen, daß dies Wort in seinen buchbinderischen Inhalten einmal ausgebreitet zu werden verdient. Das Wort „falzen“, sprachlich von „falten“ (so wie „Falz“ von „Falte“) kaum verschieden, bedeutet ursprünglich das Zusammenfalten des Bogens, überhaupt das Falten eines Werkstoffes. Die Bruchstelle heißt Falz. Der Rückenfalz kann also die Bruchstelle der Lagen am Rücken sein („Bundsteg“ von der Druckersprache übertragen), aber auch die Gelenkstelle des Deckels am Rücken, wo der Bezugstoff und die gebrochene Rückeneinlage eine Falte bildet. Weiter aber wird Falz jeder schmale Streifen genannt, der durch Falten nahe am Rande der Stofffläche entlang entsteht, und schließlich jeder solche schmale Streifen selbst, wenn er gefaltet ist. Die Verstärkung des Rückenbruches beim mittelalterlichen Band durch einen Pergamentstreifen ist ein Falz, der um die Lage gehängte Schirtingstreifen, an den die Tafel geklebt wird, ist ein Falz; an das Vorsatz wird ein Falz angebrochen, und außer dem Vorsatzfalz befindet sich daran oft auch noch der Streifen, an den der Deckel angesetzt wird, der Ansetzfalz. All diese Bedeutungen müssen dem Einbandkenner geläufig sein, will er nicht in Gefahr kommen, den Buchbinder mißzuverstehen, der mit dem „Falzbein“ den für jeden Falz wesentlichen Bruch feststreicht.

Zum Heften muß ein *Faden* Verwendung finden, der die Beanspruchung des fertigen Bandes aushält und auch das vielmalige Durchziehen beim Heften gut übersteht. Dafür ist nur Leinenzwirn geeignet, der häufig sogar, um die Widerstandsfähigkeit zu erhöhen, noch gewachst wird. Dagegen genügt bei der Heftmaschine auch der billige Baumwollfaden, da der Faden bei der Verarbeitung geringeren Beschädigungen ausgesetzt ist. Falls Drahtheftung überhaupt in Betracht kommt — und bei Broschüren, wie Zeitschriftenheften, wird man oft die Zweckmäßigkeit anerkennen — soll der Draht nicht bei der ersten Biegung, die ihm zugemutet wird, brechen, soll vor allem gegen Rosten geschützt sein. Die Feuchtigkeit der Luft genügt, um durch verrostende Heftdrähte einen Buchrücken zu zerstören, wenn nicht die naß aufgetragenen Klebstoffe, ja die chemische Zusammensetzung des Papiers, schon für das Verrosten sorgen würden.

Zu dem Heftmaterial, das qualitativ erstklassig sein muß, gehören vor allem auch die *Bünde*. In der Regel wird noch Hanfschnur verwendet — sie muß auch in aufgedrehtem Zustand noch den Buchblock in den Deckeln festhalten können, ohne bei starkem Gebrauch zu reißen. Dauerhafter ist Heftband, da es entsprechend der Schwere des Buchblocks breiter gewählt werden kann; bei Geschäftsbüchern ist starkes Köperband unentbehrlich. Pergamentstreifen empfehlen sich nicht, da sie nicht beweglich genug sind.

Die Heftung auf eingesägte Bünde, die beim Gebrauchsband seit langem üblich ist, erfordert an dem zum Heften vorbereiteten Buchblock noch einen weiteren Arbeitsgang: das *Einsägen*. Dazu wird der Buchblock in eine Presse gespannt, so, daß der Rücken einige Millimeter herausragt, die erste und letzte Lage jedoch zurückgezogen bleiben; diese Lagen dürfen nur angeritzt werden, da sonst das glatte Aufschlagen erschwert würde. An den für die Bünde bestimmten Stellen, die auch beim Einband auf erhabene Bünde vorgezeichnet werden müssen, wird mit der Fuchsschwanzsäge eine der Dicke der Heftschnur entsprechende Rinne eingesägt, indem man die Säge nach rechts und nach links ausschlägt, um die nötige Schnittbreite zu erhalten. An den Fitzbünden ist nur ein ganz leichter Einschnitt nötig. Ein leichtes Einsägen oder Schneiden schadet auch beim Einband auf erhabene Bünde nicht, da die Ein- und

Ausstichstellen für den Heftfaden dadurch leichter zu finden sind. Solches Vorschneiden für den Stich kommt schon im Mittelalter vor und hat wohl auch den Gedanken erzeugt, die Bünde in diese Schnitte zu versenken, wie es der griechische Einband für das Abendland vorbildlich getan hat. Allgemein üblich ist der Einband auf eingesägte Bünde erst im 18. Jahrhundert geworden, als der Pappband es verlangte; in Frankreich heißt diese Bindeart Grecquage; grecquer heißt die Tätigkeit des Einsägens und grecque die dazu verwendete Säge.

Das *Heften* von Hand geschieht auf der Heftlade, dem wichtigsten Werkzeug des Buchbinders; sie ist so eingerichtet, daß die Bünde in den gewünschten Abständen senkrecht gespannt, die zu heftenden Lagen aber dahinter angelegt werden können. Mit der letzten Lage beginnend sticht der Buchbinder den Faden beim Fitzbund in die Lage ein, beim ersten Bund wieder nach außen, um den Bund herum und wieder in die Lage und so fort bis zum andern Fitzbund, wo der Übergang in die nächste Lage erfolgt, in der der Faden nun in umgekehrter Richtung zurückgeführt und beim Eintreffen am ersten Fitzbund verknüpft wird. So entsteht die Durchausheftung; bei Wechselheftung werden zwei Lagen gleichzeitig geheftet, indem der Faden an jedem Bund von der einen in die andere Lage übergeht. Wenn nicht gleich beim Heften der Faden straff gezogen und an jedem Fitzbund verknüpft wird, so ist ein Lockerwerden der inneren Blätter eine Lage unvermeidlich; ebenso unvermeidlich ist das Reißen der Heftfäden, wenn sie zu stark angezogen werden; für beide Grenzen muß der Buchbinder ein feines Gefühl haben; beide Schäden lassen sich nur mit ganz neuem Heften völlig aus der Welt schaffen. Dabei ist auch zu enges Umstechen der Bünde zu vermeiden, da nach dem Heften und einer Reihe von Arbeitsgängen beim Ansetzen der Deckel die Bünde straff gezogen werden müssen; denn beim Heften können die Lagen nicht so fest aufeinanderliegen, daß der Rücken sich nicht nachträglich noch zusammendrücken ließe. Außerdem müssen die Bünde noch durchgezogen werden können, wenn mehrere Bände auf der Heftlade zusammen geheftet werden; sie werden ohne Zwischenraum auf die gleichen Bünde geheftet, und erst beim Auseinandernehmen der einzelnen Bände zur weiteren Verarbeitung werden die Bünde so nachge-

zogen, daß sie an jedem Band noch einige Zentimeter freier Enden behalten.

Das Anbinden der einzelnen Lage an die Bünde, das durch die Handheftung bewirkt wird, ist bei der *Maschinenheftung* nicht möglich. Der Mechanismus der Maschine erzielt vielmehr ein Anhäkeln der Bogen an die Heftgaze oder das Heftband. Faden, Gazestreifen und Heftband befinden sich am festen Maschinenteil, gegen den ein dachförmiger Tisch schwingt; über diesen wird die Heftlage gehängt; Nadeln mit dem Faden stoßen in die inzwischen vorgestochenen Löcher, wenn der Tisch an den feststehenden Teil gelangt; die Fadenholer ziehen den Faden zur Seite bis zu den Häkelnadeln, die den Faden wieder durch den Rücken zurückziehen und damit die Lage von dem zurückschwingenden Tisch abheben, auf den mit jeder Bewegung ein neuer Bogen aufgelegt wird. Jedes Schwingen des Tisches heftet einen Bogen an so viel Stellen, als Heftköpfe in Betrieb sind. Es ist auch nicht nötig, wenn ein Band auf solche Weise geheftet ist, irgendwie von vorne anzufangen; lediglich ein Holzklotz in der doppelten Breite der später auf die Deckel aufzuklebenden Gazestreifen wird eingelegt, und anschließend kann der nächste Band geheftet werden; erst wenn eine ganze Reihe so geheftet ist, werden die Bände durch Zerschneiden des Gazestreifens oder der Bünde getrennt. Da der Heftfaden, wie aus dieser Arbeitsweise ersichtlich ist, sich nur im Gebiet eines Heftkopfes, also nur auf einem kleinen Abschnitt des Rückens durch die sämtlichen Lagen zieht, hat die Maschinenheftung vor der Handheftung den Vorzug, daß ein gerissener Heftfaden nicht die Heftung der ganzen Lage in Gefahr bringt; sie kann höchstens an einer Stelle ihren Halt verlieren, aber die übrigen Heftstiche sind dadurch nicht beeinträchtigt. Dies gilt für alle Arten der Maschinenheftung, ausgenommen die ganz leichten provisorischen Broschüren. Am verbreitetsten ist die Maschinenheftung auf Gaze; für alle schöne Literatur ist es jetzt die übliche Einbandart. Auf Bänder mit der Maschine zu heften, ist in England schon seit der Jahrhundertwende üblich, in Deutschland kommt diese Art erst langsam in Übung; vor allem bei bibliophilen Werken und beim maschinengehefteten Gebrauchseinband findet man sie angewendet. Heftung und Verknotung des Fadens besorgt die Knotenfadenheftmaschine bei einzelnen Heftlagen, z. B. Schulheften.

Mit dem Heften allein ist jedoch die Befestigung der Heftlagen aneinander und die Vorbereitung für die Befestigung des Buchblocks in der Decke noch nicht vollkommen. Der Rücken des fertigen Buches hat ein anderes Aussehen, als er nach dem Heften erscheint. Eine ganze Reihe Arbeitsgänge sind nötig, aus den locker aneinanderhängenden Bogen einen festen Buchblock, aus dem zum Rücken hin ansteigenden Buchblock einen gleichmäßig starken Buchkörper mit einem brauchbaren Rücken zu machen. Zu diesem Zweck müssen die am Rückenfalz durch das Heften etwas hochgetriebenen Lagen durch starkes Pressen niedergedrückt werden; dann aber müssen die Lagen, die in sich durch die Heftung festen Halt bekommen haben, auch untereinander noch mehr befestigt werden, als es durch Bünde und Heftung möglich ist. Hierzu wird der Rücken mit Leim bestrichen und der Buchbinderhammer, der bei der Rückenbehandlung eine große Rolle spielt, sorgt dafür, daß der Leim gut in die Fugen zwischen den Lagen eindringt. Die über oder in den Rücken gelegten Bünde müssen straff gezogen werden; vorher schon ist, wenn man es für nötig hält, das Heftfälzchen (das an das Vorsatz angebrochen ist) an die erste oder zweite Lage angeklebt worden, denn mit dem Anziehen der Bünde, dem Aufschaben ihrer Endstücke und dem Festkleben auf den Ansatzfalz (dieses allerdings nur bei einfacheren Bänden, die nicht auf tiefen Falz angesetzt werden) wird der Heftvorgang endgültig abgeschlossen. Die weiteren Arbeiten gelten der Formung und Festigung des Buchblocks.

Die *Rundung* des Rückens, heute — sehr zum Schaden des Einbandes — bei Verlagseinbänden vielfach aufgegeben, wird rein äußerlich durch die vom Heftfaden erzwungene „Steigung“ bewirkt. Aber selbst wenn sich der Heftfaden ganz verbergen ließe — wenn er z. B. weich in Federleichtpapier eingebettet ist —, so würde doch die Rundung für einen dauerhaften Einband nötig sein, um das Vorschließen der mittleren Lagen zu verhindern. Der Vorderschnitt bekommt nämlich durch das Lesen häufig eine Wölbung nach vorn; nichts sieht schlechter aus, als wenn der Buchblock dadurch über die Deckel hinausragt. Die Rundung wirkt diesem Schaden entgegen, ja macht ihn von vornherein unwirksam, da die in der Rundung in Verbindung mit dem Deckenrücken liegende Federkraft den Buchblock stets wieder in die alte Lage zurückspringen läßt. Die besondere Technik des Sprung-

rückens hilft bei Bänden, die sich ganz flach aufschlagen lassen sollen, vor allem Geschäftsbüchern und Tafelwerken, in dieser Richtung noch nach durch geeignete Ausführung des Deckenrückens.

Das Runden des geleimten und eventuell auch schon zum Teil beschnittenen Buchblocks geschieht durch vorsichtiges und gleichmäßiges Schlagen des Rückens mit dem Hammer, wobei darauf zu achten ist, daß nicht Heftfäden reißen, Lagen vorschießen — was freilich nicht zu verhindern ist, wenn die Bünde zu tief eingesägt wurden und nicht sachgemäß geleimt ist — und die Rückenbrüche der Lagen zu Falten gequetscht werden, die zwar auch wieder einen gewissen Halt verleihen, zur Schönheit des Einbandes aber keineswegs beitragen. Meist rühren die besonders in englischen Einbänden deutlich sichtbaren Quetschfalten von der Rundemaschine her, die für Verlageeinbände fast ausschließlich verwendet wird und in zwei kurzen Arbeitsgängen die Arbeit verrichtet, die der Handbuchbinder mit viel Mühe erledigen muß. Die Papiersorte des Buchblocks verlangt entsprechende Behandlung, für die der Handbuchbinder mehr Gefühl hat als die Maschine.

Die Rundung soll etwa einen Drittelkreis betragen. Im Verlauf der weiteren Bearbeitung geht ein Teil davon wieder verloren, und vor allem im Lauf der Benutzung, besonders bei glatten, dünnen Papieren. Ein gut gerundetes und abgepreßtes Buch setzt aber dem Schiefwerden, das zu den unvermeidlichen Erscheinungen des Leihbibliotheksbandes gehört, den größten Widerstand entgegen, den die Hand des Buchbinders überhaupt erreichen kann.

Am Ober- und Unterschnitt des Buches sind, wo er in den Rücken hineinreicht, Ausbuchtungen des Buchblockes zu erkennen, die besonders bei Lederbänden wegen ihrer rechtwinkligen Form auffallen. Dieser Falz entsteht beim Rundklopfen und Abpressen. Seine Aufgabe ist, die Steigung des Rückens, soweit sie nicht in die Rundung ausgebogen ist, aufzunehmen, dem Buchblock des stehenden Buches einen Halt an den Decken zu geben, der angesetzten Decke umgekehrt besseren Sitz zu verleihen. Um einen solch scharfen, rechtwinkligen *Abpreßfalz* zu erzielen, muß noch einmal der Buchbinderhammer den Rücken bearbeiten. Der Buchblock ist dazu so in eine Presse eingespannt, daß nur ein Streifen in der Breite frei bleibt, wie stark der Deckel werden soll; die Fälze werden mit dem Hammer vorsichtig

angeklopft, für Bände auf tiefen Falz rechtwinklig, für einfachere Bände nur bis zu einem stumpfen Winkel. Ausschlaggebend für diese Verschiedenheit ist, ob die Bünde auf die Außen- oder Innenseite der Deckel zu liegen kommen sollen. Nach dieser letzten Bearbeitung mit dem Hammer wird der endgültig gerundete Rücken noch mit Kleister eingerieben; die Verbindung von Leim und Kleister ist ein besonders haltbarer Klebstoff, so daß auch etwa beschädigte Blätter auf diese Weise völlig befestigt werden. Der Rücken soll später auch noch mit einem Schirtingstreifen oder mit starkfaserigem Papier (lieber nicht mit Zeitungspapier, wie oft zu sehen ist) überklebt werden. Wie zum Runden gibt es auch für das Abpressen Maschinen; doch wird beim Verlageinband in Deutschland selten abgepreßt, häufiger in England. Die alte Technik hatte diese Arbeitsgänge nur sehr mangelhaft ausgebildet.

Die Weiterverarbeitung des gehefteten Buchblocks bis zur Verbindung mit der Decke geschieht nach keiner ein für allemal festgelegten Reihenfolge; die Arbeitsgänge müssen so aufeinanderfolgen, daß nicht die Wirkung des einen durch den nächsten wieder aufgehoben wird. Dies gilt vor allem für den Zeitpunkt des *Beschneidens*. Solange der Buchblock ungeleimt ist, kann kein sauberer glatter Schnitt entstehen; je weiter man das Beschneiden hinausschiebt, desto fester wird er seine Form behalten — desto schwieriger aber wird das Beschneiden. Ober- und Unterschnitt sind vor dem Rundklopfen und Abpressen leichter herzustellen; der runde Vorderschnitt kann nur bei geradem Rücken angebracht werden. Es hängt von der Art und Bestimmung des Einbandes ab, wie das Beschneiden in die übrigen Arbeitsgänge eingereiht wird. Rücken und Deckel sind die Teile des Buches, denen der Buchbinder seine Arbeitskraft widmet, um das Buch zusammenzuhalten — die drei übrigen Flächen des Buchkörpers muß er so bearbeiten, daß es sich leicht öffnen läßt. Diese drei Flächen nennen wir kurz den *Buchschnitt*, bestehend aus Ober-, Unter- und Vorder- oder Längsschnitt (Hohlschnitt, wenn er gerundet ist).

Das Beschneiden ist eine der sichtbarsten Arbeiten des Buchbinders, wenn auch der Blick des Betrachters erst sehr spät auf den Schnitt fällt; da das Buch in Bogen gedruckt wird und diese zwei-, drei-, viermal und öfters gefaltet werden müssen, ehe sie das Format des Buches

erhalten, ist es zur Vorbereitung der Lektüre nötig, daß die zusammenhängenden Seiten aufgeschnitten werden. Das kann mit dem Falzbein oder einem Messer geschehen — eine langweilige und langwierige Arbeit, die nur dann ratsam ist, wenn eine Broschüre gelesen werden soll und kein Randverlust eintreten darf. Wollte aber der Buchbinder die Ränder der Heftlagen in dem Zustand lassen, wie sie von der Druckerei kommen, so würde die Lektüre, vor allem aber das Blättern erschwert und die ungleichen Ränder wären der angenehmste Aufenthalt für papierfressenden Staub. Der Buchbinder hat zu allen Zeiten versucht, diesen Übeln entgegenzutreten.

Die Pergamentkodizes sind mit großer Sorgfalt so geheftet, daß genau Lage auf Lage trifft, so daß auch ohne Beschneiden des ganzen Bandes, nur durch Zuschneiden der Lagen vor dem Heften, eine Art Schnitt entsteht. Schwieriger war solche Gleichmäßigkeit bei Papierhandschriften zu erzielen, da die Büttentränder immer wieder etwas anders ausfallen mußten. Hier half man sich aber bald, indem man die Schnitte abhobelte. Der Hobel ist noch tief ins 19. Jahrhundert hinein an fast allen soliden Einbänden zu solchem Zweck verwendet worden, da mit keinem Messer die Herstellung eines glatten Schnittes an dicken Einbänden möglich war. Heute gehört die Beschneidemaschine zur Einrichtung auch der kleinen Buchbinderei, und nur manchmal erinnern die von schartigen Maschinenmessern herrührenden, schief über den Schnitt gehenden Streifen an die alte Methode des Hobels, der aus den Werkstätten verschwunden ist.

Obwohl ein Schnitt um so besser aussieht, je besser das Papier ist, hegen doch viele Buchbesitzer Bedenken bei Büchern, die auf Bütteln gedruckt sind, den Rand beschneiden zu lassen, um die Schönheit des Papiertes nicht zu beeinträchtigen. Die Gefahr des Verstaubens ist allerdings bei solchen Bänden weniger zu befürchten, und die Möglichkeit zu blättern gewährt das Beschneiden des Oberschnittes, der ja auch dem Staub am meisten ausgesetzt wäre. Man ist in bibliophilen Kreisen sogar so weit gegangen, daß der Schnitt auch bei einfacherem Papier eben des Eindrucks wegen, den ein unbeschnittener Büttendruck vermittelt, berauft (ebarbiert) wird.

Das Beschneiden mit dem Hobel in der hölzernen Beschneidepresse gehörte zu den anstrengendsten Arbeiten des Buchbinders, ehe es Maschinen zu diesem Zweck gab. Heute kommt es mehr auf sorgfältige

und verständige Arbeit bei Gebrauch der Maschine an. Da das geheftete Buch am Rücken „aufträgt“, dicker ist als der Buchblock, muß zum Beschneiden des Vorderschnittes der Buchblock durch Unter- und Überlegen von Pappen auf gleiche Stärke mit dem Rücken gebracht werden. Besonders sorgfältig ist auf das richtige „Auftreffen“ zu achten; der Schnitt soll alle Blätter treffen, aber er soll vom Rand möglichst wenig abnehmen, soll vor allem Marginalien (gedruckte oder geschriebene Randnoten) und Falttafeln oder über den Satzspiegel hinausgehende Abbildungen unbeschädigt lassen. Da erst beim folgenden Rundklopfen und Abpressen des Buchblocks die einzelnen Bogen in ihre endgültige Lage kommen, ist es möglich, daß die Lagen ein wenig „schießen“, d. h. daß die inneren Blätter einer Lage etwas über die Schnittfläche hinaustreten (besonders bei sehr starken Lagen läßt sich dies gar nicht vermeiden) und damit den Schnitt ungleichmäßig erscheinen lassen. Bei kostbaren Einbänden wird deshalb der Vorderschnitt zuletzt hergestellt, indem der schon rundgeklopfte Buchblock noch einmal zurückgeklopft, durch Umschnüren in dieser Lage festgehalten und dann erst beschnitten wird, worauf die einzelnen Blätter ganz gleichmäßig sich zu einem gerundeten Schnitt zurückverschieben. Um Ober- und Unterschnitt nach dem Runden und Abpressen zu beschneiden, müssen ebenfalls Pappen zu Hilfe genommen werden, welche den beim Abpressen am Buchrücken entstandenen Falz voll ausgleichen. Sehr stark gerundete Bücher neigen zum Ausreißen an den Stellen, die nicht den vollen Widerstand beim Einpressen in die Beschneidemaschine finden. Auch hier ist auf richtiges Auftreffen zu achten und darauf, daß die Randbreiten in ein ästhetisches Verhältnis kommen; meist sorgt schon der Drucker dafür, daß der obere Rand schmaler ist als der untere. Unter allen Umständen muß das Anschneiden von Heftfäden vermieden werden; der Fitzbund soll noch um Fingerbreite vom Schnitt entfernt bleiben. Diejenigen mittelalterlichen Einbände, deren Heftfäden bis an die Schnitte geführt sind, auch solche, deren Schnitte am Rücken abgeschrägt sind, sodaß der Hobel den Faden nicht treffen konnte, würden sich für ein Beschneiden nach der modernen Technik nicht eignen.

Für den Masseneinband sind besonders leistungsfähige *Beschneidemaschinen* gebaut worden, die ein Beschneiden an drei Seiten mit einmaligem Einspannen ermöglichen; entweder wird der eingespannte

Stapel zweimal um 90 Grad gedreht oder es arbeiten drei Messer in zwei Arbeitsgängen. In diesem Fall erfolgt das Runden des Rückens erst nachträglich, das Abpressen unterbleibt meist ganz.

Mit dem Beschneiden hat der Buchschnitt vielfach seine endgültige Form noch nicht erreicht. Das Papier an den Schnittkanten ist allen Einflüssen von Licht und Staub ausgesetzt, ist also nicht genügend gegen Verderb geschützt. Der Buchbinder kann diesen Einflüssen durch Vergolden oder Bemalen des Schnittes wirksam entgegenreten. Zugleich macht er damit dem Bücherliebhaber die Freude, daß auch diese Flächen nicht schmucklos dastehen. Es galt sogar lange Zeit als Regel, daß der Schmuck des Schnittes den des übrigen Einbandes fortsetzen sollte; damals war es Vorschrift, daß der Schnitt ebenso marmoriert wurde wie der Deckelbezug, oder daß die Schnittfarbe mit der des Einbandes übereinstimmte. Heute wird man nur eine vom Künstlerischen her harmonische Gestaltung fordern, nicht jene sklavische Übereinstimmung, die all die gar nicht leicht herzustellenden Marmor-muster vom Überzug auf den Schnitt verpflanzte, ein Brauch, den wir höchstens noch an den Geschäftsbüchern beobachten, wo der Marmorschnitt — oft noch in Übereinstimmung mit dem Vorsatz — gar nicht aussterben zu können scheint.

Die einfachste Schmuckweise ist der *Sprengschnitt* (Jaspisschnitt), der aufgespritzt wird. *Farbschnitte* erfordern ein sehr gleichmäßiges Auftragen der Farben auf das fest eingepreßte Buch, damit die Farben nicht eindringen. Machtlos ist der Buchbinder gegen das Auftreten von Streifen, wenn der Verleger verschiedene Papiersorten zu einem Buch verwendet hat. Kunstdruckpapiere müssen besonders vorsichtig bemalt werden, um Zusammenkleben der Ränder zu verhindern. Querstreifen auf dem Farbschnitt rühren von unvorsichtiger Behandlung mit dem Glättzahn her. Das Glätten kann einfacher mit Wachs und Bürste geschehen.

Die *Marmorschnitte*, welche in ebensoviel Abwandlungen vom Buchbinder hergestellt werden können wie die Marmorpapiere, aber auch ebensoviel technische Kenntnisse erfordern, werden vor allem aus ästhetischen Gründen, nicht zuletzt aber auch weil die Mühe der Herstellung nicht mit dem Wert der Einbände im Einklang steht, immer seltener. Als die Durchschnittsstärke der Bände noch größer war, hatte

die Schnittverzierung auch der einfacheren Bände noch mehr Berechtigung. Die Marmor- und Kleisterschnitte an sonst wenig geschmückten älteren Pergamentbänden üben deshalb auch heute noch ihren besonderen Reiz aus. Bei der Herstellung eines solchen Schnittes muß der Buchbinder für einen Marmorgrund sorgen, eine schleimige Masse, in der sich die Farbe zu einem Muster verteilen kann; hierzu ist Carrageenmoos das bevorzugte Mittel; doch ist wie für Papiere auch für den Schnitt Kleistergrund als Träger neuartiger Muster beliebter geworden. Für das Auseinandertreiben der Farben muß Ochsen-galle, bei bestimmten Schnittmustern auch noch Sprengwasser verwendet werden; und zum Festhalten der Farben auf dem Schnitt muß mit Alaunwasser fixiert werden. Um die verschiedenen Marmor-muster zu erzielen — Kamm-, Pfauen-, Türkisch-, Adermarmor sind die hauptsächlichsten Arten —, sind jeweils andere Regeln zu beachten; die Anweisungen dazu sind in mehreren Lehrbüchern des Marmorierens niedergelegt (Paul Kersten, Die Marmorierkunst, Halle 1922, und Paul Adam, Das Marmorieren des Buchbinders auf Schleimgrund und im Öl- und Kleisterverfahren, 2. Aufl., Halle 1923 = Lehrbücher der Buchbinderei, Heft 2). Einen marmorähnlichen Eindruck macht auch der weniger künstlerische Kreideschnitt, der nur an historischen Gebrauchseinbänden vorkommt und der Technik nach näher mit dem Sprengschnitt verwandt ist. Der Abziehschnitt, der völlig wie ein Abziehbildchen hergestellt wird, kann kaum zu den buchbinderischen Techniken gerechnet werden.

Gold- und Metallschnitt erfordert von allen Schnittarten die peinlichste Arbeit. Ein glatter Goldschnitt von leuchtender Farbe kann nur da entstehen, wo das Blattgold auf einen erst sorgfältig geschabten und geglätteten, mit Eiweiß grundierten Schnitt vorsichtig und gleichmäßig aufgetragen ist und nach dem Abfließen des Eiweißes das Gold sorgfältig geglättet worden ist. Ähnlich werden die übrigen Metallschnitte, vor allem Silber- und Aluminiumschnitt, hergestellt, nur daß sie ein stärkeres Grundiermittel als Eiweiß, am besten Ochsenblut, brauchen. Aluminium ist haltbarer als Silber, da es nicht oxydiert. Der Graphitschnitt dagegen, der bei alten Schweinslederbänden häufig vorkommt und, um ähnliche Wirkungen zu erzielen, auch heute noch hergestellt wird, ist im Grunde ein Farbschnitt. Man kann ihn aber wie Goldschnitt ziselieren.

Auch eine Verbindung verschiedener Techniken zur Belebung großer Schnittflächen kommt vor; doch sind solche Zierarten meist ausgesprochene Kennzeichen des künstlerischen Einbandes. Nur die Verbindung von Farbschnitt mit Goldecken (diese oft in Schuppenmuster) ist eine auch bei den Brotarbeiten des Buchbinders im 19. Jahrhundert häufiger vorkommende Art der Schnittbearbeitung.

Aus Sparsamkeits- und Zweckmäßigkeitsgründen, vielleicht auch von der bibliophilen Mode her, nur oben zu beschneiden und die andern Ränder unbearbeitet zu lassen, ist es vielfach auch üblich geworden, nur den Oberschnitt zu färben oder zu vergolden. Denn dieser Schnitt ist dem Staub am meisten ausgesetzt, erscheint auch als einziger dem Beschauer eines im Schrank stehenden Buches. Ästhetische Gründe für eine solche Bevorzugung einer Schnittseite gibt es nicht. Beim bibliophilen Einband ist man deshalb so weit gegangen, selbst die unbeschnittenen oder nur ebarbierten Ränder zu vergolden, wenn der glatte Oberschnitt vergoldet war.

Die älteste Art der Schnittverzierung ist die *Färbung*. Handschriften des späteren Mittelalters zeigen Spuren von grüner und gelber Schnittbemalung. Rot kam erst um die Wende zur Neuzeit ganz vereinzelt auf und wurde seit dem 17. Jahrhundert sehr beliebt, teilweise in Konkurrenz mit blau. Die Farben, die heute für den Schnitt hauptsächlich bei Verlegerbänden angewendet werden, sind passend zu den Deckelfarben gewählt. Aus praktischen Erwägungen heraus kommen aber auch starke Abweichungen davon vor, wenn die verschiedenfarbige Bemalung einzelner Teile des Buches als Hilfsmittel zum schnellen Aufschlagen eines Teiles gedacht ist. Denn auch die Herstellung solcher Hilfsmittel ist Sache des Buchbinders (wenn nicht gerade der Drucker schon verschiedenfarbiges Papier verwendet hat). Am mittelalterlichen Buch findet man dafür staffelförmig an den Rand geklebte Pergament- oder Lederstreifen, die bei besseren Bänden zu Knöpfen geflochten waren und bei Büchern, die flach aufliegen mußten, mit eingenähten Bleigewichten versehen sein konnten. Ziemlich alt ist auch der Brauch des Einschneidens von Registern in der Form von kleinen runden Ausschnitten, die ein Auflegen des Fingers auf die gesuchte Anfangsseite ermöglichen (thumb index). Außer diesen festen stellte der Buchbinder auch die beweglichen Lesezeichen oder Merk-

bänder her. Im Mittelalter sind sie schon wohlbekannt, meist aus Leder, später aus feinen Geweben hergestellt und entweder am Kapital, wie heute noch, befestigt oder frei im Band liegend, dann aber oft in größerer Zahl an einem Querstück (tenaculum, pippe) befestigt; diese Form kommt bei Chorbüchern häufiger vor. Im übrigen sind diese über den Schnitt hinausragenden Einbandteile mehr Modeartikel als Lösungen einer einbandtechnischen Aufgabe.

Der Schnitt selbst stellte dem Buchbinder früher, als die Bücheraufstellung den Rücken noch versteckte, noch einige Aufgaben. So wurde wie auf den Deckel, das Wappen des Besitzers im Rahmen des übrigen Schmuckes auch auf den Schnitt gemalt oder ziseliert; solche Schnitte, im 16. Jahrhundert in Deutschland häufiger, später mehr in England, sind Zeichen von Einbandluxus. Dagegen dient auch bei einfachen Einbänden um die gleiche Zeit der Schnitt als Fläche für die Titelangabe. Das mit dem Schnitt nach vorne liegende, mit dem Rücken dem Beschauer abgewendet aufgestellte Buch des 15. und 16. Jahrhunderts konnte nirgends sonst den Titel praktischer tragen als auf dem Schnitt. Hier hat sich aber weniger der Buchbinder als der Besitzer betätigt; denn die Schrift ist nur ganz selten mit buchbinderischen Techniken angebracht, sondern einfach mit Tinte geschrieben.

Der Schmuck des Schnittes muß nicht in allen Fällen vor dem Einhängen fertig sein; beim Masseneinband ist es allerdings ratsam, den Schnitt auf jeden Fall fertig zu bearbeiten, ehe die Decke angebracht wird. Auch bei diesen letzten Vorbereitungen für die Fertigstellung des gesamten Einbandes gibt es noch kleine Unterschiede zwischen dem Hand- und dem Maschineneinband. Während bei ersterem der Rücken mit einem oder mehreren Streifen starken Papiers überklebt wird, mit der wichtigen Aufgabe, die Lagen in ganzer Länge am Rücken fest zusammenzuhalten und die Kapitalbänder mitzuhalten, ist es bei letzterem vielfach üblich, statt dieses Streifens, der sonst ganz fehlt, eine sogenannte „Hülse“ anzubringen; diese soll außer den Aufgaben des Papierstreifens auch noch die übernehmen, am Rücken eine Verbindung von Buchblock und Decke herzustellen, vor allem als Ersatz des Abpreßfalzes. Der Buchblock wird also hier an den Deckenrücken festgehängt, freilich so beweglich, daß die Rundungsmöglichkeit beider Teile im Gebrauch nicht beeinträchtigt wird; dadurch wird

aber der festigende Wert ziemlich illusorisch. Die Hülse, ein breit-gepreßter Papierschlauch, kann maschinell hergestellt werden; das Aufkleben auf den Rücken gehört mit dem Ankleben der Vorsätze zu den letzten Vorbereitungen vor dem Einhängen in die Decke. Im Grunde ist jeder Band ein „*Deckenband*“, der sich bei energischem Auseinanderziehen von Block und Decke ohne Zerreißen der Deckel oder der Bünde in diese zwei Bestandteile trennen läßt; der erbitterte Streit um den angesetzten oder Deckenband ist solange aussichtslos, als man um ein ganz falsches Bild vom *angesetzten Band* kämpft. In der Wirkung ist der „auf Bünde angesetzte“ Band nichts anderes als ein Deckenband, wenn auch die Bearbeitung so umständlich ist wie die eines echten angesetzten Bandes. Es ist in der Tat eine überflüssige Mühe, die Deckel erst anzusetzen und dann am Band zu überziehen, da auf solche Weise eine andere Lagerung der Verbindungsteile als beim Deckenband nicht erzielt wird, während der auf tiefen Falz angesetzte Band gar nicht anders als in solch umständlicher Weise hergestellt werden kann, da sonst die Unterbringung der Bünde zwischen Deckel und Überzug nicht möglich wäre. Es ist also auch nicht gerechtfertigt, für Qualitätseinbände Ansetzen zu verlangen, wenn nicht ausdrücklich Ansetzen auf tiefen Falz gefordert wird, und es ist berechtigt, von einem Pseudo-Handeinband zu reden, wo der Grundsatz des Maschineneinbandes, getrennte Herstellung von Decke und Buchblock, sich auch in der Handarbeit durchführen läßt. Ein maschinengehefteter und auf tiefen Falz angesetzter Band ist ebenso berechtigt, als Handeinband zu gelten, als ein handgehefteter, der als Deckenband behandelt ist. Es gibt durch die Vervollkommnung der Maschine viele Kombinationen von Hand- und Maschinenarbeit in Technik oder Arbeitsprinzip, und es ist nicht in jedem Fall möglich, das überwiegende Element herauszustellen.

Besondere Heftformen verlangen auch ihre eigene Art der Befestigung in der Decke. Die Steifbroschur von einer einzelnen Lage wird direkt durch den Heftfaden mit der Decke verbunden. Auch das Blockbuch in der modernen Form ist meist so gearbeitet, daß der Deckenrücken fest auf den Buchblock aufgeklebt ist und dadurch den Block auch befestigt; die Deckel sitzen ohne Abpreßfalz dann an der hinteren Kante des Buchblocks im Gelenk. Oder sie sind in die Blockheftung mit einbezogen, womit auch das Ankleben am Rücken überflüssig wurde.

Festes Ankleben ist auch das Verbindungsprinzip beim patentierten Band; ähnlich bei der Verlegerkartonnage der Almanache seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, selbst wenn Bünde vorhanden waren.

Überall zeigen sich durch den *Einbruch der Maschine* in die Handarbeit bedeutende Umgestaltungen, die zu beobachten ebenso lehrreich ist wie die Betrachtung der Anlehnung der Maschine an die überlieferte Technik. Nur ein auf genauer Kenntnis handwerklicher Tradition weiterarbeitendes Erfindertum konnte die Maschinen schaffen, ohne die der beispiellose Aufschwung der maschinellen Einbandtechnik und damit der deutschen Buchproduktion nicht denkbar wäre. Firmen wie die Spezialfabrik für Fadenheftmaschinen von Gebr. Brehmer in Leipzig, die Buchbindereimaschinenfabrik von Karl Krause in Leipzig, die Fabrik für Falz- und Heftmaschinen von A. Gutberlet in Leipzig-Mölkau, die Namen Fomm, Martini, Preusse sind untrennbar mit diesem Aufschwung verknüpft. Ihre Maschinen stehen ebenso in der kleinen Werkstatt wie im buchgewerblichen Großbetrieb, eine Tatsache, die am besten die Einheit der gesamten buchbinderischen Technik trotz der verschiedenen Anforderungen und Erscheinungsformen dokumentiert.

[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the leaf.]

ABSCHNITT IV
EINBANDARTEN

ABTHEILUNG
EINBANDARTEN



Wenn für die Fülle der Möglichkeiten von Einbandarten, die durch die verschiedene Bearbeitung der einzelnen Teile entstehen können, einheitliche *Bezeichnungen* noch nicht durchweg bestehen, so kann dies bei einem unter so verschiedenartigen Grundbedingungen ausgeübten Handwerk wie dem buchbinderischen nicht weiter wundernehmen. Trotzdem ist es nötig, zu einer Verständigung zu kommen, da alle Verschiedenheiten der Benennungen Erschwerungen der Arbeit bedeuten. Wenig Zweifel können zwar bei den reinen Materialbezeichnungen entstehen; was ein Leder-, ein Pergament-, ein Pappband ist, braucht nicht erläutert zu werden. Aber schon bei einer abweichenden Bezeichnung des Lederbandes, dem Franzband, gehen die Meinungen auseinander; während oft beide gleichgesetzt werden, wobei auch die französische Herkunft des letzteren vergessen wird, wollen andere den Franzband als einen am Rücken reich geschmückten Lederband aufgefaßt wissen; ja selbst auf das Material soll sich die Unterscheidung erstrecken (Franzband für Kalbleder). Diese und andere Fragen der Bezeichnung sind in den „*Handelsbräuchen des Vereins der deutschen Antiquariats- und Exportbuchhändler*“ so gelöst, daß sie allgemein angenommen werden könnten.

Diese Bräuche verstehen unter einem broschierten Exemplar ein aus gefalzten Bogen zusammengelegtes und leicht in Umschlag geheftetes; unter einem Originaleinband einen im Auftrag des Verlegers hergestellten; unter Lederband auch einen mit Spaltleder gebundenen, während der Franzband echtes Leder, besonders sorgfältige Arbeit und Rückenvergoldung verlangt; die Erwähnung von Bündeln darf nur echten Bündeln gelten; der Halbleinenband kann auch mit einem Baumwollgewebe hergestellt sein; ein nachträglich eingehängter Band muß als Remboitage bezeichnet sein; die Angabe „*reliure ancienne*“ gilt nur für mindestens 80 Jahre alte Einbände, die Bezeichnung „*gleichzeitig*“ (Einband der Zeit) für einen höchstens 10 Jahre nach Erscheinen und

stilistisch dem Charakter des Buches entsprechenden Einband. Diese erst 1930 vorgeschlagenen dankenswerten Festlegungen, welche zunächst für den Antiquariatskatalog und den buchhändlerischen Verkehr gedacht sind, sollten getrost für die Verständigung auf dem einbandkundlichen Gesamtgebiet zur Grundlage genommen und auf weitere Fachausdrücke, vor allem auf die ausländischen Bezeichnungen, ausgedehnt werden. Ein Versuch, die wichtigsten Ausdrücke zu übersetzen, ist in der Beilage gemacht. Darüber hinaus bedürfen freilich noch mancherlei Bezeichnungen der Erörterung und Erklärung. Die buchhändlerischen Vorschriften halten sich vor allem an das, was auch der wenig Erfahrene ohne lange Prüfung erkennen kann; es ist also nur das Größte, was dadurch geregelt ist. Oft werden viel ausführlichere Erklärungen verlangt und auch gegeben, nur soll man sich nicht wundern, wenn sie falsch sind — mehr aus Unkenntnis als aus bösem Willen. In den älteren Bibliothekskatalogen findet man oft mit rührender Konsequenz die Ledereinbände nicht nur als solche verzeichnet, sondern auch nach der Lederart spezialisiert; man staunt über die Lederkenntnis der alten Bibliothekare; prüft man aber die Angaben, so enthüllen sie sich manchmal als im guten Glauben und ohne festes Wissen gemacht. Oder der Fehler liegt daran, daß man sich über die Bedeutung einer Bezeichnung nicht einig ist. Eins ist so schlimm wie das andere, und in beiden Fällen sollte man lieber bei dem stehenbleiben, was man sicher weiß. Eine Prüfung dieses Wissens aber ergibt dreierlei Gesichtspunkte, welche bei einer Einbandbezeichnung zu beachten sind: die Einbandform als Ergebnis der technischen Herstellung, das verwendete Einbandmaterial und die Herkunfts- oder Bestimmungsmerkmale.

Zur Einbandkunde gehört auch das *ungebundene Buch*. Denn eine Art von Einband ist auch die Broschur, die provisorische Heftung und der dünne Umschlag. Wenn also auch hier von Einband die Rede ist, bibliographisch sogar ein Band vorliegt, so sollte doch die Bezeichnung „Band“, vor allem in Verbindung mit einer Materialangabe, vermieden werden. Ein Band im engeren, buchbinderischen Sinn entsteht erst da, wo die buchbinderische Technik einen für lange Dauer berechneten Einband schafft. Die überstehenden Kanten, der sorgfältig bearbeitete Rücken, meist auch der gerundete Rücken sind die her-

vorstehendsten Kennzeichen dafür. Diesem „Band“ stehen die *Broschur* und die *Kartonnage* entgegen. Die Namen besagen, daß es sich im einen Fall um ein geheftetes, im andern um ein durch Pappen verstärktes Druckexemplar handelt. In der Praxis freilich gehen die Bedeutungen sehr durcheinander und man findet sowohl einen in steife Deckel gehefteten Buchblock als Broschur, wie auch ein nur in Umschlag gelegtes Heft als Kartonnage bezeichnet. Die sinngemäße Stufenfolge wären folgende Bezeichnungen: „geheftet“ oder „broschiert“ für ein lediglich in leichten Umschlag gelegtes, in beliebiger Weise geheftetes Buch; „steifbroschiert“ für die gleiche Arbeit, wenn der Umschlag steif ist; „kartonniert“ für feste Heftung (mit Bündeln, aber auch ohne sie), Deckel von Pappe in der Größe des beschnittenen Buchblocks (die Broschur ist in der Regel nicht beschnitten), bezogen oder roh, Bezug an beliebig vielen Seiten eingeschlagen, Rücken am Buchblock festgeklebt, in der Regel ein Gewebe. Die mit diesen Bezeichnungen vorkommenden Spielarten, sowohl in der Bedeutung wie in der Praxis des Buchbinders, lassen sich kaum aufzählen und erschweren die Festlegung. Während z. B. ein kartonniertes Buch wegen des Materials als „halbleinwandbroschiert“ bezeichnet wird, findet man die Bezeichnung kartonniert oft auch für eine einfache Verlagsbroschur. Um 1800 wurden gelehrte Journale oft auf zwei Bünde geheftet und in leichte Kartons gehängt, was wir als steifbroschiert bezeichnen würden. Unter „Kartonnage à la Bradel“ wird ein, sogar mit Goldschnitt versehener Dauereinband verstanden, der mit Kartonnage im üblichen Sinn nichts mehr zu tun hat und nur als Vereinfachung des damals (um 1800) in Frankreich üblichen Einbandes diesen Namen bekommen konnte. Auch die „englische Broschur“, die sich von der Interimskartonnage kaum unterscheidet, steht dem festen Band näher als der Broschur, denn sie hat Bünde, steife Deckel, eine Art gebrochenen Rücken, Vorsatz (schon ein Ansetzfalz würde genügen, aus der Broschur eine Kartonnage zu machen); nur die Rückenleimung fehlt; dem Wesen der Broschur aber ist dieser Einband verwandt durch das Vorläufige seines Daseins. Gänzlich versagen auch unsere Bezeichnungen, wenn der Verleger einen fest gehefteten Buchblock mit einem Umschlag von Leder versieht, an den das Vorsatz angeklebt wird; denn von Lederkartonnage wird man nicht sprechen können und für eine Broschur (die als Buchform „Broschüre“ genannt

wird) ist die Arbeit zu solide. Ebenso wenig hat man für die mittelalterlichen Einbände, die in Pergamentumschläge gehängt sind, einen einheitlichen Namen.

Ganz- und Halbband — meist in Verbindung mit dem Überzugsmaterial gebrauchte Bezeichnungen (ausschlaggebend für die Benennung ist der Rücken) — scheinen eindeutige Benennungen. Aber auch hier sind Spielarten zu beachten. Die Breite des auf die Deckel übergreifenden Rückenstoffes (des französisch „mors“ genannten Teiles) und die Größe der Ecken ist — meist korrespondierend — verschieden; die Verwendung der Stoffverschiedenheit zur Aufteilung der Deckelfläche wird immer mehr aufgegeben. Nicht immer ist der Deckelbezug des Halbbandes Papier, nicht immer sind die Ecken vom gleichen Stoff wie der Rücken. Die frühesten Halbände haben überhaupt keinen Deckelbezug, was sowohl bei Holz als bei Pappe eigene Erwähnung verdient. Das Leder des Rückens greift bei diesen Bänden — selten vor dem 15. und nach dem 16. Jahrhundert — meist bis zur Hälfte oder weiter auf die Deckel über und wird hier zur Dekorationsfläche ungewöhnlichen Formates, auf der z. B. breite Rollen eine ausnehmend gute, Platten nur schlechte Verwendung finden. Der Halbband dieser Art auf Holz ist meist ohne Eckenschutz, der auf Pappe fällt durch die aufgesetzten Eckstücke auf. Leder ist fast ausschließlich das Material dieser Halbände. In den Ländern und Zeiten der großen Bibliophilie sind Halbände als material- und schmucksparend so gut wie verpönt; erst das Überhandnehmen der großen Bibliotheken und das Abrücken vom Deckelschmuck brachte den Halbfranzband, dessen Schmuckmöglichkeiten hinter dem üblichen Band mit reichgezierem Rücken kaum zurückstanden.

Halb- und Ganzband sind in jüngerer Zeit beim Handeinband beinahe die Kennzeichen für Gebrauchs- und Kunsteinband, wenn freilich auch der Halbband jetzt oft mit künstlerischen Ansprüchen auftreten darf (zumal die Scheidung zwischen Gebrauchs- und Kunsteinband, wie in allen Zeiten hoher Buchkultur, immer unberechtigter wird). Für den Gebrauchsband hat sich der Halbband durchgesetzt, seitdem die Ersparnis an Material in Verbindung mit der Anpassung an die Beanspruchung der einzelnen Buchteile als vorteilhaft erkannt war. So ist er zum typischen Bibliotheksband geworden. Schon aus Kalkulationsgründen sind dabei Ecken und Seiten nicht so weit ausgedehnt

worden wie beim künstlerischen Einband, ehe dieser das Unorganische solcher Betonungen erkannte und nun Ecken und Seiten möglichst nach außen, sogar ganz unter den Überzug drängte, eine säuberliche Trennung der beiden Elemente: Rücken und Deckel innehaltend und so erst die künstlerische Vollendung des Halbbandes ermöglichend. Der Halbband ist auch beim Masseneinband sehr beliebt gewesen, seiner verlockenderen Schmuckmöglichkeiten gegenüber dem material-echten Ganzband wegen; aber seit die Maschinen den Ganzband gleichzeitig wirtschaftlich und künstlerisch herstellen können, geht die Entwicklung nach dieser Richtung, damit dem geläuterten Geschmack entgegenkommend.

Auch was *Handeinband* und *Maschinen- oder Masseneinband* ist, muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Kein Einband heute oder in früheren Zeiten kann ganz die Hand des Buchbinders, keiner ganz die Hilfe der Maschine entbehren. Selbst der raffinierteste Großbetrieb muß bei einzelnen Handgriffen die menschliche Arbeitskraft zu Hilfe nehmen — wo beginnt die Handarbeit? Und ohne Werkzeuge kommt der geschickteste Handarbeiter nicht aus; zu den Werkzeugen gehört auch die Schneidemaschine, die Stockpresse, die Heftmaschine — wo endet die Handarbeit? Man hat wohl den Handeinband mit dem handgehefteten Einband gleichgesetzt; aber die Vervollkommnung der Heftmaschine erlaubt es, auch den individuellen Kunsteinband maschinell zu heften und ihn doch als Handeinband zu bezeichnen. Für alte Zeiten gilt eindeutig: Handheftung = Handeinband; für die neueste Zeit muß die Gesamtherstellung im Auge behalten werden, und man wird mehr darauf achten, ob die Deckel maschinell bearbeitet sind. Während ein einzelner Einband maschinell gut geheftet werden kann, ist die Deckelherstellung in der Maschine nur bei großer Auflage rentabel; Hand- und Maschinenband decken sich deshalb fast völlig mit dem andern Paar: Einzel- und Massenband. Über die technische und künstlerische Qualität der so bezeichneten Werkstücke ist damit noch kein Urteil ausgesprochen. Sortimentseinbände haben kein Privileg, technisch vollendeter, Einzeleinbände keines, künstlerisch hochwertiger zu sein als Masseneinbände.

Einige *Verirrungen der Form*, wie sie z. B. mit dem Wort „Zwillingsband“ bezeichnet sind, gehören zu diesen die Ergebnisse der techni-

schen Herstellung betreffenden Fragen. Verirrungen deshalb, weil die Form des Buches vergewaltigt, zu falschen Schmuckabsichten mißbraucht wird, weil die möglichen technischen Ersparnisse eine Belastung für den Gebrauch bedeuten. Zwillingsbände sind Einbände, in denen mehrere Bücher gleichen Formates nicht wie üblich zu fortlaufend lesbaren Sammelbänden, sondern, jedes für sich gebunden, so miteinander vereinigt werden, daß jedes von einer andern Seite aus zu öffnen und zu lesen ist, und sein Vorderdeckel gleichzeitig der eine Deckel des Nachbarbandes ist. Das späte 16. Jahrhundert und das 17. sind die Zeit für solche Spielereien, Erbauungsbücher das Objekt. Es kommen bis zu acht Bände in einem Stück vor, Monstra, die sich in keine Reihe aufgestellter Bücher einfügen wollen, da sie stets Rücken und Schnitte zugleich zeigen. Mehr buchbinderisches Geschick noch erforderten Einbandformen, die die rechteckige Buchgestalt völlig umwandeln: ein herzförmiger Einband aus Meusers Werkstatt, ein kreisförmiger gleicher Herkunft in der bekannten Einbandsammlung Olga Hirsch, Frankfurt a. M.; nicht nur mußte jedes einzelne Blatt des Buches durch Anstücken auf das neue Format gebracht werden (und das Aufeinanderkleben der verdünnten Papierränder, die auch in der großen Zahl übereinanderliegender Klebestellen nicht auftragen durften, ist ein buchbinderisches Meisterstück, das auch beim Vergrößern des Originalblattes in bibliophiler oder gelehrter Absicht öfters zur Geltung kommen konnte) — auch die Heftung zweier am Rücken zu vereiniger Buchblöcke und die Gestaltung der in der Mittellinie befestigten Deckel verlangte buchbinderischen Erfindungsgeist. Eine Reihe absonderlicher Formen zählt Gruel im „Manuel de l'amateur de reliures“ auf. — Einfacher liegt der Fall bei den schon in besonderem Format gedruckten oder beschnittenen Bänden einzelner Werke, die im Einband durch die Wahl für den Rücken Schwierigkeiten machen. Solche Bände kommen beim historischen persischen Einband ebenso vor wie bei Kinderbüchern von heute, welche z. B. die Umrisse eines Tieres zeigen.

Einbände, die bei der Herstellung zum Anhängen eingerichtet wurden, hat es im Mittelalter in verschiedener Form gegeben. So ist das Beutelbuch — das Loubier Buchbeutel genannt hat —, wie schon beschrieben, ein Einband, dessen Deckelbezug zum Tragen oder Anhängen verlängert ist. Zum Tragen am Gürtel war auch der tragbare

Faltband berechnet, der für verschiedene Kalender des 13. bis 15. Jahrhunderts bekannt ist, ein Einband, für den die einzelnen Blätter zuerst gefaltet wurden, um in der Faust (daher „pugillare“) getragen werden zu können; die Zusammenfassung der Blätter erfolgte mit Klammern und ein daran befestigter Haken diente zum Anhängen. Viel verbreiteter ist das Kettenbuch, der Einband, welcher, dem Brauch mittelalterlicher Bibliotheken entsprechend, zum Anketten am Pult eingerichtet war. Die Kette wurde gewöhnlich am oberen Rand des hinteren Deckels befestigt, selten am vorderen Deckel oder an andern Rändern; ganz selten ist auch ein Pappband angekettet worden. Bibliotheken mit angeketteten Bänden sind vor allem in England erhalten; allein in Hereford gibt es zwei solcher Bibliotheken mit 1500 und über 300 Kettenbänden.

Andere besonders schützende Einbandarten, Hüllenband und Kastenband, sind schon früher betrachtet worden.

All diese und manch andere Bezeichnungen, die irgendeine hervorstechende Eigenschaft der Einbandform nennen, um sofort eine bestimmte Vorstellung vom Aussehen eines Bandes zu vermitteln, stehen an Bedeutung zurück hinter denen, die das *Einbandmaterial* angeben. Es gibt vier große Gruppen, die nach dem für den Rücken verwendeten Material jedem Einband Platz zur Einordnung bieten: Papp-, Leinen-, Leder- und Pergamentband.

Der *Pappband*, der strenggenommen Papierband heißen müßte — denn Pappe ist an jedem Band, aber der Überzug kann nur von Papier sein — ist nicht so unsolide, wie es den Anschein haben könnte. Aus vielen Bibliotheken des 18. Jahrhunderts sind ungezählte Stücke erhalten, die der Zeit und der Benützung glänzend standgehalten haben und mit ihrer Rückenvergoldung stolze Repräsentanten ihrer Zeit geblieben sind. Dieser alte Pappband ist mit seiner Technik (die freilich zum Teil im Pergamentband vorgebildet war) der Vorläufer des Leinenbandes geworden; der gebrochene und der hohle Rücken sind die Hauptmerkmale dieser den Materialerfordernissen angepaßten Technik. Ebenso wie zum Bezug des Deckels Papier mit starker Faser verwendet werden muß, verlangt der Pappband erstklassige Papierqualitäten als Überzug über Deckel und den aus bestem Material gefertigten Rücken. Um ein Ausreißen des Rückens zu verhindern, konnten die

Hauptgefahrenstellen am Kopf und Schwanz durch Pergamentstreifen verstärkt werden — ein wesentliches Schmuckelement an dem doch sonst nüchternen Einband, so daß ein Kaschieren dieser Hilfseinrichtung geradezu ein Fehler wäre. Ein gut Teil unserer klassischen Literatur ist in Einbänden dieser Art erhalten, da natürlich die kleineren Formate beim Pappband bevorzugt waren.

Pappbände zu datieren erfordert genaue Kenntnis der verwendeten Überzugspapiere. Das Übliche, besonders im 18. Jahrhundert, sind einfarbige Papiere meist grauer und blauer Tönungen. Gemusterte Papiere sind als Deckelbezug bei Halbbänden häufiger als bei Ganzpappbänden. Diese Papiere hat sich früher der Buchbinder ebenso wie die Vorsatzpapiere und den Schnitt selbst gemustert; das Marmorieren auf Schleimgrund als das älteste Verfahren stammt aus dem Orient, verbreitete sich in Europa im 17. Jahrhundert; freieren künstlerischen Entwurf gestattete das Verfahren des Färbens auf Kleistergrund; dann kamen die Druckverfahren von Walze und lithographischer Platte dazu; endlich hat das Tunk- und das Spritzverfahren neue Gestaltungsmittel für Hand- und Maschinenfärbung gebracht. Die Maschine ist freilich auch zur Herstellung von Überzugspapieren mißbraucht worden, die irgendwelche andere Stoffe vortäuschen sollten, z. B. Lederfarbe (Chagrinpapier), Lederpressung (gaufriertes Papier), Gewebe (Brokatpapier, Moirépapier, Tuchpapier, Leinwandimitation, Dermatoidpapier — eine doppelte Imitation! — u. ä.). Unter diesen besonderen Papieren hat das Brokatpapier schon eine lange Vergangenheit; es wurde seit dem 17. Jahrhundert in vielgestaltigen Mustern vor allem in Augsburg im Großbetrieb hergestellt und weithin exportiert. Es hat nicht nur als Vorsatzpapier vielseitige Verwendung gefunden, sondern auch als Umschlag für Broschüren, z. B. für die vielen kleinen Personalschriften, die auf solche Weise ein prunkvolleres, der Mode entsprechendes Äußere erhielten.

Dem Pappband, auch wenn er mit den geschmackvollsten Buntpapieren hergestellt ist, steht die Nützlichkeit auf dem Gesicht geschrieben. Daß er — nicht durch die auf solchem Grund unpassende Vergoldung, sondern durch Farbe und Verarbeitung — auch schön sein kann, ist eine in neuester Zeit, nicht zuletzt durch die mustergültigen Leistungen deutscher Kunstbuchbinder, sich verbreitende Erkenntnis, welche den Wünschen des Bücherliebhabers sehr entgegenkommen

kann. Dieser Aufstieg des Pappbandes, der sich ganz eindeutig verfolgen läßt, wenn man die mit Holzschnitten versehenen Verlagsbroschuren der Frühdruckzeit als eine nicht in diese Reihe gehörige Besonderheit betrachtet, vollzieht sich gleichzeitig mit dem Niedergang des aus Geweben hergestellten Einbandes, der mit einer Periode des Prachtbandes aus dem Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert gelangt, als Leinenband aber sich zur Geschmacklosigkeit und Nützlichkeit wendet, um erst durch die Bemühungen der Verleger zum geschmacklich einwandfreien Kleid des Buches für den Gebildeten erhoben zu werden. Der Vorzug der Gewebe, billiger zu sein als Leder, dauerhafter als Papier, die Möglichkeit, sie zu Nachahmungen kostbarer Einbandstoffe zu verwenden, sie mit Schmuckmethoden aller Art zu behandeln, hat diesem Einbandstoff eine stets noch wachsende Verbreitung verschafft.

Seide und Samt sind die hauptsächlichsten Stoffe für Prachtbände dieser Art; erstere meist als Grundlage für Stickereien, letzterer entweder bestickt oder mit kunstvollen Beschlägen geziert. Für Einbände letztgenannter Art, für Gesangbücher u. ä., ist Samt auch heute noch beliebt; er war es ebenso im 15. Jahrhundert für die Stundenbücher wie im 16. bis 18. für vielgebrauchte Bücher größeren Formates (sie sehen heute meist recht abgeschabt aus), wie in dieser und der folgenden Zeit für Widmungsexemplare.

Die heute und seit Beginn des 19. Jahrhunderts üblichen Gewebe, die sich *Leinwand* nennen, sind englischer Abkunft, wie manche Namen noch erkennen lassen, sind aber zum großen Teil, vor allem was als Kaliko geht, Baumwollgewebe. Kaliko ist ein so stark appretiertes Gewebe, daß der Faden erst sichtbar wird, wenn nach vielem Gebrauch die Füllstoffe abgesprungen sind. Meist zeigt Kaliko eine imitierende Musterung (Chagrin, lange Narbe, Seidenpressung oder Phantasienarben); von anderen Stoffen ist er leicht zu unterscheiden, da er bei Befeuchten klebrig wird und die Appretur sich lösen kann. Er ist aber eine gute Grundlage für Golddruck; das an sich schwache Gewebe kann freilich einer starken Beanspruchung nicht lange standhalten. Die seinerzeit sehr beliebte Musterung der Appretur weicht jetzt auch beim Masseneinband dem Verständnis für die Schönheit echten Materials.

An Leinengeweben, die als einzige Musterung die verschieden starken Fäden zeigen, sind zuerst die weitmaschigeren mit stärkeren Einzeläden in Gebrauch gekommen, so das ziemlich grobe Art linen, dann das etwas appretierte Buckram (mit einer mehr knötchenartigen Musterung), das beim englischen Verlagseinband bevorzugte Material (Cloth), dem das deutsche Doppelleinen sehr nahe kommt, wenn auch die englische Qualität nicht zu erreichen ist. Für dauerhafte Bände empfehlen sich diese Stoffe am meisten. Lockere Gewebe, wie Canvas, können mit Papier gefüttert sein, damit sie mit dünnem Leim verarbeitet werden können, ohne durchzulassen. Auch Naturleinen, das in sehr satten Farben (auch indanthrengefärbt) geliefert wird, verbreitet sich immer mehr als Stoff für den Gebrauchseinband, zumal wenn Golddruck nicht nötig ist oder Schildchen verwendet werden können. Als Rohleinen ist es bei Geschäftsbüchern schon lange in Übung, bei schwereren Bänden durch Moleskin oder Segeltuch ersetzt. Unter den Naturleinen, die immer feinfädiger verarbeitet werden und sich damit wieder zu jeder Art Schmuck eignen und auch dem Staub weniger Anhaltspunkte bieten, ist das Bavaria-Leinen an seiner feingepulerten Oberfläche, das Ballonleinen an seiner matten, aber seidig-glaten Oberfläche zu erkennen. Besonders das letztere ist als Material für gefällig geschmückte Verlegereinbände sehr verbreitet; ähnliche Leinenstoffe, im Spritzverfahren gemustert, eignen sich als Deckelbezug für Halbbände besonders gut.

Gewebe sind auch die Grundlage für die abwaschbaren Bezugsstoffe, die als „Saxonialeinen, Dermatoid, Pegamoid“ bekannt und als Lederimitation verwendet sind. Die Appretur ist mit Zelluloidlösung lackiert; daher der durchdringende Geruch, der diese Stoffe für den guten Einband indiskutabel machen würde, wenn sie es nicht als geschickte Nachahmungen des edelsten Einbandstoffes schon wären.

Leder — das eine Produkt der tierischen Haut, das für den kunstvollen wie für den dauerhaften Einband lange Zeit das alleinmögliche Material war, für den ersteren das bevorzugte, für den letzteren eines der wichtigsten geblieben ist und es weiter bleiben wird; ein Material, zugleich widerstandsfähig und geschmeidig, fast unempfindlich gegen atmosphärische Einflüsse und mechanische Beschädigung, geeignet für die verschiedensten Schmuckarten, Schnitt, Pressung, Vergoldung,

Bemalung, wertvoll schon an sich, schön auch ohne nachträglich angebrachten Schmuck — solches Material muß beim Bucheinband stets allen anderen Bezugstoffen überlegen sein. Verständlich also, daß lange Zeit der Bibliophile, ja der Gelehrte und der Bibliothekar ein Buch, das nicht mindestens in Halbleder gebunden war, kaum für beträchtlich hielten, daß immer und immer wieder die Einbandkünstler aus diesem einen Stoff neue Wirkungen hervorzaubern.

Die vielen Gestalten, in denen dieser eine Stoff auftritt, sichtbar schon in den vielen Namen, erklären sich aus Herkunft, Zubereitung, buchbinderischer Verarbeitung und deren langer Geschichte. Nur von einem Lederband zu reden ist deshalb bei weitem nicht so eindeutig wie etwa schon die Bezeichnung „Leinenband“; dem Wert entsprechend muß auch die Differenzierung der Bezeichnung fortschreiten; Kleinigkeiten können hier für materielle und künstlerische Bewertung von größtem Einfluß sein. Eine Zusammenfassung des Einschlägigen gibt Ludwig Jablonski, „Das Leder, seine Herstellung und Beurteilung“, Berlin 1930. Das Leder entsteht aus der tierischen Haut durch *Gerbung*, wodurch die Fäulnis verhindert wird; wie und womit gegerbt worden ist, kann man oft erst beurteilen, wenn sich Zeichen von Verfall einstellen. Lohgares und alaugares Leder unterscheiden sich durch die Farbe; während Lohe dem Leder einen natürlichen Farbton läßt, der dann mit dauerhaften Farbstoffen auf alle beliebigen Nuancen gefärbt werden kann (die sicherste Grundlage dazu ist Sumachgerbung), erzielt man mit Alaun (daher „Weißgerbung“) ein fast weißes Leder, das wir fast ausschließlich bei Schweinslederbänden in früheren Zeiten und heute noch (z. B. bevorzugt es Franz Weisse in Hamburg) finden. Vegetabilisch gegerbte Leder sind dauerhafter als mineralisch gegerbte. An der Gerbung liegt es, wenn Ledereinbände brüchig werden und in rotes Pulver zerfallen.

Am fertigen Einband ist nur die Oberfläche des Leders zu sehen. Das erschwert zwar die Bestimmung, aber das hauptsächlichste Kennzeichen ist nicht verborgen: die *Narbe* (der Buchbinder pflegt „der Narben“ ohne ein anderes Recht als das einer herkömmlichen Fachsprache zu sagen). Die natürliche Narbe, die kleinen Fältchen der Tierhaut, die durch eine besondere Behandlung, das „Krispeln“, mit dem Levantierholz, noch herausgearbeitet und fixiert werden, weisen bei den einzelnen Tieren verschiedene Zeichnung auf. Die schönste und

meist für künstlerische Einbände verwendete Haut ist die der Ziege; farbige Leder mit deutlicher Narbe sind fast stets Ziegenleder. Ihre Benennung läßt das Herkunftsland nicht stets erkennen: „Maroquin“ (englisch „morocco“) ist Haut der Kapziege, in England verarbeitet; die Narbe ist durch die tiefen Linien und die Größe der Zeichnung kenntlich; damit die dicken Häute leichter zu verarbeiten sind, muß oft von der Fleischseite ein Teil abgespalten werden, nachdem die Narbe (die um so tiefer wird, je dicker das Fell ist) herausgearbeitet ist. „Oasenziegenleder“, aus Zentralafrika, wäre ebenso schön wie Maroquin, wenn nicht die Haut sehr oft verletzt wäre; die Narbe ist feiner, tiefere und feinere Linien wechseln ab. In der Stärke ist „Niggerleder“ (Ziegenleder aus Nigeria) dem Maroquin ähnlich; die Narbe ist tief eingezeichnet, besteht in der Hauptsache aus längeren Linien. Als „Saffian“ bezeichnet man die zarteren, besonders deutschen Ziegenleder; sie haben auch eine kleinere, perlförmigere Narbe; zum Einfärben in allen gewünschten Farben eignen sie sich vorzüglich. Ein starkes Leder ist auch das „Bocksaffian“ genannte der ostindischen Ziege; es ist dem Bockleder („Bastard“ genannt, da von einer Kreuzung zwischen Schaf und Ziege stammend) gleicher Herkunft vorzuziehen und wird gerne statt Schafleder benützt; doch bestehen gegen die in Indien möglichen Gerbmethode Bedenken wegen der Haltbarkeit. Die Schönheit eines Leders ist von der Haut und deren Zurichtung, die Dauerhaftigkeit fast allein von sachgemäßer Gerbung abhängig.

Von den „Saffianen“ ist *Schafleder* nicht immer leicht zu unterscheiden; seine natürliche Narbe ist sehr schwach, ähnelt am meisten der Saffiannarbe, nur ist sie unregelmäßiger. Das Leder an sich ist weicher als Ziegenleder, bei richtiger Zubereitung aber ebenso haltbar, dabei viel billiger und deshalb mehr als irgendein anderes Leder für einfache Lederbände in öffentlichen und Leihbibliotheken in Anwendung. An mittelalterlichen Einbänden ist Schafleder sehr häufig, vor allem wo wenig Schmuck angebracht werden sollte; es ist auch an den hellen und weinroten Farbtönen zu erkennen im Gegensatz zu den sonst um diese Zeit üblichen braunen Ledern. Zu schwach für Einbandzwecke ist Schafleder erst, wenn es gespalten wird. Aber andere Leder können als *Spaltleder* verarbeitet werden. Als *Spaltleder* in diesem Sinn ist die vor dem Gerben maschinell abgespaltene Narbenseite zu verstehen,

die so weiter behandelt wird wie eine völlige Haut. Die dickeren Spaltleder kommen aus England („Skivers“), die dünnen aus Frankreich („Fleurs“). Die Fleisch- oder Aasseite gespaltener Häute wird zu Sämischleder gegerbt, das durch seine samtartige Oberfläche kenntlich ist und trotz seiner geringen Haltbarkeit auch auf Einbänden gefunden wird, nicht selten fälschlich als Wildleder bezeichnet, mit dem es höchstens die rauhe Oberfläche gemeinsam hat.

Leder ohne Narbung sind vom Kalb oder vom Rind. Doch kommt Rindleder selten vor. Kalbleder zeichnet sich durch die völlig glatte Oberfläche aus; seine Blütezeit war das 17. und 18. Jahrhundert. In den Bibliotheken der Büchersammler dieser Zeit standen in langen Reihen die glatten hellbraunen Bände mit dem Wappen auf dem Deckel. Heute wird Kalbleder entweder in ganz zarten Qualitäten für Bucheinbände verarbeitet, oder für sehr große Bände, für die an sich schon eine große und widerstandsfähige Haut nötig ist, sowie für Lederschnitt und -plastikarbeiten, falls dafür nicht das stärkere, aber auch weniger geschmeidige Rindleder vorgezogen wird.

Eine sehr deutliche Narbe hat in allen Fällen das *Schweinsleder*. Die Fältchen münden in tieferen Punkten, und diese in Gruppen stehenden Punkte, die Wurzelstellen der Borsten, sind das Charakteristikum der Schweinsledernarbe. Schweinsleder ist entweder weiß (alaungar) oder naturfarbig, erst durch die Zeit braun geworden; seine große Zeit ist der deutsche Blinddruckband des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Verwechslung mit Pergament ist noch häufig, obwohl der Unterschied gar nicht zu übersehen ist. Dagegen ist Schweinsleder leicht mit einem selteneren Leder zu verwechseln, das ab und zu aus bibliophilen Sonderwünschen zu Einbänden Verwendung findet, nämlich mit *Menschenleder*; doch ist dessen Zeichnung feiner und die Narbe nähert sich wieder mehr dem Saffian. Aus ähnlichen Motiven wie bei diesem Leder hat man auch die Häute der verschiedensten Tiere, z. B. von Fröschen und Schlangen, zu Einbänden verwendet, oft in bestimmter Beziehung zum Inhalt. Diese Einbände sind nur als Merkwürdigkeiten zu erwähnen; denn die Grundlagen des Lederbandes sind damit schon verlassen.

Wenn auch der Kunstbuchbinder, der hauptsächlichste Verarbeiter des Bucheinbandleaders, fast immer auf die natürliche Reinheit seines

Materials achtet, hat manche Haut, die er verwendet, noch Prozesse durchmachen müssen, die ihr Aussehen sehr verändern und oft ihr eigentliches Wesen so völlig umwandeln, daß man von einer Verfälschung sprechen muß. Zu diesen veränderten Formen gehört das ekraisierte Leder; es ist an der glatten, ja glänzenden Oberfläche und der fast noch deutlicher sichtbaren natürlichen Narbe zu erkennen. Ecrasé-Leder entsteht durch Niederdrücken der kräftig herausgearbeiteten Narbe; durch besondere Färbemethoden und Abspalten eines Teiles nach dem Krispeln kann die Zeichnung der Narbe besonders auffallend erhalten werden. Um sehr dauerhaftes Ecrasé-Leder zu erhalten, muß der Buchbinder selbst ekrasieren, wobei die Narbe etwas verschwindet, die Färbung aber um so beständiger bleibt. — Wie die Glätte des Leders hängt auch die *Narbung* von besonderer Bearbeitung ab und die Benennungen ändern sich je nach der erzielten Zeichnung. Der Name „Chagrinleder“ ist eine Narbenbezeichnung; er gilt für eine kleine körnige Narbung (auch Levantenarben genannt); die gröberen Zeichnungen, die durch Bearbeitung mit dem Levantierholz aus dem Leder als natürliche Narben herausgeholt werden können, heißen „demigrain“ und „grosgrain“. Andere Narben werden mit Preßplatten oder Rollen aufgeprägt, so vor allem Kreuznarben (crossedgrain und pastegrain), Langnarben (long grain), Juchtenarben (Spitzkorn), Krokodilimitation und alle Phantasienarben. Werden solche Narben, was sehr häufig geschieht, auf Leder aufgeprägt, zu denen sie nicht von Natur gehören, so ist die Beurteilung der Leder sehr erschwert. Nur selten kann dann der Geruch, der für den Liebhaber schön gebundener Bücher die gleiche Bedeutung erlangen kann wie etwa die Einbandfarbe, noch zur Unterscheidung verhelfen; bekannt ist z. B. der besondere Geruch des russischen Juchtenleders, dessen Eignung für dauerhafte Einbände allerdings umstritten ist. — Die wichtigsten natürlichen Narben sind im ersten Heft der „Blätter für Buchgestaltung und Buchpflege“, Jahrgang 1931, sehr übersichtlich nebeneinander abgebildet (abgedruckt auch im Jahrgang 1931 des „Archivs für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik“).

Die *Farbe* des Einbandleaders verdient aus historischen und ästhetischen Gründen Beachtung. Noch im 16. Jahrhundert waren auch die guten vergoldeten Ledereinbände überwiegend braun gefärbt; in Deutschland gibt es im ganzen 16. Jahrhundert kaum eine Abweichung

davon. Dagegen war es üblich, zur Erzielung besonders prächtiger Wirkungen das aufgedruckte vergoldete Muster in verschiedenen Farben mit Emaille- oder Lackfarben zu behandeln; das Bandwerk der französischen Bibliophileneinbände, die lebhaften Muster der Platten auf den sogenannten Lyoneser Bändchen, die Porträtplatten auf sächsischen Einbänden strahlen heute noch von so farbenfroher Behandlung. Andersfarbige Leder, vor allem natürlich das Rot des Maroquins in Frankreich, wurden erst um die Wende zum 17. Jahrhundert gebräuchlicher, um dann allerdings zwei Jahrhunderte lang fast unumschränkt zu herrschen. Die Meister in Paris zu Beginn des 19. Jahrhunderts schwelgten in helleren Farben (citron, orange, grün) für ganze Einbände, nachdem sie schon vorher auf den Mosaikarbeiten der Lemonnier z. B. für kleinere Flächen verwendet worden waren. Heute ist fast jede Farbnuance herzustellen möglich, wenn nur entsprechend gutes Material verwendet wird. Außer völliger Färbung waren als buchbinderische Moden auch gemaserte und marmorierte Leder weit verbreitet, vorzugsweise natürlich für glatte Leder (Kalb und Schaf) und mehr für einfache Bände, die von weiterem Schmuck so gut wie frei blieben. Marmoriertes Leder (wolkenartig) war im 18. Jahrhundert in England sehr beliebt; Schafleder für Bibliothekseinbände ist noch bis in die letzten Jahrzehnte vom Buchbinder oft marmoriert worden.

Künstlerische Wirkungen durch die Farbe zu erzielen, haben die Buchbinder aber noch ein Mittel in der *Lederauflage* und der Ledermosaikarbeit; da beide Techniken ähnlich in der Wirkung sind, ist von Mosaikeinbänden oft auch da die Rede, wo es sich um Auflage handelt. Ledermosaik ist Einlagearbeit (Intarsia), zu der die verschiedenfarbigen Leder gleichstark sein müssen, um eingesetzt eine ebene Fläche zu ergeben. Lederauflage muß durch Aufkleben feinsten Lederstückchen erfolgen, um starkes Auftragen zu vermeiden; hierfür ist Spaltleder (ebenso wie für die farbigen Titelschildchen) das gegebene Material. Beide Techniken erfordern große Geschicklichkeit im Ausschärfen des Leders.

Neben diesen vielfachen Verarbeitungsmöglichkeiten des Leders spielt das *Pergament* als Bucheinbandstoff eine nur untergeordnete Rolle. Es ist ebenfalls ein Produkt der tierischen Haut, jedoch nicht durch Ger-

bung erzielt, sondern durch Enthaaren im Kalk und durch Abschaben im Rahmen. Je mehr beim Schaben entfernt wird, desto weniger Zeichnung bleibt sichtbar, da nur noch der Kern der Haut übrig bleibt. Pergamente, zu denen vorwiegend Schaf, Ziege und Kalb die Häute geben, sind schwerer als Leder nach ihrer Herkunft zu erkennen, vor allem wenn die Narbe fehlt. Auch Pergament kann gespalten werden. Bei guter Bearbeitung ist die Widerstandsfähigkeit des Pergaments so groß wie die des Leders; wenn es sehr steif verarbeitet wird, kann es nach vielem Gebrauch springen. In den südlichen Ländern ist es meist so weich, wie es auch zum Schreiben Verwendung fand, doch mit stärker gezeichneter Narbe, verarbeitet worden, und vorzugsweise zu biegsamen Einbänden ohne Pappeinlage, während zu den steiferen deutschen Pergamentbänden Holz oder Pappe den Deckelstoff bildete. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde das Pergament für solche Einbände spiegelblank poliert; das elfenbeinartige Aussehen hat wohl die Bezeichnung „Hornbände“ für diese Einbände entstehen lassen. Diese Bände sind unverwüstlich und können durch Abwaschen wieder ihren alten Glanz erhalten. Besonders geschätzt sind Pergamentbände mit Aderung; solches Material stammt von verendeten Tieren; die Zeichnung liefert das in den feinen Adern der Haut erstarrte Blut. Die an edelsten Marmor erinnernde Zeichnung ist am Pergament schöner als eine Narbe. Nachahmungen von Pergament beschränken sich auf nichtgemustertes Material, sind aber auch dann nicht leicht zu erkennen, da dünnes Pergament den fettgedichteten Zellulosepapieren sehr ähnlich ist. Die als Pergament und Halbpergament bezeichneten Verlegerbände sind meist Nachahmungen oder von Spaltpergament, das für gute Einbände verpönt ist. Für den Gebrauchsband ist Pergament nicht nur seiner empfindlichen Farbe wegen, sondern auch weil es in der Verarbeitung besondere Geschicklichkeit erfordert, fast ganz außer Übung gekommen, obwohl es dauerhafter als Leder sein kann. Gefärbt wird es heute so gut wie gar nicht mehr verarbeitet; die rotbraunen und grünen Pergamentumschläge, die im 16. Jahrhundert (auch für Aktenbände) verbreitet waren, lehren deutlich, daß Pergament in seiner Naturfarbe am wirkungsvollsten ist. Als ein Material, das ohne weiteren Schmuck am schönsten zur Geltung kommt, wird es bei Einbänden, die kostbar wirken sollen ohne sehr kostspielig zu sein, wie bei Einschreibbüchern, noch mit Vorliebe verwendet.

Ohne oftmaliges Prüfen einzelner Einbände wird es nicht möglich sein, sich bei Nennung einer Materialbezeichnung eine klare Vorstellung von dem Aussehen eines solchen Einbandes zu machen, oder umgekehrt einen Einband beim ersten Betrachten nach seinem Material zu bestimmen, oder endlich die Richtigkeit von Bezeichnungen zu beurteilen, die einzelnen Einbänden beigelegt sind. Für alle diese Fragen ist ein ausgezeichnetes Hilfsmittel die „Materialkunde für Buchbinder“ von B. Sulser (2. Aufl., Zürich 1927), da die über 200 eingeklebten Muster jeweils ein genaues Vergleichen des vorliegenden Materials ermöglichen.

Neben den Andeutungen, die man aus den Materialnamen entnehmen kann, gibt es eine ganze Reihe Einbandbezeichnungen, welche *Herkunft* oder Bestimmung eines Einbandes in den Vordergrund stellen, Namen, die wieder eine Fülle von feststehenden oder noch fließenden Begriffen in sich schließen. Zu diesen Namen gehören vor allem die, welche die historische Herkunft andeuten wollen, soweit dies nicht durch Material- oder Stilmerkmale schon angedeutet ist. Eine verhängnisvolle Rolle hat da der „*Mönchsband*“, unter dem man sich die verschiedensten Einbandarten und deshalb im Einzelfall gar nichts vorstellen kann. Denn während die Forschung den Mönchen gerade die Herstellung der kunstvollen frühmittelalterlichen Einbände zuweist und die blindgedruckten Bände des späten Mittelalters zum großen Teil als Arbeiten bürgerlicher Buchbinder erkannt hat, werden als Mönchsbände meist gerade die letzteren bezeichnet; mit dem Recht allerdings, daß die überwiegende Mehrzahl aus den Bibliotheken der Klöster zu uns gekommen ist. Wenn aber auch die Einbände dieser Art, die schon gebunden in die Bibliotheken der Klöster kamen, wie dies nachweislich bei vielen Frühdrucken der Fall war, als Mönchsbände bezeichnet werden, so ist die Verwirrung deutlich, die durch solche Angaben entstehen kann. Sicher ist also nur die mittelalterliche Entstehung eines „Mönchseinbandes“. Da es für die einzelnen Formen des mittelalterlichen Einbandes Namen genug gibt, vermeidet man den mißverständlichen am besten ganz.

Als „*Einband der Zeit*“ kann jeder Einband bezeichnet werden, der ungefähr in der Zeit entstanden ist wie das enthaltene Buch; der Spielraum ist natürlich für die entfernteren Jahrhunderte, für die die ge-

nauere Feststellung der Gleichzeitigkeit sehr erschwert ist, größer als in der neueren Zeit. Einbände, die nachträglich im Stil der Zeit gebunden sind, müssen deutlich von den Einbänden der Zeit geschieden werden. Noch vorsichtiger muß man bei der Unterscheidung von Einbänden der Zeit und „Originaleinbänden“ sein. Ersterer braucht nur ungefähr in der Zeit der Buchentstehung für einen beliebigen Besitzer gebunden zu sein. *Originaleinband* ist in weitestem Sinne jeder ursprüngliche Einband und deckt sich soweit größtenteils mit dem Einband der Zeit; ja er wird stets ein Einband der Zeit sein. Aber original kann er nur dann sein, wenn er der erste Einband ist, den das Buch erhalten hat. Da sich dies nur in den Fällen feststellen läßt, wo die Herstellung vieler gleicher Einbände für ein Werk im Auftrag des Verlegers ein Vergleichen ermöglicht, ist der Originaleinband oft mit dem Verlegerband identisch aufgefaßt worden. Allerdings ist jeder Verlegerband zwar ein Originaleinband; aber nicht umgekehrt, denn schon wenn eine Originaldecke verwendet wurde, kann man zweifeln, ob ein Originaleinband vorliegt, da ja die Bindearbeit in privatem Auftrag geleistet worden ist. Faßt man aber, was auch für diesen Fall meistens entscheidend ist, den Originaleinband als den ersten (und allerdings zeitgenössischen) Einband auf, so kommen neue Schwierigkeiten, wenn man auch schon die Verlagsbroschur als Originaleinband betrachten will, oder wenn neben dem Verlegerband ein broschiert ausgeliefertes Exemplar privatim gebunden wurde. Die Bezeichnung „Originaleinband“ stellt sich also als ein Begriff mit verschiedenem Inhalt je nach den Verlags- und Einbandverhältnissen des betreffenden Jahrhunderts dar. In allen Fällen gibt es eine präzisere Ausdrucksmöglichkeit, die vorgezogen werden sollte: „Einband der Zeit“, oder „Verlegerband“, oder „Originalbroschur“ oder „in Originaldecke gebunden“.

Von diesen Möglichkeiten bezeichnet die letztere keine erfreuliche Erscheinung des modernen Verlageinbandwesens. Denn selbst wenn die Decke in der Verarbeitung den Wünschen des Besitzers und der Schwere des Bandes entspricht, und wenn sie auch — was leider häufig nicht beachtet wird — in Deckelfläche und Rückenstärke genauestens dem mit der Hand zu bearbeitenden Buchblock entspricht, so ist doch die Ersparnis gegenüber dem soliden Handeinband minimal, ja negativ, wenn man bedenkt, daß die Hauptarbeit doch mit der Hand ge-

leistet werden muß, die dabei aber noch durch die Rücksicht auf die fertige Decke im freien Arbeiten gehemmt ist, und daß der Preis für die Decke den Materialpreis für den handgearbeiteten Einband weit übersteigt, ohne daß ein solch solider Band wie bei durchgehender Handarbeit zu erzielen wäre. Die trotzdem zu beobachtende Beliebtheit der *Originaldecke* hat ihren Grund eben da, wo auch die Beliebtheit des Verlagseinbandes herkommt: in der künstlerischen, mindestens gefälligeren Ausstattung, und außerdem in der Möglichkeit, mehrbändige Reihen einheitlich binden zu lassen. Volle Berechtigung hat aber die vom Verleger im Massenbetrieb hergestellte Decke erst da, wo der ganze Einband auf diese Produktionsweise zugeschnitten ist, und da dies nur möglich ist, ehe die Auflage sich unter die Käufer zerstreut, heißt das: beim Verlagseinband. Die Einbandform, in der das Buch den Buchladen verläßt, ist der Verlagseinband, die Haupterscheinungsform des Originaleinbandes.

Auch vom *Verlagseinband* gibt es stark voneinander abweichende Vorstellungen. Ihn mit dem Maschinen- und Masseneinband gleichzusetzen ist in den meisten Fällen berechtigt; doch ist jeder Fall zu prüfen. Es gibt auch handgebundene Verlegerbände, da sie viel weiter zurückreichen als die Maschine; und es gibt Verlegerbände, die individueller behandelt sind als mancher Sortimentseinband. Man hat Verlegereinbände überall gesehen, wo ganze Auflagen auf Kosten des Verlegers gebunden wurden, sei es, daß nur Umschläge hergestellt oder fertige Einbände geliefert wurden (ersteres seit den frühesten Zeiten, letzteres erst seit der Ausnützung des billigen Einbandes für den Verlagsgewinn), oder daß beide Möglichkeiten verbunden wurden, oder auch da, wo durch das gleichmäßige Binden eines großen Teiles der Auflage Übereinstimmung im Einband vieler Exemplare erzielt war, oder endlich da, wo der Verleger im eigenen Auftrag den Einband, sei es auch nur ein einzelnes Stück, herstellen ließ. Im Grunde ist ja der Verlegerband schlechthin ein Einband, dessen Herstellung der Verleger veranlaßt hat. Selbst wenn man darüberhinausgehend das Risiko, das der Verleger übernimmt, und die Gewinnabsicht, die er auf den Einband ausdehnt, für wesentlich beim Begriff des Verlegerbandes hält, so wäre die gleichmäßige Einbandherstellung für einen großen Teil der Auflage noch nicht ausschlaggebend für die Bezeich-

nung als Verlegerband. Erst die Trennung der Techniken für den Einzeleinband und den Masseneinband hat dem Verlegereinband die Herstellung in fabrikmäßigen Arbeitsgängen als Wesensbestandteil verschafft. Je nach der verschiedenen Zuteilung der erwähnten Elemente an die Wesensbedingungen des Verlegerbandes ist der Anfang für seine historische Betrachtung bis ins 12. oder nur in den Beginn des 19. Jahrhunderts zurückgeschoben.

Den Verlagseinband bis in die Zeit der Handschriften zurückzuverfolgen, hat nur Berechtigung, wenn man von dem gleichmäßigen Einband der Auflage absieht. Dann allerdings kann die Tätigkeit einer westdeutschen Klosterbuchbinderei um 1150 als Verlagsbinderei aufgefaßt werden. Wichtiger aber wird die Frage erst mit Erfindung des Buchdrucks. Freilich ist es noch kein Beweis für Binden in der Druckerei, wenn in einer Kölner Inkunabel die ersten sechs Blätter zweimal eingebunden sind (denn auch heute noch passiert solches dem Handbuchbinder, wenn der Verleger falsche Bogen geliefert hat). Aber bei dem buchgewerblichen Großbetrieb des Anton Koberger in Nürnberg ist die Herstellung von Verlagseinbänden außer Zweifel, und wenn die Blinddruckbände mit Rautenranke und Laubstab, Granatapfelmuster und gotischer Rosette oder dem Greifstempel und mit dem Titelaufdruck nicht aufs Haar einander gleichen, so sind sie doch mit den Mitteln der Zeit so gleichmäßig wie nur möglich gebunden. Stärker schon sind die Verschiedenheiten bei den Aldinen, die als Verlegerbände aufzufassen zwar Zeugnisse aus seinem Briefwechsel und sogar Anweisungen an den Buchbinder nahelegen; doch besteht unter den Kennern des Renaissanceeinbandes noch keine einheitliche Meinung über die Frage. Geoffroy Tory, der geschmackvolle französische Verleger zu Groliers Zeit, hat einen weitaus einheitlicheren Einbandtyp: die Platten mit dem Pot cassé, seinem Wahrzeichen, auf den Einbänden seines Verlages; nur sind sie nicht in genügend großer Zahl erhalten, um auf einen Großbetrieb schließen zu lassen. Michel, der diese und ähnliche Einbände historisch behandelt, spricht deshalb auch nicht von „reliure de l'éditeur“, sondern von „reliure commerciale et industrielle“ im Titel seines 1881 erschienenen Werkes, das nach seinem Buch über den künstlerisch individuellen den Masseneinband behandelt. Genauer ist man bei Antoine-Michel Padeloup, dem großen Meister des beginnenden 18. Jahrhunderts, dem Hofbuchbinder

Ludwigs XV., unterrichtet, daß in seiner Werkstatt Prachteinbände für ganze Auflagen hergestellt wurden; die großen Fêtes-Werke, die in Prachteinbänden an Fürsten und Große verschenkt wurden, wurden mit den Mitteln des Großbetriebs in ihre prunkvollen Gewänder gekleidet; auch die Mode, Almanache in größerer Zahl gleichmäßig gebunden herauszubringen, geht bis in diese Zeit zurück. Um die Wende des 18. Jahrhunderts sind Almanache und Taschenbücher die Hauptträger des Verlegerbandes, der sich um diese Zeit in der mit Kupferstich (später Lithographie) bedruckten Kartonnage eine besondere Ausdrucksform gegenüber dem Handeinband geschaffen hat. Schon früher aber hatten amerikanische Verleger ihre Werke auch gebunden angeboten (so 1732 „in blue covers“). Nach M. Sadleir, der den amerikanischen Verlegerband 1770—1900 untersucht hat („The evolution of publisher's binding styles“, New York 1930), kommt ca. 1825 der Leinenband des Verlegers (Cloth), erst später der Halbleinenband auf, während noch um die gleiche Zeit ein anderer Vermittler des Buches, der Novel distributor, große Posten beim Verleger aufkaufte und auf eigene Rechnung binden ließ (also Original-, aber nicht Verlagseinband), eine Erscheinung, auf die auch die modernen Barsortimente ihre Existenz aufgebaut haben.

Für eine zusammenhängende historische Betrachtung des Verlegerbandes fehlt es noch an den dringendsten Vorarbeiten, da noch kaum feststeht, auf welche technischen, künstlerischen, wirtschaftlichen Bedingungen dabei zu achten wäre. Ohne die Entwicklung der Maschine ist der Verlegerband in seiner heutigen Gestalt undenkbar, ohne den Verlegerband das Werden der buchbinderischen Großbetriebe unmöglich; diese gegenseitige Verflechtung findet sich in den verschiedensten Beziehungen des Verlegerbandes. Die Maschine hat zwar neue Einbandformen geschaffen, aber noch immer ist es das Bestreben des Maschineneinbandes, einen Handeinband, wenn nicht vorzutauschen, so doch in den Einzelheiten der Gestaltung nachzuahmen. Es hat sich noch nicht die Überzeugung durchgesetzt, daß für die verschiedenen Produktionsarten auch verschiedene Gestaltungsgesetze bestehen. Die in ihrer Art vollkommensten Einbände sind diejenigen, welche diesen Gesetzen am strengsten gehorchen. Die Mechanisierung des Produktionsprozesses muß nicht unbedingt eine Verschlechterung der Qualität mit sich bringen; die angelsächsischen Länder, die mit dem eigent-

lichen Masseneinband des Verlegers (also nicht dem vervielfältigten Kunsteinband) vorausgegangen sind, haben hier auch den richtigen Weg gezeigt: auch bei der Massenherstellung technisch einwandfreie Arbeit zu liefern, die sich auch nach Jahrzehnten noch bewährt. Daß daneben die künstlerische Seite nicht vernachlässigt zu werden braucht, hat in den letzten Jahrzehnten der deutsche Verlagseinband bewiesen: er steht jetzt auf einer geschmacklich zu keiner Zeit und in keinem Land auf diesem Gebiet erreichten Höhe. Die ersten Buchkünstler, F. H. Ehmcke, W. Tiemann, E. R. Weiss, um wahllos einige der hervorragendsten Namen zu nennen (zu den zeitlich ersten gehören auch Goethe und Clemens Brentano), liefern die Entwürfe zu den Einbänden der Verlage, Entwürfe, die auf die besonderen Bedingungen des Verlagseinbandes, auf Herstellungstechnik, Material und Buchzweck Rücksicht nehmen. Buchkünstler sind es auch, welche für einen kleinen Teil der Auflage, der vom Verleger in Handeinbänden geliefert wird, die Entwürfe zeichnen, Einbandkünstler, welche die technische Herstellung durchführen.

Wie die Gleichung Kunsteinband—Handeinband auf der einen, Verlegereinband—Masseneinband auf der anderen Seite keine volle Berechtigung hat, so wenig ist es möglich, den *künstlerischen Einband* dem Verlegereinband als Gegensatz gegenüberzustellen. Auch für den Verleger gibt es Möglichkeiten, einen künstlerisch einwandfreien Einband herstellen zu lassen; nicht mehr nur der bibliophile Sammler, auch der geschmackvolle Buchhersteller ist also Auftraggeber des Kunstbuchbinders. Die in den Bindeabteilungen der künstlerischen Pressen hergestellten Einbände sind richtunggebend gewesen; der Aufschwung der Einbandkunst seit Ende des 19. Jahrhunderts ist aufs engste mit den Handpressen verknüpft. Einbände der Kelmscott Press, der Doves Bindery, der Bremer Binderei (von Frida Thiersch) gelten, obwohl gleichmäßig für eine größere Zahl von Exemplaren vom Verleger aus hergestellt, soviel wie individuelle Einbände, ja erhöhen unter Umständen den Wert, da Liebhaberei die originale Einbandform hier ebenso schätzt, wie sie etwa sich daran gewöhnt hat, ein handgebundenes Exemplar nur dann für vollgültig bibliophil anzusehen, wenn die Originalumschläge eingehftet sind (eventuell sogar die Deckel eines Verlagseinbandes). Der künstlerische Verlegerband ist nicht auf

die Pressen beschränkt geblieben — auch die guten Verlage haben den bibliophilen Einbandwünschen schon weitgehend Rechnung getragen, und vor allem ist es gelungen, künstlerisch einwandfreie Einbände auch für Massenauflagen herzustellen. Lange Zeit waren die durch die Maschine gewährten Möglichkeiten dahin mißbraucht worden, daß man Prachtbände mit unangemessenem Material zu niedrigen Preisen dem kritik- oder geschmacklosen Käufer vorlegte; diese Richtung herrscht heute noch bei den (Spalt-) Lederbänden, welche als angeblich bibliophile Kostbarkeiten in Massen einem ungeschulten Publikum angeboten werden. Zwischen Verlegerbänden dieser Art und dem technisch und künstlerisch erstklassigen Leinenband, der heute der unumstritten materialgerechte Vertreter des guten Verlegerbandes ist, besteht ein solcher Unterschied, daß man der letzteren Art des Verlegerbandes einen Gefallen täte, wenn man für beide Formen auch getrennte Bezeichnungen wählte. Das Odium, das dem Verlegerband anhaftet, wird sonst nie unterdrückt werden können.

Die unentbehrlichen Helfer des Verlegers bei der Einbandproduktion sind die dem Verlag oder der Druckerei angegliederten oder als selbständige Fabriken arbeitenden *Großbuchbindereien*; das sind, nach der Definition des Reichsarbeitsministeriums, „Betriebe, die nach ihren maschinellen Einrichtungen speziell für die Herstellung von Massenaufgaben in der Verarbeitung von Druck- und Papiererzeugnissen zu Büchern geeignet sind“. Die Leistung dieser Betriebe läßt sich an den Riesenaufgaben der Volksausgaben der letzten Jahre ermessen, wenn innerhalb eines Jahres 1 Million Exemplare eines einzigen Werkes zu binden waren, an dem mehrere Druckereien gleichzeitig zu drucken hatten. Eine der größten französischen Buchbindereien (Brodard et Taupin) kann 25 000 Bände am Tag binden — und das in dem Land, das den Verlegereinband so gut wie gar nicht kultiviert! Deutschlands buchbinderische Großbetriebe stehen überwiegend in Leipzig; sie haben sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aus werkstädtlichen Anfängen zu Betrieben mit Hunderten von Arbeitern entwickelt; zu den ältesten gehören H. Sperling, die Fritzsche-Hager A.-G. und Th. Knaur (diese jetzt mit Hübel & Denck vereinigt); seit 1859 besteht E. A. Enders, seit 1868 H. Fikentscher und die Spamersche Buchbinderei, seit 1875 Hübel & Denck; einige der großen Druckhäuser haben Groß-

buchbindereiabteilungen, die sich mit den genannten selbständigen Betrieben messen können.

Von Einbandfabriken zu sprechen, ist nicht nur der überwiegend durchgeführten Maschinenarbeit wegen berechtigt, sondern auch wegen der Zerteilung des Herstellungsprozesses in einzelne Handgriffe, die in Fließarbeit an Massen gleicher Gegenstände ausgeführt werden. Buchblock und Decke werden völlig getrennt hergestellt und in ihren einzelnen Teilen bearbeitet; erst die Einhängemaschine sorgt für die Verbindung der Teile. Die Ausbildung in der Großbuchbinderei ist deshalb auch in vielen Stücken von der in der Handbuchbinderei verschieden. Manches ist freilich auch im größten Betrieb noch Handarbeit, so das Ankleben von Fälzen, das Einhängen von Tafeln, das Ankleben der Lederecken und -rücken sowie des Kapitels, oft auch das Herstellen der Hülse (des Verbindungsstückes zwischen Buchrücken und Deckelrücken). Für die meisten Spezialarbeiten aber, auch außerhalb der reinen Einbandherstellung, gibt es Maschinen, so für das Eckenrundstoßen, für das Rückenrunden, für das Anleimen, für das Lederausschärfen, für die Herstellung der Schutzkartons (Schuber) usw. Nur die äußerste Ausnützung menschlicher und maschineller Arbeitskraft, die darin liegt, daß tausendmal an einer Arbeitsstelle der gleiche Arbeitsabschnitt geleistet wird, ermöglicht es der Einbandindustrie, Bücher in dauerhaften Einbänden auf den Markt zu bringen zu Preisen, die im Handbetrieb für den Einband allein gefordert werden müßten. Ein restloses Vertrauen zum Verlegereinband kann freilich ebenso Enttäuschungen bringen, wie man nicht erwarten kann, von jedem Handbuchbinder einen geschmacklich und technisch einwandfreien Einband zu erhalten. Der Bücherliebhaber, der auf beide Gesichtspunkte bei seinen Einbänden Wert legt, muß deshalb in der Lage sein, beide Einbandarten sachgemäß zu beurteilen.

Ganz ungebunden (in losen Bogen, „roh“) bringt nur ganz selten oder auf besonderen Wunsch ein Verleger ein Buch in den Handel; Bibliotheken und Bibliophile sind die Käufer. Nicht jede buchbinderische Bearbeitung des Buches von seiten des Verlegers ist aber endgültig (auch wenn man von den — meist Volks- — Bibliotheken absieht, die ein nur gebunden lieferbares Buch gleich in einen dauerhaften Einband stecken lassen); vielfach gewährt sie nur vorläufigen Schutz, bis das Buch in der Hand des Käufers ist, aus der es freilich nicht so

oft in die des Buchbinders weiter geht, als es sinngemäß wäre. Der Gedanke, ein frischgedrucktes Buch mit einer vorläufigen Hülle zu versehen, ein heute fast ausnahmslos geübter Brauch, kam in der Frühzeit der Druckkunst nur selten zur Ausführung, soweit die zufällige Erhaltung einiger solcher *Originalbroschuren* Schlüsse zuläßt; denn was bis heute nicht untergegangen ist, sind eben die buchbinde-
risch vollendeten Exemplare. Immerhin gibt es aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts einige Umschläge, die sogar mit Holzschnitten künstlerisch geschmückt waren; und erst vor kurzem ist in Bamberg das älteste derartige Stück entdeckt worden. Es ist ein Augsburger Druck von H. Schönsperger vom Jahre 1482; auch das nächste bekannte Beispiel ist ein Erzeugnis des gleichen Druckers vom Jahre 1486. (Max Müller in der Festschrift für Gg. Leidinger, im übrigen ist Leo Baer, *Mit Holzschnitten verzierte Buchumschläge*, Frankfurt 1923, zu vergleichen.) Im 16. Jahrhundert liefert Italien einige Beispiele der Verlegerbroschur mit reichen figürlichen und ornamentalen Holzschnitten. Im allgemeinen aber blieben solche Broschurumschläge schmucklos („couvertures muettes“), bis Pierre Didot um 1800 den Aufdruck des Titels einfuhrte; Dekoration und Reklametexte fanden sich bald dazu. Aber erst Ende des 19. Jahrhunderts bürgerte sich die Broschur mit mehrfarbigem, plakatartig wirkendem Umschlag ein. Diese Art der Broschur, die dadurch etwas von ihrem vorläufigen Charakter verloren hat, daß sie allzu häufig bei der großen Literaturgruppe, welche von dieser Einbandform den Namen „Broschüre“ erhalten hat, die endgültige Einbandform bleibt, unterscheidet sich ziemlich klar von derjenigen, die „Interimsband“ genannt wird. Solche ausdrückliche Betonung des Unfertigen deutet an, daß ein in dieser Form ausgeliefertes Buch seine Bestimmung erst erreicht, wenn es nochmals den Händen des Buchbinders anvertraut wird. Da es sich dabei fast stets um wertvolle Drucke handelt, deren Schönheit erst im schönen Gewand zur vollen Geltung kommt, ist der dem Buchblock gewährte Schutz stärker als bei der bloßen Broschur: eine ganze Decke von Pappe ist um die Blätter gelegt und ein Vorsatzblatt fest daran geklebt, der Buchblock womöglich auf Band geheftet; aber auch auf das spätere Binden ist Rücksicht genommen, indem kein Leim an den Rücken geschmiert ist, keine Beschneidemaschine die breiten Ränder verkürzt hat, nur um das Lesen auch vor dem Binden zu ermöglichen. Die

„Legatura Bodoniana“, eine in gemustertes steifes Papier gehängte Broschur vorläufigen Charakters, die zuerst in der Offizin von Bodoni ausgeführt wurde, scheint der Ausgangspunkt dieser vor allem in England verbreiteten Verlegerbroschur für das schöne Buch zu sein, einer Einbandart, die zeigt, daß auch das für den Handeinband bestimmte Buch vom Verleger mit der Maschine bearbeitet sein kann, ohne Schaden zu nehmen, im Gegenteil gerade dadurch vor Schaden bewahrt bleibt.

Als buchgewerbliche, wenn nicht buchkünstlerische Leistung hat der Verlagsseinband auch ein Recht darauf, daß der *Name des Herstellers* an geeigneter Stelle genannt wird. Dies geschieht entweder in dem hinter dem Titel oder am Ende angebrachten Druckvermerk, in dem die an der Gestaltung des Buches beteiligten Künstler und Firmen aufgezählt werden, oder durch Einprägung an unauffälliger Stelle des Deckels; nicht alle Verleger machen von dieser Möglichkeit Gebrauch, obwohl die Berechtigung dafür ebenso stark ist wie für die Nennung des Druckers. Der Schwierigkeit, daß die Angabe der Bindewerkstatt nicht für die ganze Auflage gilt, sind manche Großbuchbindereien früher dadurch ausgewichen, daß sie kleine Namensschildchen einklebten, wie es lange vorher einzelne Kunstbuchbinder getan hatten. Eine Unterscheidung zwischen Hand- und Maschineneinband ermöglichen diese Angaben nicht, da auch die größten Betriebe (und gerade diese) mit Handbindeabteilungen ausgestattet sind, und die in diesen Abteilungen nach künstlerischen Entwürfen hergestellten Handeinbände einer Nennung der Werkstätte besonders wert gehalten werden. Es wäre aber falsch, wollte man allein dem Hersteller des künstlerischen Einbandes das Recht, seinen Namen zu nennen, zugestehen. Kunsteinband und Gebrauchseinband können, auch beim Handeinband, gleichmäßig, jeder in seiner Form, vollkommen sein, und in beiden Fällen wird man nach dem Urheber der Leistung fragen; eine scharfe Scheidung ist schon deswegen nicht möglich, weil auch der Kunsteinband im Gebrauch sich bewähren soll und weil auch der Gebrauchseinband im Rahmen seiner Bestimmung ästhetischen Ansprüchen genügen soll. Beides sind Aufgaben, die Geschmack und technisches Können erfordern, und die Verbindung beider Fähigkeiten schafft erst den wahren Einbandkünstler. Es sind deshalb nicht allein Kunsteinbände, die den Namen ihres Herstellers an irgendeiner Stelle

tragen. Solche Nennungen kommen schon im 15. Jahrhundert vor, und zwar gerade auf den Gebrauchseinbänden, den Lederbänden mit Blinddruck; in mehr spielerischer Weise sind die Buchbindernamen als Stempel in den übrigen Schmuck eingefügt — und auch bei den mit Einzeltypen hergestellten Schriftbändern dient die Angabe der Einbandherstellung als Text. Später gaben die Platten Gelegenheit, den Namen zu nennen (Thomas Krüger z. B.); die meisten freilich ließen es, wie die Goldschmiede an den Prachtbänden, bei Monogrammen bewenden, die aber wenigstens Andeutungen sind. Die Lösung des Namens aus dem Schmuck begann im 17. Jahrhundert Florimond Badier, von dem einige „signierte“ (d. h. mit dem in Gold am unteren Deckelrande gedruckten Namen versehene) Einbände bekannt sind. Verbreiteter war das ganze 18. Jahrhundert hindurch die Form der ungewöhnliche Ausmaße erreichenden Etikette, auf der der Buchbinder auch seine Adresse angab; sie wurde in den Vorderdeckel, aber auch aufs Vorsatzblatt oder sogar auf das Titelblatt oder dessen Rückseite geklebt. Daneben kommt auch schon der auf den Schwanz des Rückens in kleinster Type aufgedruckte Name (Chenu f[ecit]) auf (doch auch links unten am Vorderdeckel); in dieser Form ist die Buchbindersignatur seither üblich geblieben; neuerdings werden auch wieder die alten Formen angewendet. Zur Bestimmung eines historischen Einbandes ist die Signatur eines der wichtigsten Hilfsmittel; wenn in Beschreibungen Namen ohne nähere Angaben oder Einschränkungen genannt werden, sollte man stets auf einen signierten Einband schließen dürfen, was leider nicht stets der Fall ist und dadurch zu falschen Zuweisungen führt. Da nur auf sicheren historischen Zuweisungen eine Geschichte des Einbandes aufgebaut werden kann, sollte der Tatsache, ob es sich um signierte Bände handelt, mehr Bedeutung als bisher beigemessen werden. Um die Auflösung der Initialen auf den Rollen und Platten bemüht sich die Wissenschaft in dieser Erkenntnis seit einiger Zeit (dabei nicht stets sich bewußt, daß auch schon Nagler bei seinem Monogrammenlexikon in der Mitte des 19. Jahrhunderts an diese Gruppe gedacht hat).

Aus den der Anonymität anheimfallenden *Gebrauchsbänden* hebt sich eine einheitliche Zweckgruppe heraus, die eine gesonderte Betrachtung verlangt und für die Beurteilung der Einbände überhaupt wert-

volle Kriterien vermitteln kann: der *Bibliotheksband*, der heute als die wichtigste Gruppe des Gebrauchseinbandes gelten kann.

Die Arbeit des Buchbinders soll in jedem Fall dauerhaft sein; der Kunsteinband kann als Kunstwerk und als Gebrauchsgegenstand diesen Anspruch machen, der Gebrauchsband würde aber seinen Zweck verfehlen, wenn er nicht die ausgiebigste Benützung aushielte. Mehr als der private Büchersammler muß die öffentliche Bibliothek auf Dauerhaftigkeit achten, da ihre Bücherbestände für die Allgemeinheit und für die Zukunft bereitgestellt werden, also der Benützung und der Zeit trotzen müssen. Es wäre unklug, wollte man angesichts dieser Aufgaben nur aus augenblicklichen Ersparnisgründen das Anlagekapital der Bibliothek durch Verzicht auf Qualität im Einband aufs Spiel setzen. Im Leben der großen Bibliotheken sind Jahrzehnte kurze Zeitspannen, und Bücher, die schon nach so kurzer Zeit ihre Haltung verlieren, sind Schmerzenskinder der Bibliothek. Das Schlimmste dabei ist, daß Fehler und Mängel oft erst nach längeren Jahren zum Vorschein kommen, selbst wenn der Buchbinder beste Arbeit geliefert zu haben glaubt. So traten Ende des 19. Jahrhunderts in vielen Bibliotheken sogar an wenig gebrauchten Lederbänden Verfallserscheinungen auf, die nur auf das Material zurückgeführt werden konnten. Der sogenannte „rote Verfall“ äußert sich darin, daß die Lederoberfläche bricht und in roten Staub zerfällt. Diese Erscheinung bedrohte den Bestand der Bibliotheken an lebenswichtiger Stelle. Zuerst wurden englische Bibliothekare auf die Ursache dieser Erscheinung aufmerksam und sann auf Vorbeugungsmaßnahmen, die 1901 und dann 1905 von Viscount Cobham und Sir Henry Trueman Wood als „Report of the Committee on leather for bookbinding“ vorgelegt wurden. 1910 befaßte sich auch der deutsche Bibliothekartag mit der Frage, und im Auftrag der deutschen Bibliothekare arbeiteten Hans Loubier und Hans Paalzow, letzterer als Abteilungsdirektor der größten deutschen Bibliothek, ersterer als anerkannter Führer unter den buchbinderisch bewanderten Bibliothekaren an der Angelegenheit interessiert, im Einverständnis mit jeweils hinzugewählten Fachvertretern aus Handwerk und Industrie die „Vorschriften für Bibliothekseinbände“ aus, die heute als der Kanon des soliden Bucheinbandes in Deutschland und vor allem in den Bibliotheken gelten (abgedruckt im „Zentralblatt für Bibliothekswesen“, Jahrg. 28 (1911), S. 350ff., und separat). Frei-

lich hat die wenige Jahre später eingetretene Lederknappheit und dann die Teuerung eine Abwendung vom Ledereinband gebracht, die auch mit der Besserung der Verhältnisse sich nicht mehr rückgängig machen ließ, da sich inzwischen die Überzeugung von der Bibliotheksgemäßheit des Halbleinenbandes durchgesetzt hatte.

Wenn man die deutsche Kommission, welche die Regeln für den Bibliothekseinband festgesetzt hat, „*Lederkommission*“ genannt hat, so trifft man damit nur einen Teil ihrer Tätigkeit. Denn ebenso wie für das Leder hat sie auch für die anderen Materialien Normen aufgestellt und darüber hinaus die wichtigsten Forderungen für die buchbinderische Verarbeitung festgelegt. Aber insofern besteht der Name zu Recht, als das Leder Ausgangspunkt und dann auch Mittelpunkt der Untersuchungen war, das Leder als der edelste Einbandstoff, als der bei richtiger Verarbeitung dauerhafteste und dabei der am schwersten in seiner Qualität zu beurteilende. Während jedes andere Material mit dem bloßen Auge beurteilt werden kann, ist es unmöglich, aus dem bloßen Augenschein oder einer einfachen Untersuchung die Güte der Gerbung festzustellen. Deshalb mußte vor allem ein Schutz gegen Schädigungen gefunden werden, die sich erst nach vielen Jahren herausstellen würden. Dieser Schutz ist jetzt gegeben in dem jeder Haut aufzudrückenden Stempel: „Hergestellt gemäß den Vorschriften des Vereins deutscher Bibliothekare vom 8. Juni 1911“, durch den der Lieferant die Garantie für einwandfreie Herstellung übernimmt. Dieser Stempel ist zum Qualitätsnachweis für buchbinderische Leder überhaupt geworden. Was dadurch verhindert werden soll, ist vor allem die Gerbung mit ungeeigneten Stoffen; bedenklich sind alle schnellwirkenden Gerbstoffe, unschädlich nur reiner Sumach, Eichenlohe und Galläpfel. Man spricht deshalb auch von Sumachgerbung, wenn die Übereinstimmung mit den Vorschriften angedeutet werden soll. Über nichtvegetabilische Gerbstoffe, wie Alaun, das zur Erzielung des weißlichen Tones viel verwendet wird, genügen die Erfahrungen noch nicht für allgemeine Vorschriften. Wegen ihrer ausschließlichen Gerbung mit Cassiarinde bzw. Weidenlohe sind ostindische Leder (Bockleder) und das russische Juchten von der Verarbeitung ausgeschlossen. Dagegen ist das Schafleder, dessen Eignung viel angezweifelt wurde, ausdrücklich zugelassen, wenn es nicht gespalten, d. h. der Dicke nach geteilt wird.

Auch die anderen Materialien, Pergament, Webstoffe und Papiere unterliegen der Prüfung nach bestimmten Forderungen und sind durch einen ähnlichen Garantiestempel wie beim Leder als einwandfrei zu bezeichnen. Beim Pergament beziehen sich die Forderungen hauptsächlich auf die Vermeidung von Mineralsäuren bei Herstellung und Zurichtung. Für die Webstoffe erstreckt sich die Prüfung auf das Fadenrohmaterial, die Dichte des Gewebes, die Färbung, die Appretur und Musterung. Danach sind nur die als „Doppelkaliko“, „Normalleinen leicht und schwer“ („Art linen“ und „Buckram“) bezeichneten Gewebearten zugelassen; Moleskin wird für schwere Bände empfohlen, dagegen Kunstleder (Dermatoid) verworfen. Die Appretur soll das Gewebe nicht verdecken, die Kalandrierung den Faden nicht breit pressen; künstliche Musterung ist verboten. Bei den Bezug- und Vorsatzpapieren wird eine gewisse Festigkeit und Glätte, Durchfärbung (bei gemusterten Papieren das Grundpapier) und Lichtechtheit der Farben verlangt; die Befolgung der Vorschriften kann durch die wissenschaftliche Papierprüfung, die mit Meßinstrumenten und chemischen Reaktionen arbeitet, kontrolliert werden.

Auch für die Qualität der übrigen Materialien, Leim, Kleister, Heftzwirn, Bundschnüre, Heftband, Pappe und Rückeneinlage, hat die Kommission bündige Vorschriften erlassen. Sehr zu beherzigen sind endlich, nicht nur für den Bibliothekar, die Ratschläge für die technische Verarbeitung, die den 6. Abschnitt der Vorschriften bilden; sie beginnen mit Wünschen für die Verlagsbroschur, bei welcher Drahtheftung und allzuviel Leim vermieden werden sollte. Für das Vorsatz wird ein an die zweite Lage anzuklebender Schirtingstreifen vorgeschrieben. Regel 65 verlangt Ansetzen aller Bände. Der hohle Rücken wird als Regel beim Bibliotheksband betrachtet. Auch die jeweils zu verwendenden Klebstoffe werden namhaft gemacht; die Dauerhaftigkeit eines Einbandes kann auch an Fehlgriffen dieser Art scheitern. Daß solche nicht nur auf der Erfahrung des Bibliothekars, sondern auch auf den Kenntnissen des ausübenden Buchbinders beruhende Vorschriften erlassen werden konnten, verdankt man der Mitarbeit von tüchtigen Fachleuten aus dem Handwerk, wofür die Namen der Hofbuchbinder Vogt und Mass in Berlin und des Leipziger, später Hellerauer Kunstbuchbinders P. A. Demeter genügend Gewähr sind.

Seit Erlass dieser Vorschriften ist für den Bibliotheksband die Bedeutung des Leders sehr gesunken und die Webstoffe sind in den Vordergrund des Interesses getreten; sie sind billiger, leichter zu verarbeiten, das Risiko auch bei geringeren Qualitäten ist kleiner; sollen viele Bände ganz gleichmäßig werden, z. B. bei Zeitschriftenreihen, so ist das absolut gleiche Material besser zu beschaffen; der Webstoff bleibt auch ohne besondere Pflege (Leder darf nie ganz austrocknen) geschmeidig; man kann ihn in verschiedenen Abstufungen einwandfreier Qualität verwenden, je nach der Beanspruchung des betreffenden Bandes. Um auch Gewebe gegen Staub zu schützen und vor Verschmutzung zu bewahren, geht man an einigen Bibliotheken dazu über, sie mit einem durchsichtigen, lackartigen Überzug zu versehen; das ist vor allem da wichtig, wo Verlageeinbände abwaschbar gemacht werden sollen. Die Wirkung ist ähnlich wie das Einschlagen in Zellophan, ein glasklares, widerstandsfähiges Zellulosepräparat, das aber an Einschnittstellen leicht reißt. Man hat in diesem „Zellophanieren“ einen guten Ersatz für das Einschlagen in Papiere, das der Bibliothek viel mehr Arbeit verursacht und dem Einband den letzten Rest von Individualität raubt. Ähnlich einem so behandelten Band ist der in Dermatoid (und die entsprechenden Kunstledersorten) gebundene Band geschützt, also auch abwaschbar. Gegen die Qualität dieses Einbandstoffes ist nichts mehr einzuwenden; er ist jedoch immer noch nicht geruchlos. In Volksbibliotheken wird er vielfach verwendet. Tierische Buchschädlinge, die den Bibliotheken mit alten Beständen an Lederbänden viel zu schaffen machen (man erklärt den Missetätern den chemischen Krieg oder setzt sie unter Gas), halten sich von Kunstledereinbänden fern.

Die Widerstandsfähigkeit des Bibliothekseinbandes hängt freilich nicht allein von der buchbinderischen Verarbeitung ab. Vielmehr verlangt ein guter Einband auch rücksichtsvolle Behandlung, gleich, ob er in einer Privatsammlung oder in der öffentlichen Bibliothek steht; ja, die Gefahren, denen er in letzterer ausgesetzt ist, sind so vielfach größer, daß auch der *Pflege der Einbände* dort um so mehr Aufmerksamkeit zu widmen ist. Das gilt sowohl für den stehenden wie für den bewegten Band. Der ins Regal eingestellte Band soll nicht zu kalt und nicht zu heiß, nicht unmittelbarer Sonnenbestrahlung ausgesetzt stehen, soll nicht eng zwischen seine Nachbarn eingepreßt sein, aber auch nicht

so locker, daß er umfällt und im langen Schiefstehen seine Form verliert, soll an den Regalseitenwänden keine Gelegenheit haben, durch Reiben an scharfen Kanten beschädigt zu werden, soll nicht auf dünne Seitenwände von Bücherstützen aufgespießt werden; das Querlegen auf stehende Bände ist der Anfang aller Unordnung im Büchermagazin. Für den bewegten Band gelten als Pflegevorschriften Sorgfalt beim Herausziehen aus dem Regal (nicht den Rücken abreißen), Ruhe beim Einstellen, Vorsorge gegen Beschädigungen beim Horizontal- und Vertikaltransport, der oft über große Strecken führt; nur bei fester Verpackung kann auf gepolsterte Transportgerätschaften verzichtet werden. Wichtiger als alle Regeln zur Einbandpflege ist die Sorge für das Buch, das in der Bibliothek für späte Zeiten erhalten werden soll; und diese Sorge stellt als erste Forderung, daß das Buch überhaupt eingebunden wird. Nur außergewöhnliche Verhältnisse rechtfertigen die auch in größten Bibliotheken anzutreffende Vernachlässigung dieses Grundsatzes. Eine Verlagsbroschur mag noch so dauerhaft sein — die Aufgaben eines Einbandes kann sie nie erfüllen. Einige Bibliotheken gehen deshalb so weit, daß sie sogar den Verlagereinband auf seine Bibliotheksfähigkeit prüfen und nötigenfalls durch einen Handeinband ersetzen, ehe sie das Buch in Benutzung geben. In der Regel begnügen sich die Bibliotheken damit, daß sie nur geheftete Exemplare kaufen oder den Kauf des gebundenen Exemplares von der Qualität des Einbandes abhängig machen, keinesfalls aber eine Verlageinbanddecke kaufen, wenn nicht die Gleichmäßigkeit der Bände einer Reihe oder der Archivcharakter der Bibliothek es verlangt.

Der Grundsatz, Zusammengehöriges auch durch gleichen Einband äußerlich als zusammengehörig zu kennzeichnen, der in Privatbibliotheken manchmal bis zur Spielerei durch die völlige Gleichmäßigkeit aller Einbände getrieben wurde, und in der Form, daß gleiche Farben für gleiche Fachgebiete verwendet wurden, noch einen gewissen Sinn behielt, ist in öffentlichen Bibliotheken an manchen Stellen auch mit dem ordnenden Charakter gleicher Farbe verbunden. Für die Kennzeichnung der Fakultäten an den Einbänden der Doktordissertationen leisten die Farben — im Einband oder wenigstens im Titelschild oder durch aufgeklebte Farbplättchen — beste Dienste. So hat auch die

Oxforder Bodleiana bei den Einbänden der Inkunabeln die einzelnen Druckländer durch die Einbandfarbe unterschieden. Diese Beeinträchtigung der Einbandästhetik zugunsten rein praktischer Zwecke ist nicht die einzige beim Bibliothekseinband vorkommende. Man muß dazu auch die überwiegende Verwendung dunkler Einbandstoffe rechnen, die Bevorzugung glatter Überzugpapiere ohne Rücksicht auf deren künstlerische Ausführung, die Verwendung des Rückentitels vom Umschlag zum Aufkleben auf den Einbandrücken (was allerdings in geschmackvoller Anpassung geschehen kann und ebenso berechtigt ist wie das Mitbinden der Originalumschläge, worauf der Bibliophile oft übertriebenen Wert legt), die Verwendung weißer Schildchen zum Aufschreiben des Titels und endlich die Notwendigkeit, den Einband noch durch eine Signatur (Standnummer) zu verunschönen. In manchen großen Bibliotheken hat man aus solch ästhetischen Rücksichten und wohl auch der größeren Dauerhaftigkeit wegen die Signatur in Gold auf den Rücken gedruckt oder auf ein kleines aufzuklebendes Lederschild; wo umfangreiche Fachbezeichnungen nötig sind, ist dieser Weg kaum gangbar; man verwendet farbige Schildchen, die zudem nicht einmal an einer einheitlichen Stelle (in Rücksicht auf die verschiedene Buchhöhe und -stärke) angebracht werden können, wobei in Form und Farbe wieder, besonders bei Handbibliotheken, inhaltliche Zusammengehörigkeiten angedeutet werden können. Wo der Einband vor solcher Verunstaltung bewahrt bleiben soll oder die Signatur vorübergehend ist, hilft man sich durch Papierstreifen, die aus dem Oberschnitt herausragen oder innen an den Hinterdeckel angeklebt sind. Für ausgesprochen schöne Einbände verbietet die Instruktion der Bodleiana das Aufkleben einer Signatur. Leider ist darauf bisher in den öffentlichen Bibliotheken noch wenig geachtet worden; das Ablösen alter Signaturen verursacht aber oft unschöne Wasserflecken.

Es gibt seit kurzem eine zweckbestimmte Buchform, die sich in die Einbandgrundsätze öffentlicher Bibliotheken nicht recht einfügen lassen will und doch auch die Beachtung des Buchbinders fordert: das *Loseblattbuch*. Die buchbinderische Aufgabe dabei lautet: Einzelblätter so zu einem Band zu vereinigen, daß an beliebiger Stelle ohne größere Schwierigkeiten neue Blätter eingefügt werden können. Das ist in der

Hauptsache eine Frage für Geschäftsbücher, Bibliothekskataloge u. ä., und hat da verschiedene Lösungen gefunden, in primitiverer Weise in der Form von Ordnern, Schnellheftern, Klemm-Mappen usw. Der Verleger bleibt aber dabei nicht stehen, sondern liefert Zeitschriften, deren einzelne Blätter auseinanderzunehmen und nach einem besonderen Schema zu ordnen sind, und zwar kumulierend, d. h. mit jedem neuen Heft sind neue Blätter in bestimmter Ordnung einzulegen. Auch auf stärkerem Papier werden solche Zeitschriften, die sich schon im Titel „Kartei“ nennen, geliefert, um aufgelöst und geordnet eine Kartei zu ergeben, statt zu einem Buch gebunden zu werden. Der Buchbinder hat dabei bestenfalls, wenn er nicht auch für die Ordner zu sorgen hat, noch den Kasten für die Kartei anstatt des Einbandes herzustellen, eine buchbinderische Aufgabe, die außerhalb der Einbandkunde liegt. Die Gefahr, daß solche „Bücher“ überhandnehmen, ist nicht groß und auch neue Buchformen wie die Mikrophotographien auf Filmstreifen sind noch keine ernstliche Gefahr. Buchbinderhandwerk und Einbandindustrie werden noch lange dem Buch in seiner 1500jährigen Form zu dienen haben.

ABSCHNITT V
EINBANDSCHMUCK

STADTGESCHICHTE

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

Einbandschmuck und Einbandmaterial sind engstens miteinander verknüpft. Das für den Einband gewählte Material schreibt dem Schmuckwillen Grenzen vor; und der künstlerische Formungswille des Buchbinders verlangt für einen bestimmten Entwurf auch bestimmtes Material. Es ist deshalb keine für die Behandlung ästhetisch-historischer Fragen unangebrachte Äußerlichkeit, wenn der künstlerischen Beurteilung die Betrachtung des Materials und der darauf angewandten Schmucktechnik zugrundegelegt und wenn auch im Folgenden, um die Masse der historischen Einbände einigermaßen zu klassifizieren, das Material in den Vordergrund gerückt wird.

Nicht jedes Material ist in buchbinderischem Sinne *werkgerecht*. Nicht jede Schmucktechnik, die wir an historischen Einbänden bewundern, hält sich an die der Buchform innewohnenden Gesetze. Nicht jeder Einbandschmuck ist von der Hand des Buchbinders; strenggenommen dürfte die Einbandkunde deshalb nur soweit sich mit den Schmucktechniken befassen, als sie Tätigkeit des Buchbinders sind. Aber ein großer Teil gerade der wertvollsten und schönsten Stücke, die aus der Einbandgeschichte nicht mehr wegzudenken sind, würde solcher Grenzziehung zum Opfer fallen und um so schwieriger anderswo in zusammenfassender Darstellung zu finden sein, als die Geschichte des Kunstgewerbes Gesichtspunkte der Herkunft und des Materials stets gegenüber dem Gegenstand in den Vordergrund stellt. Und gerade da, wo diese Grenzen überschritten werden, sind die Gesetze des Einbandschmuckes am klarsten zu erkennen, und Künstler, die ohne Rücksicht auf solche Normen der Kritik der Jahrhunderte standhaltende Kunstwerke geschaffen haben, verdienen als Künstler am Einband gewürdigt zu werden, gleichviel, wieweit sie die technische Herstellung ausgeführt haben.

Man kann also wohl unter den Einbandschmuckarten diejenigen, welche von anderen Kunsthandwerkern hergestellt und vom Buch-

binder nur noch auf den Einband aufgebracht werden, von denen unterscheiden, die durch die Arbeit des Buchbinders am Einband erst entstehen; aber mit Unrecht hat man die erstere Gruppe aus der Geschichte des Bucheinbandes ausschließen zu müssen geglaubt, denn die Geschichte des Bucheinbandes behandelt das Produkt, gleich durch wessen Kunstfertigkeit es entstanden ist; die Forschung ist auch gar nicht imstande, die Trennung scharf durchzuführen, da der *Anteil des Buchbinders* an der kunstgewerblichen Ausführung gar nicht immer feststeht; es ginge nicht an, den Lederschnittband von der Betrachtung auszuschließen, selbst wenn bewiesen würde, daß der Lederschnittkünstler vom Buchbinder zu trennen ist. Auch der werkgerechteste Kunsteinband, der Lederband mit Blinddruck, bedarf der Hilfe außenstehender Künstler, wenn er mit ziselierten Schließen ausgestattet ist, oder wenn man bedenkt, daß das Schmuckwerkzeug die Arbeit des Graveurs ist, daß der Buchbinder aber nur die mechanische Übertragung des Schmuckes auf das Leder besorgt. Selbst der Golddruck ist in den großen Zeiten der französischen Einbandkunst nicht in den buchbinderischen Ateliers entstanden, sondern das Verdienst eines eigenen, nur für den Lederschmuck arbeitenden Gewerbes, der doreurs, die aber auch an Schuhen ihre Kunst zeigten. Schließlich ist es ganz unmöglich, den Anteil eines entwerfenden Künstlers von dem des ausführenden Buchbinders abzutrennen, denn so gut das entstehende künstlerische Stück auf das Verdienst des einen zurückgeführt werden kann, so gut kann der eine auch das ganze Kunstwerk zerstören, wenn er nicht verständnisvoll auf das Wollen des anderen eingeht. Zu einer Betrachtung des künstlerischen Bucheinbandes gehört also alles, was durch einen einzelnen Künstler oder durch Zusammenwirken mehrerer aus einem Buchblock ein würdig gekleidetes Buchkunstwerk entstehen läßt. Geschichte des Bucheinbandes ist nicht ein Zweig der Geschichte des Kunstgewerbes, sondern ist die Geschichte der Anwendungen verschiedener kunstgewerblicher Techniken auf einen Gegenstand, ist die Geschichte eines Gebrauchsgegenstandes in seinen verschiedenen Schmuckformen.

Wie bei Betrachtung der technischen Vorgänge ausschließlich die *Kodexform* des Buches berücksichtigt werden konnte, muß auch für den historischen Kunsteinband diese Einschränkung gültig bleiben; das Buch in der Erscheinungsform der Rolle oder der zusammenge-

legten Palmblätter steht unter ganz anderen Gesetzen als das Kodexbuch; nur ein Hinweis auf die antiken Wachstafeln, deren Verbindung eine Vorahnung des Kodex bedeutet, ist in diesem Zusammenhang möglich, wenn es auch höchst fraglich erscheint, ob zwischen diesen mit Ringen zusammengehaltenen Einzeltafeln (ein Prinzip, das heute in der Spiralheftung einzelner Blätter, vorzugsweise auch für Notizblätter, wiederkehrt) und dem zusammengefalteten und zu einem Heft (quaternio — cahier) zusammengelegten Pergamentblatt überhaupt ein anderer Zusammenhang besteht, als die bei beiden Techniken gebotene Möglichkeit zu blättern und doppelseitig zu beschreiben. Die historische Betrachtung kann nur so weit zurückgehen, als wir Überreste von Handschriften in Originaleinbänden haben (das ist im 7. nachchristlichen Jahrhundert); nur wo ältere Kunstwerke auf spätere Einbände übernommen wurden, ist ein Zurückgehen in die klassische Zeit nötig und berechtigt.

Die Verbindung der Blätter und Lagen durch Heftung ist ausschlaggebend für den Bucheinband in technischer Hinsicht, die feste Verbindung des Buchblocks mit den Deckeln entscheidend für die Beurteilung als künstlerischen Einband. Damit sind auch die seltenen Fälle von näherer Betrachtung ausgeschlossen, in denen uns *Buchkästen* erhalten sind als Zeugen einer Buchform, die vielleicht dem festen Einband vorausgeht und eine verbreitete Art der Vereinigung der einzelnen Lagen gewesen sein kann, ehe die Heftung erfunden wurde, dann aber als Kapsel für den Kodex diente, wie einst die Rollen in Kapseln aufbewahrt worden waren. Wenn aber die in neuerer Zeit oft hergestellten Buchfutterale, die Attrappen in Buchform, Schreibmappen und anderen buchähnlichen Gegenstände der Geschichte des Bucheinbandes eingereiht werden, so geschieht es der engen Verwandtschaft in der technischen Ausführung, des Schmuckes und der geschmacklichen Verbundenheit mit der Buchkunst wegen. Die größten Meister der Einbandkunst haben auch auf diesem Gebiet vielbewunderte Leistungen aufzuweisen.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß das Einbandschmuckmaterial beinahe im selben Verhältnis wie das Alter der Einbände an Wert zunimmt. Die Erklärung dafür liegt nicht allein darin, daß je wertvoller ein Einband war, er desto sorgfältiger gehütet wurde, auch nicht darin, daß der Wert der enthaltenen Bücher wie den kostbaren Einband,

so auch eine sorgfältige Aufbewahrung veranlaßt hätte, sondern auch in der großen Wertschätzung überhaupt, die dem Buche entgegengebracht wurde, als es noch selten war. Die Geschichte des Einbandes zeigt aber auch eine Entwicklung der Schmucktechniken zum Handwerksbereich des Buchbinders hin, ohne daß (im Gegensatz zum verwendeten Material) in den wirklich großen Leistungen eine Minderbewertung in künstlerischer Hinsicht eingesetzt hätte. Man mag dies als teils gewolltes, teils unbewußtes Einrücken in die eigentlichen Aufgaben der Buchbindekunst auffassen — und die Leistungen des heutigen künstlerischen Einbandes scheinen dieser Auffassung recht zu geben; aber ganz außer acht sollen auch die steten Versuche nicht gelassen werden, in abweichenden Kunstformen den seines Inhalts würdigen und seinem Zweck angepaßten Einband zu gestalten. Es geht nicht an, aus Gründen der Materialgerechtigkeit einen schweren Metaldeckel auf einem Buch zu verdammen, das liegend aufbewahrt und benutzt wird; oder eine figürliche Einbandschnitzerei auf einem Buch abzulehnen, dessen ständige Umgebung etwa geschnitzte Chorstühle sind. Diese Rücksichten müssen vor allem für die Betrachtung mittelalterlicher Prachtbände bewußt bleiben, da diese Bücher oft eher Teile einer Inneneinrichtung als Teile einer Bibliothek waren.

Einbanddeckel von *Elfenbein* sind die Vermittler antiker und mittelalterlicher Kultur zugleich, durch Herkunft und Verarbeitung ebenso wie mit dem geschnitzten Bildgut. Das antike Diptychon, ein unter den Vornehmen und besonders bei den Konsuln beliebtes Geschenk, hat für die Verwendung das Vorbild geliefert, hat aber auch dem späteren Künstler Anregungen für die Darstellung gegeben, ist schließlich direkt auf den mittelalterlichen Einband übernommen worden, nachdem die Elfenbeintafeln am Diptychon keine Verwendung mehr finden konnten. An den in die Platten eingebohrten Löchern kann meist die frühere Verwendung noch nachgeprüft werden. Das Format der Diptycha, schmal und hoch, paßte selten zum christlichen Kodex; wenn es auch oft gelungen ist, die künstlerische Einheit zwischen der übernommenen Form und dem neuen Einband herzustellen, so gibt doch das besondere Format meist einen genügenden Hinweis auf die Herkunft des Elfenbeins; noch deutlicher wird diese Sachlage, wenn sich der Buchbinder nicht gescheut hat, die Platte durch Abschneiden

für seine Zwecke passend zu machen. Selbst die Verfälschung des Bildgutes durch Änderung der antiken Unterschrift in eine christliche wird nicht verborgen bleiben. Nicht nur eine solche Fälschung, auch die selbständige Nachbildung durch christliche Künstler zeigt die enge Verwandtschaft der frühchristlichen Formensprache mit der spätantiken. Fast alle frühen Elfenbeineinbände, auch die nicht von Diptychen genommenen, sondern eigens für Einbände geschaffenen, lassen sich auf antike oder byzantinische Wurzeln zurückführen; amerikanische Kunstwissenschaftler sind in diesen Untersuchungen sehr rüh- rig gewesen. Das gesamte aus den Diptychen überkommene Material an Elfenbeineinbänden ist mit allen nötigen Hinweisen gründlich verzeichnet von Richard Delbrück, „Die Konsulardiptychen“, Berlin und Leipzig 1929 (= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2). Diptychen können auch aus mehreren Elfenbeinplatten (bis zu 5) zusammengesetzt sein. Nicht stets sind die zusammengehörigen Platten an einen einzigen mittelalterlichen Einband gekommen; eines der berühmtesten Diptychen ist zur Hälfte an einer Vatikanischen Handschrift, zur anderen Hälfte in London. Eines der ältesten erhaltenen Stücke, das Diptychon des Rufius Probianus, stammt aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, ist aber erst im 11. Jahrhundert erneut als Buchhülle verwendet worden und so über das Kloster Verden in die Staatsbibliothek Berlin gekommen.

Elfenbeindeckel mit eigens für diesen Zweck gearbeiteten Schnitzereien machen einen weitaus größeren Teil der aus dem früheren Mittelalter überkommenen Bände aus, als solche mit Diptychen oder von anderen Gegenständen übernommenen Schnitzereien; als Zeugnisse der eigenen Kunstübung der Zeit sind sie von mindestens ebensolchem Wert wie die durch die Zahl der Jahre ehrwürdigen Denkmäler des Altertums. Diese Tafeln, die an den kirchlichen Prachtbänden bis ins späte Mittelalter sehr beliebt waren, Zeugnisse hoher Kunstfertigkeit, fügen sich der gegebenen Einbandform harmonisch ein, meist innerhalb eines Rahmens in die starken Holzdeckel vertieft eingelassen, während der Rahmen für andere Schmuckarten freiblieb. Im Gegensatz zu den Diptychen ist fast regelmäßig nur der Vorderdeckel in dieser kostbaren Weise geziert; der Rückdeckel dagegen ist entweder im Schmuck ganz vernachlässigt, oder mit einer flacheren und weniger empfindlichen Verzierungs-technik behandelt. In den Motiven ihrer

Darstellungen ist diese Gruppe der Elfenbeineinbände weitaus vielseitiger, als es an den fast stereotyp einzelfigürlich behandelten Diptychen zu beobachten ist; biblische Szenen, oft in verwirrender Häufung, stellen in Übereinstimmung mit dem Inhalt der Handschriften (ja sogar in Anlehnung an die enthaltenen Miniaturen) das Hauptkontingent. Das aus der karolingischen und sächsischen Zeit erhaltene Material verzeichnet Adolf Goldschmidt („Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser“, Berlin 1914 bis 1918). Für die spätere Zeit, in der allerdings der Elfenbeineinband rasch zurücktritt, ist man auf die Einzelliteratur angewiesen. Die Erforschung, Datierung, historische und künstlerische Einordnung dieser ganzen Einbandgruppe ist Sache der Kunstgeschichte; der Einbandforscher kann höchstens aus seiner Kenntnis der Technik Beiträge dazu liefern; da aber die Gleichzeitigkeit der Einbände mit der Plattenherstellung stets erst erwiesen sein muß, kommt den buchbindeischen Beobachtungen meist nur untergeordnete Bedeutung zu. Es wäre aber für die Geschichte des Einbandes nötig, daß einmal alle Einbände dieser Art im Zusammenhang kritisch betrachtet würden.

Während Elfenbeineinbände fast in jeder größeren Bibliothek gefunden werden (London und Berlin sind besonders reich), gehört der mit *Holzschnitzereien* geschmückte Einband zu den allergrößten Seltenheiten. Wenn auch in solchem Fall das Einbandmaterial gleichzeitig das Schmuckmaterial bildete, so bedingte doch die Technik einen ausnehmend dicken Deckel, und die Zartheit, die bei solcher Kleinkunst erforderlich wäre, konnte doch nicht erreicht werden. Die ganz wenigen erhaltenen Beispiele (auch Bemalung wie bei der Holzplastik im Mittelalter üblich, kommt vor) sind als Kunstwerke nicht nennenswert. Noch seltener sind Hornschnitzereien auf Einbänden.

Als Träger künstlerischen Gutes früherer Zeiten werden die Elfenbeineinbände von keiner anderen Einbandart an Alter übertroffen. Die ältesten, eigens für einen Einband hergestellten künstlerischen Einbanddeckel aber gehören der Gruppe der *Goldschmiedearbeiten* an; sie gehören zu einem jetzt verlorenen Evangeliar, stammen aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts und sind von Königin Theodelinde dem Dom von Monza gestiftet. Die Arbeit dieser Deckel ist von solcher Voll-

endung, daß auf ein hochentwickeltes Kunstgewerbe geschlossen werden kann. Mehr als bei manchem späteren Einband dieser Art sind bei den Deckeln in Monza die Formgesetze des Bucheinbandes beachtet; wenn also die Geschichte des Goldschmiedebandes mit diesem Stück beginnt, so ist es nur aus Mangel an früheren überlieferten Stücken. Wir wissen aber aus der Literatur schon von einem derartigen in Gold und Edelstein gefaßten Einband aus dem Jahr 326; er gehörte zu einem Evangeliar, das Konstantin der Große einer römischen Kirche überreichen ließ. Jeder der vielen Einbände dieser Art, die aus kirchlichem Besitz in beträchtlicher Zahl erhalten sind und sich heute noch manchmal in Sakristeien verbergen, ist ein Kunstwerk für sich; Verbindungslinien zu ziehen, gelingt noch selten; bestenfalls ist durch archivalische Nachrichten die Herkunft, durch Merkzeichen der Goldschmied zu ermitteln. Das hohe Mittelalter ist die Blütezeit des mit Goldschmiedearbeit verzierten Einbandes. Die kostbarsten Stücke sind ganz mit Goldplatten bedeckt, aus denen der Goldschmied oft ein Relief mit reicher figürlicher Darstellung getrieben hat. Daneben zeigen auch schon die frühesten Stücke feinste Filigranarbeit; fast an keinem dieser Einbände fehlt eine Steigerung der prunkvollen Wirkung durch Edelsteine. Das reichste Beispiel dieser Art (freilich einiger Steine beraubt) ist der Codex aureus der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem 9. Jahrhundert. Ein ähnlich reicher und ebenso berühmter Einband, der des Echternacher Evangeliiars aus dem 10. Jahrhundert in Gotha, zeigt außerdem die Verbindung dieser Schmuckart mit dem Elfenbeinrelief in der Mitte und mit kleinen Emailplatten für die rahmenden Linien. An die Stelle des Goldes tritt manchmal auch Silber; die Edelsteine werden durch Perlen ergänzt; Zellenschmelzplatten sind oft noch in den Schmuck eingefügt. Außer den getriebenen Metallplatten und der Filigranarbeit lieferte der Goldschmied aber auch noch ausgeschnittene Metallplatten mit ziselierter Zeichnung. Diese Platten wurden mit Vorliebe auf den Rückdeckeln, die flach aufliegen sollten, angewendet; doch bildeten sie auch auf den Vorderdeckeln einen würdigen Schmuck. Solche ausgeschnittene Metallarbeiten kommen seit dem 11. Jahrhundert vor. Sie haben Samt oder ein farbiges Gewebe, selten Leder als Unterlage. Diese Einbände sind auch noch im späten Mittelalter beliebt neben den erst seit dem 12. Jahrhundert recht in Übung gekommenen Deckeln mit Gruben-

schmelzplatten. Reiche Metallplastiken kommen auch noch auf Einbänden des späten Mittelalters vor, aber Huldigungen an das Buch, wie sie von kunstfertigen Mönchen und Handwerkern in die Goldschmiedearbeiten an hochmittelalterlichen Einbänden gelegt worden sind, finden sich in der ganzen Geschichte des Bucheinbandes nicht wieder.

Eine einfachere Art des metallverzierten Einbandes, die im späten Mittelalter schon ihre endgültige Form gefunden hat, hat sich bis in unsere Tage lebendig erhalten können, nämlich die Verwendung von geschmiedeten oder gegossenen *Beschlägen* aus Silber oder einfacheren Metallen, meist Bronze. Das Anbringen von 4 Eckstücken und einem Mittelstück ist die naturgegebene Form, wo nicht eine größere Darstellung den Deckel füllt. Unterlage ist ungemustertes, später höchstens mit seiner Narbe wirkendes Leder, oder ein Gewebe, meist roter oder schwarzer Samt. Neben rein ornamentalen Zierstücken kommt vor allem für das Mittelstück früh schon die Verwendung des Besitzerwappens als Schmuckstück in Gebrauch. An den Ecken sind im Mittelalter die Evangelistensymbole beliebt. Aus der gotischen Zeit sind schöne Stücke dieser Art erhalten. Kunstvolle Beschläge in ähnlicher Form sind auch bei den blindgedruckten Einbänden des 16. Jahrhunderts noch sehr beliebt und meist von höherem Wert als der Lederschmuck. Dann aber hat sich diese Schmuckform wieder fast ganz auf kirchliche Bände und einige Familienchroniken und ähnliche repräsentative Stücke beschränken müssen, und wenn auch noch manches schöne Stück geschaffen worden ist, so nimmt es sich unter den gleichzeitigen Ledereinbänden doch nicht recht passend aus.

Ganz ohne kostbarere Erscheinungen des Metalleinbandes war auch das 16. Jahrhundert nicht. So hat die „*Silberbibliothek*“ des Herzogs Albrecht von Preußen“ (1525—68) Weltberühmtheit erlangt. Die 20 Silbereinbände, die (in der Universitäts-Bibliothek Königsberg) erhalten sind, wurden für des Herzogs Gemahlin Anna Maria angefertigt, die ältesten drei von Nürnberger Goldschmieden, die übrigen nach diesen Vorbildern in Königsberg. Die auf die Einbände aufgesetzten Silberplatten sind mit Bandwerk- und Arabeskenmotiven ziseliert; die Graphik der Zeit hat die Vorbilder dazu geliefert, wie wir es auch bei anderen Einbandschmuckformen beobachten können. Auf diese Platten sind als Eck- und Mittelstücke noch plastische Teile,

vergoldet, aufgesetzt. Jeder dieser Einbände zeigt anderen Entwurf; die Motive der deutschen Renaissance-Kleinkunst sind in ihrer ganzen Reichhaltigkeit wiederzufinden. Unter den ähnlich prunkvollen Goldschmiedeeinbänden des 16. Jahrhunderts sind noch die Silberarbeiten des Warburger Goldschmiedes Anton Eisenhoit von 1588—89 erwähnenswert, Platten in Treibarbeit, die biblische Szenen in figürlicher Überfülle darstellen.

Einen Blick muß man auch auf die *Rücken* der Goldschmiedebände dieses und der folgenden Jahrhunderte werfen. Während die einen Künstler die ganze Decke einheitlich als Schmuckfläche betrachteten und deshalb den Rücken, nur in Scharnieren beweglich, in die Dekoration der Deckel einbegriffen haben, legen andere mehr Wert auf die technische Brauchbarkeit der Rückenausführung und gestalten ihn als ein kettenartiges System aneinander beweglicher Scharniere, so daß ein solcher Rücken ebenso gelenkig ist wie jeder Lederrücken; diese Vernachlässigung des Rückenschmuckes, die nicht einmal ganz nüchtern wirkt, konnte um so eher gewagt werden, als beim Einband mit schweren Metalldeckeln die Bedeutung des Buchrückens völlig gegen die Deckel in den Schatten tritt. Eine originelle Form findet man an Einbänden für den englischen Bibliophilen John Evelyn (17. Jahrhundert); der Goldschmied hat als Rückenschmuck von der vorderen zur hinteren Platte das umgelegte Monogramm des Besitzers (JE verschränkt) angebracht. Die im 17.—18. Jahrhundert vorkommenden Buchkapseln von ziseliertem Messing kennen kein Problem der Rückengestaltung; der Rücken ist eine Kastenfläche wie die fünf anderen. Daß man in Nürnberg im Jahr 1621 ein „Banco-Buch“ mit auswechselbarem Einband (je nach der Gebrauchsgelageheit) herstellte (ein Leder- und ein Silbereinband), mag als zwischen Einband und Kapsel stehende Kuriosität hier Erwähnung finden. Dem schöpferischen Einbandgestalter gelingen immer wieder neue Lösungen und gerade da, wo nicht das eigentlich einbandmäßige Material den Kreis der Möglichkeiten eng umgrenzt, sind die eigenartigsten Lösungen möglich.

Das heißt nicht, daß nicht auch das *Leder*, der Einbandstoff par excellence, eine Fülle von Schmucklösungen inspiriert hätte, die sich nach Zeit und Land der Entstehung, nach der künstlerischen Herkunft

und Leistung differenzieren ließen und so bei genauer Kenntnis der Einzelheiten des Schmuckes der historisch-kritischen Beurteilung Handhaben lieferten. Leder ist in den schönen Qualitäten, die für den guten Bucheinband Verwendung finden, ein Material, das auf besondere Schmucktechniken nicht angewiesen ist, um künstlerisch zu wirken. Diese Schönheit ist bei den mittelalterlichen Lederbänden ohne weiteren Schmuck meist verlorengegangen. In dieser Zeit, die nur wenig andere Einbandstoffe kannte, war es der einfache Einband, der ohne Schmuck blieb, und diese Einstellung müssen wir auch bei Betrachtung von Ledereinbänden neuerer Zeit berücksichtigen. Die reine Materialsprache des Leders ist eine Neuentdeckung des Kunstgewerbes unserer Generation. Farbe, Oberfläche, Narbe des Leders kann dem Auge und der befühlenden Hand ebenso sehr den Buchinhalt symbolisierender Schmuck sein, als es bisher allegorische, realistische oder andere Zierweisen, welche das Leder nur als Unterlage für Gold und Farben betrachteten, gewesen sind. Die Buchkünstlergruppe, die im Geist der „neuen Sachlichkeit“ aufgewachsen ist, kennt diese Wirkungsmöglichkeit und zeigt sie — ohne sich darauf zu beschränken — an technisch und künstlerisch vollendeten Einbänden, die dem Überdruß der Zeit an teurem Prunk entgegenkommen: die großen Flächen schmuckfreier Deckel lassen die ausgesuchten Farben erst recht sprechen, laden zum Öffnen des Buches ein, statt als Kunstwerk für sich gelten zu wollen.

Die Materialwirkung kann durch Verwendung verschiedenfarbiger Leder erhöht werden. Moderne *Ledermosaik*arbeiten setzen Fläche neben Fläche, das Spiel der Farben und Formen geschickt für die Schmuckidee ausnützend. In dieser Schmuckart ist Otto Pfaff führend, einer der fähigsten Kunstbuchbinder in der jüngsten Generation. Alle früheren Versuche, mit verschiedenfarbigem Leder zu arbeiten, ordneten diese Farbteile einem zeichnerischen Schmuckentwurf unter; es entstand so farbiges Bandwerk oder farbige Figuren, also eine Belebung der in anderen Techniken angebrachten Zeichnung, nicht aber eine Wirkung zueinander abgestimmter verschiedenfarbiger Flächen. Man hat bei der Schmuckweise mit verschiedenfarbigen Ledern zwischen zwei abweichenden Techniken zu unterscheiden, die freilich beide gemeinhin als Ledermosaik bezeichnet werden, nämlich zwischen der *Ledereinlage* oder Lederintarsia (dem eigentlichen Leder-

mosaik) und der *Lederauflage*. Die erstere dieser Techniken ist die weitaus schwierigere und deshalb seltener angewandte; bei ihr werden die Lederstücke so ausgeschnitten, daß sie sich genau zu der vollständigen Deckelfläche ergänzen; die Verbindung der Stücke muß so genau passen, daß sie nur als Linie erscheint und nicht durch etwaige Goldlinien verdeckt werden muß. Die häufigere Lederauflage entsteht durch Aufkleben feinstens ausgeschärfter farbiger Lederstückchen auf die Lederunterlage; an den Konturen wurden meist Goldlinien aufgedruckt, um den Rand zu verdecken. Solche Einbände gibt es bei den großen Büchersammlern seit dem 16. Jahrhundert; bei Grolier ist einer bekannt — früher hat man auch bemalte Bände für Lederauflage gehalten —. Die große Zeit der Lederauflage leitet im 18. Jahrhundert Antoine-Michel Padeloup ein; er liebte durch Ledermosaik tapetenartige Wirkungen durch farbige Behandlung eines Wiederholungsmusters zu erzielen. Die berühmtesten Mosaikbände sind die von Lemonnier und in seinem Stil (Ende des 18. Jahrhunderts), ausgeführt in leuchtenden Grundfarben und mit naturalistischen Zeichnungen (Vögeln und vor allem Blumen) geschmückt. Die nachahmenden Meister des 19. Jahrhunderts haben gerade in der technische Virtuosität verlangenden Ausführung solcher Aufgaben besondere Freude gefunden und die malerische Wirkung in den „*reliures parlantes*“ (den Inhalt illustrierenden Einbänden) bis zum Mißbrauch getrieben. In den Grenzen des Geschmacks hielten sich die berühmtesten französischen Meister dieser Technik, Henri (Marius-)Michel der Jüngere († 1925) und Charles Meunier. In Deutschland sind diese Techniken früher so gut wie gar nicht geübt worden; beim modernen Einband sind sie ein beliebtes Hilfsmittel geometrischer Formensprache; auch die Schrift, die Otto Gurbat in solcher Form auf Einbände bringt, ist in Lederauflage ausgeführt.

Aber Lederbände, die allein auf Materialwirkung gestellt sind, nehmen, so groß ihr Wert im einzelnen ist, doch der Zahl nach eine sehr bescheidene Stellung ein gegenüber denen, die mit besonderen *Schmucktechniken* weiter behandelt sind. Unter diesen Techniken seien die, welche das Leder selbst zur Gestaltung des Schmuckes verwenden, den anderen, welche noch weitere Schmuckmittel — Gold, Farbe — benötigen, vorweggenommen.

Der Schmuck des Ledereinbandes kann in der Hauptsache entweder durch Einpressen oder durch Einschneiden der Dekoration erzielt werden. Im ersteren, weitaus häufigeren Fall entsteht der blind- oder goldgedruckte Einband, im letzteren der *Lederschnitt*, dem man, nicht mit vollem Recht, die größere künstlerische Bedeutung zugeschrieben hat. Sicher ist, daß der Lederschnitt dem Einbandkünstler weitaus größeren malerischen und plastischen Spielraum läßt, als der Stempel-
druck; sicher ist auch, daß in seiner Blütezeit der Lederschnitteinband alle gleichzeitigen materialgerechten Einbandarbeiten übertraf. Aber nicht in jeder Hinsicht bedeutet der Lederschnitt, der sich trotz vieler Bemühungen in der modernen Einbandkunst nicht mehr recht einbürgern will, die unumschränkteste künstlerische Wirkungsmöglichkeit auf dem Gebiet des guten Einbandes. Farben und Narbe des Leders kommen nur in geringem Ausmaß zur Geltung; ja, die Verwendung ausgesprochen genarbter Leder verbietet sich von selbst für den Lederschnitt; tatsächlich findet man fast ausschließlich Rindleder verwendet, vereinzelt weiß (*alaungar*), sonst selten in anderen Farben als braun, das heute oft durch die Patina der Zeit nachgedunkelt ist.

Die *Technik des Lederschnittes* erfordert besondere Fähigkeiten; es ist nicht sicher, ob die alten Lederschnittbände stets von den Buchbindern auch in der künstlerischen Ausführung behandelt worden sind, oder ob man eigene Lederschnittkünstler dafür annehmen soll. Einige spärliche Anzeichen begründen die Berechtigung dieser Annahme. Heute gilt der Lederschnitt zwar als ausgesprochen buchbinderische Kunst, aber nur wenige der ausübenden Buchbinder beherrschen ihn, wie etwa Prof. Joh. Rudel in Elberfeld; und die Grenzen für seine buchbinderische Anwendung sind enger geworden.

Sicheres Formgefühl ist nötig, die Zeichnung für den Lederschnittband zu entwerfen und auf die Decke zu übertragen, eine sichere Hand, die Konturen in das aufgeweichte Leder einzuschneiden. Weitere Arbeitsgänge sind nötig, um dem Schnitt Dauer zu verleihen, und eine ganze Reihe Techniken muß der Buchbinder kennen, der einer geschnittenen Einbanddekoration plastische Wirkung verleihen will. Der Grund, von dem sich die Zeichnung abheben soll, muß niedergedrückt werden. Das geschieht durch Punzen. Die Perlpunze, mit der ein kleiner Ring neben den anderen in den Grund eingeschlagen

wird, ist dabei das wichtigste Hilfsmittel; doch kommen auch andere Muster vor. Ihre Verwendung ist im 14. Jahrhundert noch sehr selten. Weiterhin wird die Zeichnung emporgetrieben; das geschieht entweder durch seitliches Unterschneiden der Schnittlinien oder durch Heraustreiben einzelner Flächen von der Rückseite her (mit Hilfe untergelegter Lederringe). Zum Nachheben der Konturen bedient man sich besonderer Bleche in verschiedenen Formen. Die hochgetriebenen Stellen werden mit Kork unterlegt. Diese ganze Technik der Ledertreibarbeit kommt fast nur in Verbindung mit dem Lederschnitt vor und bedeutet auch stilistisch so gut wie keine Abweichung vom Lederschnittband. Nur regt die Treibarbeit die umstrittene Frage an, ob ein plastisch geschmückter Einband dem Wesen des Buches nicht widerspreche. Mit dem mittelalterlichen Buch vertrug sich eine solche Ausschmückung der Deckel sehr wohl, da ja Plastiken von viel größerer Tiefe in den Goldschmiede- und geschnitzten Einbänden geläufig waren und die liegend aufbewahrten Bücher keinen Schaden zu erwarten hatten. Dem heutigen Buch steht ein plastisch geformter Deckel viel weniger an, und das ist auch wohl der Grund, warum alle Versuche, diese Schmuckart wieder zur Geltung zu bringen, zu unbefriedigenden Ergebnissen führen. Die Erläuterung der Technik bei H. Pralle, „Der Lederschnitt, eine Werkkunst des Buchbinders“, 2. Aufl., Halle 1927, sagt alles Wissenswerte.

Zu den ältesten bekannten Ledereinbänden überhaupt gehören auch die Einbände in *Lederdurchbrucharbeit*. Diese Schmuckweise entsteht durch Ausschneiden verschieden geformter kleiner Stellen aus der zuzierenden Lederfläche; die ornamentale Wirkung wird betont durch untergelegte vergoldete oder gefärbte Lederflächen. In solcher Weise hat Paul Adam den einzigen erhaltenen europäischen Einband dieser Art ergänzt, den sogenannten Ragyndrudiskodex, einen der drei Codices Bonifatiani der Ständischen Landes-Bibliothek in Fulda, aus dem 8. Jahrhundert. Eine gewisse Ähnlichkeit in der Technik haben die etwa ebenso alten koptischen Lederbände, die bruchstückhaft in Berliner Museen aufbewahrt sind und von dem andern Meister der historischen Einbandtechnik, Hugo Ibscher, rekonstruiert worden sind. Man kann sich vorstellen, daß die filigranartigen Durchbrucharbeiten des orientalischen Einbandes in seiner höchsten Blüte auf einer Tradition von diesen koptischen Einbänden her fußen.

Der älteste reine *Lederschnittband* gehört ebenfalls den Codices Bonifatiani an. Er ist in ganz elementarer Weise nur mit geschnittenen Linien, einem in die vier durch Diagonallinien entstandenen Dreiecke eingesetzten dreispitzigen „Geriemsel“-Ornament, geschmückt. Ganz allein steht ein englischer Einband mit Lederschnitt und erstmals angewandter Ledertreibarbeit, für dessen Datierung man noch zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert schwankt. Die eigentliche Periode des Lederschnittes beginnt in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts und endet mit dem 15. Die früheren Arbeiten zeichnen sich durch flachere Behandlung, oft auch durch ungeschicktere Zeichnung aus; die schönsten Erzeugnisse dieser Kunst stammen alle aus dem 15. Jahrhundert. Aus dem 14. Jahrhundert sind 21 Lederschnittbände bekannt und von Martin Bollert („Lederschnittbände des 14. Jahrhunderts“, Leipzig 1925) mit Abbildungen veröffentlicht. Aus dem 15. hat Hans Loubier etwa 170 nachweisen können, deren Verzeichnis er aber nicht mehr bekanntmachen konnte.

Außerhalb des ehemaligen Deutschen Reiches scheint der Lederschnitt nicht bekannt gewesen zu sein. Alle erhaltenen Bände stammen aus diesem Gebiet; es lassen sich sogar auch innerhalb dieser Grenzen noch gewisse Hauptgegenden feststellen, zu denen vor allem Franken und Österreich (Steiermark) gehören. Die vollendetsten Arbeiten kommen aus Nürnberg und Bamberg, dabei auch getriebene Lederschnittbände. Die steirischen Bände sind fast alle flach behandelt. Zu den Meistern, denen wir einen Teil der Nürnberger Einbände verdanken, gehört ein aus Ulm gebürtiger Jude mit Namen Meir Jafe, dessen Person jedoch noch umstritten ist. Die große Zahl von Lederschnittbänden zu jüdischen Handschriften, vor allem im 14. Jahrhundert, ist auffallend, doch lassen sich plausible Zusammenhänge nicht aufdecken. Ein anderer Künstler nennt sich „Petrus ligator“ (1451).

Die Darstellungen auf den Lederschnittbänden beginnen mit Pflanzenornamenten und grotesken Tieren; auch einfache Schriftbilder (große gotische Buchstaben, meist auf den Inhalt bezüglich) kommen vor. Im 15. Jahrhundert bleiben die Tiergestalten beliebt, besonders innerhalb von Kreisen, die die Deckelfläche gleichmäßig überziehen. Dazu kommen häufig Wappen der Besitzer (dies in Nürnberg sehr beliebt), Heiligenfiguren, Darstellungen aus dem menschlichen Leben. Zu letzteren hat vielfach die zeitgenössische Graphik die Vor-

bilder geliefert (der Meister E. S., der Meister des Hausbuches). Die österreichischen Bände sind auch im 15. Jahrhundert meist mit Tier- und Pflanzendarstellungen geschmückt. Die Salzburger Einbände für den Bibliophilen Erzbischof Bernhard von Rohr bringen den Lederschnitt schon in Verbindung mit Blinddruck. Weniger kostbare Einbände sind auch anderswo auf dem Rückdeckel nur mit Blinddruck behandelt. Die Dekoration ist im übrigen wenig einheitlich; nur ein äußerer, meist mit Blattmotiven geschmückter Rahmen ist üblich, in den sich auch die Eckbeschlüge, die selten fehlen, gut einfügen.

Die höchste Blüte hat der Lederschnittband in Nürnberg erlebt. Die kunstvoll und mit Maß getriebenen Lederarbeiten, die Einbände mit besonders reicher, künstlerisch hochstehender Zeichnung sind überwiegend fränkischen Ursprungs (auch Bamberg hat Teil daran). Für das mitteldeutsche Gebiet fehlt Material, um Allgemeines zu sagen. Die sehr zahlreichen österreichischen Einbände sind einfacher im Dekor, freilich auch einheitlicher; die stilisierten und naturalistischen Blattornamente, die in die Deckelfläche hineinkomponierten Einzeltiere, nur durch gepunzten Grund aus der Fläche herausgehoben, sind kaum weniger bewundernswert, als die oft überladenen fränkischen Arbeiten, die in der Eigengestaltung des Einbandes ohne Rücksicht auf Zweckmäßigkeit und Inhalt nach heutigen Begriffen etwas zu weit gehen. Leider waren es gerade diese Bände, die man in falscher Begeisterung für das überkommene Schöne im 19. Jahrhundert glaubte nachahmen zu müssen.

Der Lederschnitt, bei anderen Gebrauchsgegenständen durch die Jahrhunderte hindurch nicht in Vergessenheit geraten, hat auf dem Gebiet des Bucheinbandes seit dem 16. Jahrhundert vollständig geruht, bis Georg Hulbe in Hamburg um 1880 sich durch den Lederschnittband im dortigen Museum für Kunst und Gewerbe zur Wiedererweckung dieser Einbandschmucktechnik begeistern ließ. Hulbe machte Schule, die Technik ist wieder erweckt, und einer der Schüler, H. Pralle, hat das erwähnte Lehrbuch geschrieben, das im Technischen zuverlässig ist, dessen historischen Teilen man sich aber besser nicht anvertraut. Für Alben und Adressen, für Familienbücher und kirchliche Bände findet der Lederschnitt gelegentlich und häufiger als für den ausgesprochen bibliophilen Einband Verwendung. Ein eigener, dem modernen Empfinden gerecht werdender Stil hat sich in dieser Tech-

nik noch nicht gebildet, obwohl erste Kräfte sich darin versucht haben. Vorlagenwerke speziell für diese Technik, die sich sehr an die historischen Einbände anlehnen, sind in ziemlicher Zahl erschienen, aber in der Hauptsache schon wieder vergessen.

Am schlimmsten wirkte sich die Nachahmung des Ledertreibeinbandes in den gepreßten, wattierten Verlageinbänden und Massenmustern von Alben um die Wende des 19. Jahrhunderts aus. Von der Flut ist jetzt wenig mehr als die Erinnerung an Greuel übrig, denen man höchstens gelegentlich noch in wohlbehüteten guten Zimmern begegnet.

Diese Nachahmung einer künstlerischen Technik, die auf die originale Bearbeitung mit dem Messer ganz verzichtet, müßte deshalb bei einer anderen Gruppe des Einbandschmuckes behandelt werden: dem *Schmuck durch Pressung oder Druck*. In diese Gruppe gehört weit aus das meiste, was seit dem Mittelalter an künstlerischer Ausschmückung von Ledereinbänden geleistet worden ist, der Blinddruck so sehr, wie der Golddruck, die Arbeiten mit petit fers so sehr, wie die großen Plattenpressungen, die Darstellung naturalistischer Motive, wie die Schrift auf dem Einband, — einerlei, ob Hand oder Maschine die Arbeit geleistet haben.

Die Frage, ob die *Hand* des Buchbinders den Schmuck auf dem Leder angebracht hat, oder ob er sich maschineller Hilfsmittel, vor allem der Presse bediente, ist für den Liebhaber von ausschlaggebender Bedeutung; so maßgebend, daß Marius Michel seine Darstellung des französischen Einbandes nach diesem Gesichtspunkt in 2 Bände teilt und z. B. die vielbewunderten Rieseneinbände der Padeloupschen Werkstatt wegen der verwendeten Teilplatten zur „*reliure commerciale*“ rechnet. Man wird im allgemeinen mit den Kriterien für die „*reliure artistique*“ nicht so streng sein dürfen, wie Michel. Die Kunst des Einbandes besteht nicht allein in der Geschicklichkeit, mit der der Buchbinder-Vergolder sein Stempelmaterial handhabt, nicht allein in der Kraft, mit der er möglichst große Stempel noch eigenhändig drucken kann, sondern auch in der kunstvollen Gestaltung der ganzen Dekoration und in der sinngemäßen Verwendung der verfügbaren technischen Hilfsmittel; wenn oft dann die Kunst mehr auf den Stempelschneider als auf den Buchbinder zurückgeht, wenn

man also Bedenken haben kann, den Buchbinder als Künstler zu bezeichnen, so handelt es sich beim Erzeugnis, beim künstlerischen Einband, nicht darum, wem die künstlerische Wirkung zu verdanken ist, sondern darum, daß sie vorhanden ist.

Um Hand- und Maschinenarbeit auch bei dem mit Stempeln erzielten Einbandschmuck zu unterscheiden, spricht man bei ersterer Art von Drucken, bei letzterer von Pressen. Der Handbuchbinder drückt seine Stempel nacheinander ins Leder ein, die Maschine, wie die Druckerpresse arbeitend, prägt mit einem einzigen Druck die ganze Platte auf den Einbandstoff. Die Handarbeit hat in der Größe der Platten eine Grenze. Die großen Stempel, welche z. B. von den Erfurter Buchbindern am Ende des 15. Jahrhunderts neben ihren kleinen Einzelstempeln verwendet wurden, stehen noch innerhalb dieser Grenze. Aber die in den Niederlanden aufkommenden kleinen Platten, deren Fläche schon ca. 30 qcm überschreitet, können mit einfacher Menschenkraft nicht wirksam gedruckt werden. Hier muß von früh an die Presse dem Buchbinder zu Hilfe gekommen sein. Viel wichtiger aber als die Entscheidung, ob größere Platten von Hand gedruckt sind, ist die Frage, ob ein Einbandschmuck, der scheinbar aus einzelnen Stempelchen gebildet ist, nicht in Wahrheit gepreßt ist, sei es, daß das Ganze eine Platte ist, sei es, daß der ganze Schmuck zusammengesetzt von der Presse gedruckt ist, was jedoch an historischen Einbänden kaum möglich ist, da für die Presse passendes Stempelmateriale erst seit Aufkommen des maschinellen Einbandes hergestellt wird.

Die Prüfung, ob kleine Ornamente von Hand gedruckt sind, fällt bei Kenntnis der Technik nicht schwer. Der sorgfältigste Vergolder kann unmöglich bei jedem Stempel den gleichen Druck erzielen; das Relief des Leders wird also etwas ungleichmäßig; die Stempel sind teils etwas tiefer, teils seichter eingedrückt. Ferner wird es nicht gelingen, alle Stempel genauestens symmetrisch anzubringen, alle Fileten so anzusetzen, daß Nähte nicht zu sehen sind; geringfügige Abweichungen gibt es stets. All diese Ungleichmäßigkeiten, die dem Gesamtbild so förderlich sind, wie etwa dem menschlichen Gesicht die geringe Asymmetrie, schätzt der Bücherfreund nicht nur als Charakteristika des handverzierten, sondern auch als Ausdruck des individuell gearbeiteten Einbandes; die abgezirkelte Symmetrie des maschinenmäßig geschmückten Einbandes wirkt tot gegenüber diesem ewig sich er-

neuernden Spiel der kleinen Ungenauigkeiten. In dieser Erscheinung liegt z. B. auch der Grund, warum die für die modernen Faksimileausgaben von Handschriften und frühen Drucken hergestellten Faksimileeinbände so gänzlich unhistorisch erscheinen: sie sind in eben dieser verpönten Gleichmäßigkeit von einer Platte gepreßt und dadurch ist der Eindruck der Handarbeit, der durch das Einzelstempelmotiv entstehen könnte, rasch verwischt.

Ein eigenes Erkennungszeichen hat der handgearbeitete Blinddruck noch dadurch, daß je nach der Stärke, mit der der erhitzte Stempel in das Leder eingepreßt wird, dieses dunkler gefärbt ist; hat der Buchbinder sein Handwerk nicht verstanden und zu heiß gedruckt, so sind die Stempelstellen verbrannt und fallen später heraus, entsprechende Lücken im Überzug zurücklassend. Umgekehrt werden zu leicht gedruckte Stellen die schattierende Färbung nicht aufweisen, aber auch die Zeichnung des Stempels nicht unbedingt sicher festhalten. Ähnliche Unregelmäßigkeiten gibt es natürlich auch beim Golddruck; sie sind aber viel schwerer zu erkennen, da es nicht so sehr auf den Druck, als auf das verwendete Gold, die Grundierung, das Einbandmaterial usw. ankommt und erst, wenn an dem Gold Beschädigungen auftreten, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Ursache gelenkt wird.

Die Verzierung des Deckelbezuges, später auch des Rückens, durch Eindringen bestimmter Muster in den Bezugstoff ist nicht nur die verbreitetste, ist auch die eigentlich *buchbinderische Schmucktechnik*. Sie ist so alt wie die Verzierung durch Einschneiden. Die Belebung der Deckelfläche durch Erzielung eines die Zweckform nicht störenden blinden oder durch Gold betonten Reliefs mit allen Wirkungsmöglichkeiten der Färbung und Schattierung, hat sich als die dauerhafteste, als die eigentlich werkgerechte Schmuckform erwiesen. Ein künstlerischer oder historischer Einband ist in 90 von 100 Fällen mit Stempeldruck verziert.

Dem Golddruckband geht zeitlich der *Blinddruckband* um viele Jahrhunderte voraus. Die Schmucktechniken spiegeln den Stand der mechanischen Hilfsmittel, z. B. in der Größe der Stempel. Solange die Stempel von Hand gedruckt werden mußten, war ihnen, wie erwähnt, eine enge Grenze für ihre Flächenausdehnung gesetzt; wenige Quadratzentimeter konnten nicht überschritten werden; schon bei den Kno-

tenstempeln, dem lautenspielenden Laubmenschen, den reich konturierten Stempeln mit den Evangelistensymbolen muß die körperliche Leistung bewundert werden, welche der Buchbinder des 15. Jahrhunderts zur Herstellung des Stempelschmuckes brauchte. Um die gleiche Zeit findet man in Paris schon die Platten, die ein großes Stück des Einbandes deckten und für die Handarbeit zu groß waren; man kannte also in dieser Zeit eine Presse als Hilfsmittel für die Plattenpressung, und sie kann als Vorläufer der Vergoldepresse gelten. Aber diese Anlehnung der Entwicklung an den technischen Fortschritt hindert nicht, daß gerade der Einzelstempeldruck mit einem einzigartigen historischen Phänomen aufwarten kann: wir finden ihn bei seinem ersten uns bekannten historischen Auftreten in solcher technischer Vollendung, daß drei Jahrhunderte später diese Leistung noch nicht übertroffen ist.

Für das Einpressen eines Musters in das Leder gibt es außer den verschiedenen Möglichkeiten des Pressens durch stehenden Druck, sei es von plattenförmiger Matrize, sei es von einer wiegend oder rollend fortbewegten Form (Filete bzw. Rolle, nicht „Rollstempel“, wie sich in der historischen Literatur eingebürgert hat) auch noch die wohl älteste Art des Einstreichens; dazu dient das *Streicheisen*, das an einem Lineal unter starkem Druck entlanggezogen wird und breite oder schmale Streifen, auch mehrere parallel in das Leder drückt. Vor allem die Umrahmungen und Felderteilungen werden bis ins 16. Jahrhundert mit diesem Instrument hergestellt, bei einfachen Einbänden ist die Linie der einzige Schmuck. Von den mit der Filete hergestellten Linien, wie sie beim Golddruck die Regel sind, unterscheiden sich die Streicheisenlinien durch das Fehlen jeglicher Ansatzstellen; dagegen sind die Anfangs- und Endstellen nicht so scharf abgegrenzt wie beim Filetendruck. Streicheisenverzierung ist nur beim Blinddruck möglich; Stempel, Rolle und Platte finden bei Blind-, Gold- und Farbdruck Verwendung.

Der *Handdruck* erfordert viel Kraft, da das Leder so stark niedergedrückt werden muß, daß das Relief entsteht, welches zur plastischen Wirkung unentbehrlich ist. Beim Golddruck, der ziemlich heiß erfolgt, genügt meist ein einmaliger Druck; der mäßiger heiße Blinddruck wird öfters wiederholt um die nötige Tiefe zu erreichen. Die Geräte des Vergolders („*relieur-doreur*“, in England „*finisher*“, da

die ganze künstlerische Behandlung der Deckel dort „finishing“ genannt wird im Gegensatz zur technischen Behandlung, dem „forwarding“) sind so eingerichtet, daß auch von der Schulter aus der Druck noch erhöht werden kann, den die Hand dem Werkzeug verleiht. Im Prinzip sind diese Werkzeuge seit dem Mittelalter gleichgeblieben, wie die Technik ihrer Verwendung fast unverändert geblieben ist; nur die Muster haben sich verändert, aber selbst da gibt es erstaunlich konservative Formen, bei den Linien- und Bogensätzen so sehr wie sogar bei den figürlichen Motiven. Wir erschließen die historische Gestalt der Werkzeuge nicht nur aus den in den Einbänden erhaltenen Zeugnissen ihrer Verwendung, wir kennen sie auch aus überlieferten (z. B. aus der Klosterbuchbinderei von St. Michael in Bamberg) mittelalterlichen Buchbinderei-Inventaren; und viele Stempel, die sich von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt haben, sind heute noch in Werkstätten oder in Privatsammlungen zu finden.

Während die Stempel Einzelornamente, gebogene und gerade Linien in verschiedenen Größen (Bogensatz, Liniensatz) auf das Leder zu übertragen bestimmt sind, Rollen ein fortlaufendes Muster übermitteln, kann die *Filete*, welche das Prinzip des Einzeldruckes mit dem des Rollendruckes verbindet und damit auch die Arbeitserleichterung gewinnt, die sich aus der wiegenden, jeweils nur den Druck auf eine Linie statt auf eine Fläche bedingenden Übertragung ergibt, sowohl gerade Linien als auch Wiederholungsmuster drucken. Die Unterscheidung des Filetendruckes vom Rollendruck ist durch die auch bei sorgfältigster Arbeit nicht ganz zu vermeidenden Nähte, die Ansatzpunkte für die neue von der Filete zu druckende Strecke, stets möglich. Genaue Beobachtung der Wiederholungsmuster zeigt auch, daß diese ursprünglich von regelmäßig aneinandergereihten Einzelstempeln gedruckt worden waren (und auch bei den dentelles-Mustern des 18. Jahrhunderts häufig noch gedruckt wurden), daß erst der Wunsch nach Gleichmäßigkeit und Erleichterung der Arbeit die Übertragung auf Rolle und Filete, wenn nicht die Erfindung dieser Werkzeuge erreicht hat.

Die Stempel (im weitesten Sinn) können auch in ihrer *Gravur* grundsätzlich verschieden sein, je nach der plastischen Wirkung, die erzielt werden soll. Einmal soll das Leder niedergedrückt werden, um durch den Kontrast mit den stehenbleibenden Flächen zu plastischer Geltung

zu kommen; das ist bei allen Linienstempeln der Fall, aber auch darüber hinaus bei all den Stempeln, die wie bei einem graphischen Hochdruckverfahren in die erhabene druckende und die ausgeschnittene nichtdruckende Fläche geteilt sind. Die niedergedrückte Fläche ergibt das Muster, sei es, daß es bei Blinddruck im Schatten liegt und dunkler gefärbt ist, sei es, daß es beim Golddruck durch das Leuchten des miteingedruckten Goldes ins Auge fällt. Anders ist es aber bei den komplizierteren ornamentalen und den figürlichen Stempeln, die nicht nur eine druckende Ebene kennen, sondern deren Gravur als Matrize für das aus dem Leder herauszuarbeitende Relief von abgestufter Tiefe dient. In solchem Fall wird die eigentliche Zeichnung in den Stempel vertieft eingeschnitten, um beim Abdruck erhöht zu erscheinen; die höchsten Stellen erhalten das meiste Licht, und die Vertiefung des Hintergrundes läßt ihn auch in den Schatten treten. Diese positiv genannten Stempel sind hauptsächlich für den Blinddruck geeignet; auch Schrift mit Hintergrund kommt in solchem Stempel (auch bei Golddruck) am besten zur Geltung. Der Golddruck figürlicher Motive erfordert umgekehrte, negative Behandlung der Gravur, da gerade die hauptsächlichlichen Teile der Zeichnung, die beim Blinddruck erhöht erscheinen, beim Golddruck niedergedrückt werden müssen, um durch den Glanz des Goldes sich von den minder wichtigen Flächen abzuheben. Negative Stempel sind also die typischen Vergoldestempel für die figürlichen Darstellungen auf den Renaissanceeinbänden der deutschen Art. Manchmal erfordert die Verbindung von Schrift und Bild auch eine Mischung von positiv und negativ in einer Platte; und nicht bei jedem Muster ist die Entscheidung, ob positiv oder negativ, ganz eindeutig: wichtiger als diese zunächst nur technische Frage ist aber die stilistische Charakterisierung, welche durch den Stempelschmuck und zwar durch die Art der Stempel selbst und durch ihre Anordnung, der einzelne Einband erfährt.

Das *Streicheisen* allein genügt kaum zum Schmuck eines künstlerischen Einbandes. Die Formen, die es erzeugen kann, sind schnell erschöpft. Auf mittelalterlichen Schaflederbänden einfachster Art sind Rahmen oder Diagonalen von Streicheisen gezogen. Bestenfalls ist auf Kalblederbänden ein Schmuckfeld in ein Rautenschema zerteilt; das Ergebnis ist weniger ein geschmückter Einband als die Gelegenheit da-

zu. Und so ist die Teilung in Felder für den weiterhin zu bearbeitenden Einband die eigentliche Domäne des Streicheisens; für den Golddruck weicht es in dieser Funktion der Filete.

Der *Einzelstempel* gehört zu den ältesten Requisiten des Buchdeckelschmuckes. Auf dem Codex Bonifatianus I in Fulda, der aus dem 8. Jahrhundert stammt und wohl seinen Einband zur gleichen Zeit erhalten hat, finden sich Spuren von Rosetten- und Palmettenstempeln in Umrißzeichnung. Von diesem vereinzeltten frühen Zeugnis muß die historische Betrachtung ohne Kenntnis irgendwelcher Verbindungslinien tief ins 12. Jahrhundert springen, um dort die Stempel in vollkommener Ausbildung anzutreffen. Der romanische Blinddruckeinband ist, soweit bis jetzt festgestellt werden konnte, wahrscheinlich in französischen Benediktiner- und Zisterzienserklöstern zu Hause und von da erst nach England, wo die ersten Beispiele gefunden wurden und deshalb zunächst die Heimat vermutet worden war, gebracht worden; der Anteil Mitteleuropas ist noch nicht näher bekannt. Diese Einbände, von denen mindestens ein halbes Hundert erhalten ist, verblüffen nicht nur durch die Stempel als solche, die zum großen Teil von denen des 15. Jahrhunderts nicht zu unterscheiden sind, sondern auch durch die Ausbildung der Deckelschmuckaufteilung, wie sie ebenfalls im 15. Jahrhundert nur nachgeahmt zu werden brauchte. Die Anordnung ist bei diesen Einbänden des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts noch bedeutend vielseitiger, freizügiger und ungezwungener als im späten Mittelalter. Man kann diese Schmuckweisen als Zwischenstufe zwischen dem Prachtband und dem Gebrauchsband betrachten; nach der ersteren Seite neigen diejenigen Blinddruckbände, welche die Stempelanordnung etwa der Zeichnung eines Kreuzes einfügen, nach der andern diejenigen, die einen strengen Rahmen um ein wagerecht untergeteiltes Mittelfeld legen und in die Streifen Reihen von gleichen Stempeln setzen — und dazwischen stehen die gewissermaßen experimentierenden Schmuckflächen, die aus frei in den Raum gesetzten Stempeln und aus regelmäßigen Reihen, aus Stempeln mit geschlossener Form und solchen mit architektonischen Umrißzeichnungen in buntem Gemisch zusammengesetzt sind, oder bei denen geometrische Figuren besonderer Art das von der Buchform diktierte Ornament durchschneiden. Die Mannigfaltigkeit dieser Formen verbietet zunächst noch eine engere Klassifizierung der romanischen

Blinddruckbände. Zu erkennen sind sie an der komplizierten Deckelaufteilung, an den vielen figürlichen, reihenweise wiederkehrenden Stempeln in den selteneren Formen des Ovals und der Mandel, an den figürlichen Umrißstempeln, an den Reiterfiguren, auch noch an den kleinen Flechtwerkstempeln, mit denen die geometrischen Gebilde oft ausgefüllt sind. Charakteristisch ist die fast lückenlose Ausfüllung der gesamten Fläche mit Stempeln; höchstens einige als Rahmen wirkende Streifen bleiben frei; einzelne Einbände enthalten bis 600 Stempelabdrücke; über 50 verschiedene Stempel kommen auf einem Einband und über 100 in einer einzigen Werkstatt vor.

Ob eine Art Wellenbewegung der Schmucktechnik daran schuld ist, daß aus dem 13.—14. Jahrhundert nur ganz vereinzelt Blinddruckbände erhalten sind, oder ein Zufall der Überlieferung, ob die Beliebtheit anderer Schmuckarten, die so hoch ausgebildete zeitweise zurückgedrängt hat — wir wissen es nicht. Die *Blinddruckbände mit Einzelstempeln* aber, die uns aus der letzten Zeit der Handschriften und der Frühzeit des Buchdrucks erhalten sind, stellen die damals verbreitetste Art des Einbandschmuckes dar. Das Stempelmateriale, zum Teil von dem des 12. Jahrhunderts kopiert, ist einheitlicher in den Formen, vielfältiger in den einzelnen Darstellungen geworden. In den nach Motiven geordneten Stempelsammlungen aus Paul Schwenkes Nachlaß sind für einzelne Motive Hunderte von verschiedenen Ausführungen nachgewiesen. Pflanzen-, Tier- und Fabelwelt hat in der überwiegenden Zahl die Vorbilder geliefert, Quadrat, Rechteck, Kreis, Raute sind die hauptsächlichsten Rahmenformen. Freie Stempel kommen nur ganz selten vor, für die Umrisse eines Palmettenmusters etwa, oder als Porträt des Johann von Paderborn, mit dessen Druckersignet übereinstimmend. Einige solcher Freistempel, der Lautenspieler und der große Knoten, sind für mehrere Erfurter Meister charakteristisch. Im übrigen aber ist die Zuhilfenahme der Stempelbilder zur örtlichen Zuweisung noch sehr problematisch, zumal Stempel auch schon Handelsobjekt waren. Lediglich die als Supralibros gebrauchten Heiligenstempel oder Namensstempel von Klöstern und Buchbindern können Anhaltspunkte geben. Wo solche fehlen, müßte eine Vergleichung vieler Stempel einsetzen, die mit den heutigen Hilfsmitteln meist noch nicht durchzuführen ist.

Aussichtsreicher ist eine Betrachtung der ganzen *Anordnung* des Deckelschmuckes. Allgemein gilt für das 15. Jahrhundert eine sparsamere und geordnetere Verwendung der Einzelstempel als im 12. Jahrhundert. Mit Streicheisen, die häufig 3—4 Linien nebeneinander erzeugten, sind Schmuckfelder abgeteilt, in welche die Stempel eingesetzt wurden. Außer einem, den äußersten Rand absetzenden Rahmen, der meist schmucklos bleibt, werden noch 1—2 innere Rahmen gebildet, in welche Reihen von Stempeln eingesetzt werden. Das verbleibende Mittelfeld wird noch, je nach Größe, in Streifen, oder durch Diagonalen in Dreiecke, oder in Rauten geteilt oder als einheitliches Schmuckfeld behandelt, in welches die Stempel in Reihen oder in anderer wechselnder Anordnung eingesetzt sind. Senkrechte Stempelpfeihen, eng aneinandergedrängt, waren im 14. Jahrhundert vor allem in der Kölner Gegend üblich; auch in Frankreich ist diese Form sehr verbreitet. Ein kleineres, in Diagonallinien zweier abwechselnder Stempel eng bedecktes Mittelfeld ist für Erfurt charakteristisch. Weiter nach Süden führt meist die Rautenranke — ein rankenartiges Schmuckmotiv, welches im Mittelfeld rautenähnliche Felder bildet, in denen das sehr verbreitete Muster der Granatapfelblüte oder ein ähnlicher Stempel angebracht war. Als Umrahmung hierzu ist der gotische Laubstab, mit einer Blüte abwechselnd, beliebt — hierfür ist Nürnberg, besonders die Koberger-Werkstatt, der Hauptort. Obwohl solche örtlich bevorzugte Muster nie absolute Gewähr für Entstehung jedes ebenso geschmückten Einbandes am gleichen Ort geben, wird man durch Vergleichung der Frühdruckerzeugnisse einzelner Orte doch noch manche örtliche Besonderheiten feststellen können, mit deren Hilfe dann die häufig ohne genügende Begründung allein auf Grund des Druckortes schon erfolgten „Bestimmungen“ zu korrigieren sein werden.

Unter den Stempeln erfordern stets die mit außergewöhnlichen Darstellungen die besondere Aufmerksamkeit, da von diesen aus am ehesten der Weg zum Vergleichsmaterial und damit zur lokalen Bestimmung gefunden werden kann. Zu beachten sind auch die an bevorzugter Stelle (etwa in der Mitte einer der Querleisten) nur einmalig gedruckten Stempel, denn diese Betonung deutet auf einen symbolischen Charakter des Stempels, der dann etwa den Schutzheiligen

des Klosters, welchem das Buch gehörte, darstellt. Ähnliche Bedeutung haben alle irgendwelche *Schrift* enthaltenden Stempel. Einzelstempel der üblichen Art mit einem Buchstaben als Schmuck müssen nicht immer etwas zu sagen haben, wenn man auch irgendwelche Beziehungen zum Besitzer des Buches suchen wird; Schriftbänder mit den Worten „ave maria“ oder „laus deo“ können nicht anders gewertet werden wie die bildlichen Motive auf Stempeln. Aber es gibt auch schon in den 1430er Jahren Einzeltypenstempel, die zu fortlaufenden Texten zusammengesetzt sind, und es gibt Schriftbänder mit Namen, die etwas zu sagen haben. Mit solchen Einzeltypen, die etwa den Matrizen der Buchdrucktypen entsprechen und beim Abdruck ein erhabenes Schriftbild erzielen, haben süddeutsche Buchbinder ihre Namen überliefert, so der Nürnberger Dominikaner Conrad Forster, dessen Einbände wie die seiner Mitbrüder Johann Wirsing und Wilhelm Krug um 1430—60 entstanden sind, und der Kaplan Johann Richenbach in Geislingen, dessen Arbeiten in die 60er und 70er Jahre fallen. Die Schrift bildet bei diesen Einbänden, wie sie auch in der Kölner Gegend vorkommen, den Rahmen für den Deckelschmuck. Schriftbänder als Stempel dagegen sind in den übrigen Stempelschmuck eingefügt und kehren auf einem Einband mehrfach wieder. Nur Besitzernamen bleiben meist auf einmaligen Abdruck beschränkt. Die Buchbindernamen, die wir auf solche Weise kennen — ihre Aufzählung wird stets unvollständig bleiben — sind hauptsächlich in Süd- und Mitteldeutschland zu Hause: Ambrosius Keller in Augsburg, Johannes Hagmayer in Ulm, Johannes Fogel und viele andere in Erfurt, Franz Staindorffer in der Koberger-Werkstatt sind die bekanntesten; aber auch in Lübeck gibt es einen Buchbinder, der mit 2 Stempeln auf den Einband druckte: „hinricus coster bant dit.“

Unter den mittelalterlichen Blinddruckbänden ist eine kleine Gruppe dadurch bemerkenswert, daß sie im Schmuck auffallende Ähnlichkeit mit Lederschnittbänden aufweist; nicht eine symmetrische oder willkürliche Anwendung figürlicher Einzelstempel, sondern naturalistische Blattmotive in leichter Stilisierung, flächig behandelt und in Rahmen gesetzt mit niedergedrücktem Grund — das alles erzielt nur mit dem Streicheisen für die Blattrippen und durch einen sinnvoll erdachten und angewendeten kleinen Stempel, der auf der einen Seite von einer geraden oder gebogenen Linie, auf der anderen von den

charakteristischen Blattkonturen begrenzt ist. Durch Aneinanderreihen dieses einen Stempels ist eine Gruppe der schönsten und individuellsten Blinddruckeinbände des Mittelalters entstanden. Man nennt diesen Stempel Kopfstempel, weil nicht eine Zeichnung oder Gravur das Stempelbild auf das Leder überträgt, sondern der ganze Kopf des Stempels als solcher das Leder in voller Fläche niederdrückt. Nach diesem charakteristischen Stempel werden auch die Einbände genannt. Sie scheinen in Süddeutschland häufiger zu sein als in irgendeiner anderen Gegend und lassen sich auf die enge zeitliche Spanne der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eingrenzen. Allerdings wird der gleiche Stempel auch in anderer Weise verwendet, wie z. B. Wiener Einbände beweisen. Außerdem kommt dieser Stempel auch mit gepunzter Fläche vor, und mit gewellter Grundlinie bildet er, sinngemäß aneinandergesetzt, die gotische Rautenranke.

Ein Motiv des Stempeldruckbandes, das im 12. Jahrhundert eine große Rolle gespielt hatte, fehlt bei den deutschen Einbänden im 15. Jahrhundert fast gänzlich, um in Italien desto eifriger Verwendung zu finden: die zu fortlaufenden „Geriemsel“-Mustern zusammengesetzten *Knotenwerkstempel*. Mittelfeldfüllungen dieser Art gibt es nur in Italien Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Im übrigen sind auch diese frühen italienischen Einbände annähernd nach dem üblichen Schema — ein Rahmen mit einer Stempelreihe — geschmückt, nur unterscheiden sie sich durch die in Deutschland erst viel später an den südlich beeinflussten Einbänden auftretenden Gehrungslinien, durch zierlichere und sinnvoller in die Schmuckfläche eingeordnete Buckel, durch die Art der Schließenbefestigung, durch die vielfältigeren Streicheisenlinien, die sich nicht überschneiden. Außerdem kommt ein kleiner kreisförmiger Stempel vor — die Keimzelle der Vergoldung, wenn auch nicht in Italien entstanden, sondern wie das Knotenmuster von Ägypten und Nordafrika übernommen. Es ist also eine Verbindung verschiedener Einflüsse, die den italienischen Blinddruckband gestaltet, ehe er, im Golddruck zu eigenem Stil gefestigt, wieder nach Frankreich und Deutschland neue Schmuckweisen bringt und sich mit den dortigen zu neuen Formen verbindet. Doch hatte der Norden noch einen guten Teil der Renaissancezeit hindurch seinen eigenen auf den Blinddruckmotiven beruhenden Stil.

Die *Rolle*, aus Arabien im 15. Jahrhundert übernommen, ist nur in ihrer Technik ein Instrument der Renaissancezeit, wenn sie auch Johann Richenbach schon gekannt hat; in ihrer Schmuckwirkung leistet sie das gleiche, was die aneinandergereihten Einzelstempel geleistet haben. Der gotische Bogenfries, aus Stempeln zusammengesetzt, wird später von der Rolle gedruckt, um bald dem Palmettenfries als dem für den beginnenden Renaissanceband stilechteren Schmuckelement zu weichen. Das Rankenwerk für Umrahmungen, das schon durch sinnvoll geschnittene Einzelstempel zu einem fortlaufenden Muster ausgebildet war, ist das nächste Gebiet, das sich die Rolle erobert; bald folgen figürliche Darstellungen: die Einzelstempel gejagter Tiere werden schon um 1500 zu einer „Jagdrolle“ vereinigt. Das Eindringen des Renaissancestiles in diese zunächst noch sehr beweglichen Darstellungen kündigt sich durch die strengeren Formen im Ornamentalen (Kandelaberrollen u. ä.) und durch die Aufteilung in abgegrenzte Einzelbilder in den bildlichen Rollen an. Gleichzeitig damit vollzieht sich der Übergang zu Darstellungen, die in senkrechter Richtung abgerollt betrachtet werden müssen. Die „Querrolle“, d. h. die figürliche Rolle mit wagerechtem Bildablauf, die von dem friesartigen Charakter her (vgl. auch das fortlaufende Schriftband) das natürliche wäre, ist in der Renaissance ganz selten geworden; ganz wenige Buchbinder benützen für die kürzeren Querleisten des Renaissanceeinbandschmuckes eine breite figürliche Rolle, fast ausschließlich mit biblischen Szenen. Auf den Ausweg, die von den Rollen gebildeten Schmuckrahmen für die senkrechten und wagrechten Leisten mit verschiedenen laufenden Bildreihen zu besetzen, sind die Buchbinder nur ganz selten gekommen; und wenn auch die senkrecht ablaufende Rolle für die längeren Strecken diente, so war doch ein in allen 4 Richtungen des Rahmens fortlaufender Fries, wie es bei den wagrechten Rollen durchgeführt war, nicht mehr möglich. Trotz ihres reichen Bildinhaltes wurde die Renaissancerolle in eine vorzugsweise ornamentale Stellung gedrängt und der Buchbinder erkannte das stillschweigend an, indem er an den Überschneidungen auf das Bild keine Rücksicht nahm. Selbst die mit größter Kunstfertigkeit hergestellten Einbände versagen in diesem Punkt; es ist schon ein Zeichen besonderer Sorgfalt, wenn die Rollen an den Rahmenecken nur aneinanderstoßen, nicht übereinandergreifen.

So unentbehrlich die Rolle für jeden die Rechteckform des Buches in den rahmenartigen Schmuck übernehmenden Einband geworden und geblieben ist, so ist sie doch kaum zu selbständiger Bedeutung gelangt. Es gibt einzelne Bände, die in der Art der Einzelstempelbände mit senkrechten Stempelreihen mit mehreren senkrecht durch das ganze Mittelfeld abgerollten Reihen geschmückt sind und es kann sein, daß die niederländischen Platten mit zwei Reihen in fortlaufendem Rankenwerk eingerahmter Einzelbilder in solchen Rollenbänden ihr Vorbild haben; aber die überwiegende Verwendung der Rolle geschah in Verbindung mit der *Platte* als deren Umrahmung; notwendig wurde die Platte durch ihre Mittelstellung, wie durch ihre Größe und ihre Form (eben die durch Dazwischentreten der Rollen verkleinerte Buchform) gegenüber der Rolle hervorgehoben und gab dem ganzen Einband ihr Gepräge. Daß schließlich auch Plattendarstellungen wieder auf Rollen übertragen wurden, ist eine Entwicklung der technischen Mittel, nicht der künstlerischen Ausdrucksform. Rollen- und Plattenschmuck sind durch ihr gemeinsames Vorkommen, wie durch Wechselwirkung ihrer Inhalte so enge verbunden, daß sie kaum getrennt betrachtet werden können, obwohl mit solcher Betrachtung der dazwischenliegende *Wechsel der Stilarten* nicht gewürdigt wird.

Es gibt für den Bucheinbandschmuck als solchen keine scharfe Grenze zwischen Gotik und Renaissance. Wie der herzförmige Palmettenstempel aus der romanischen Periode unverändert auf den gotischen Einband übernommen wird, so arbeitet größtenteils der Renaissancebuchbinder noch mit dem alten Material; und doch ist die Art der Anwendung oft schon charakteristisch für den neuen Stil. Wenn die Vorherrschaft des Schweinsleders für den deutschen Renaissanceband kennzeichnend ist, so ist damit der Kalbslederband nicht aufgegeben — auch für den blindgedruckten Schmuck. Und wenn mit der Renaissance der Golddruck in den Einbandschmuck eingedrungen ist, so ist die Vergoldung in gotischer Schrift gedruckter Titel auf Einbänden um 1500 ebensowenig ein Kennzeichen für den neuen Stil, wie die Blinddruckverwendung für den Golddruck geschnittener Stempel im 16. Jahrhundert eines für die mittelalterliche Dekorationsweise. Das Eindringen der Renaissancekunst in den Bucheinband vollzieht sich in den verschiedenen Ländern zu verschiedenen

Zeiten und mit anderen Symptomen, vollzieht sich ohne eine Änderung des Stempelmateriale außer dem allmählichen Übergang zu anderen Darstellungen, und der veränderten Anwendungsform. Das Verschwinden des kleinen Einzelstempels, nicht aber das Aufkommen der Platte, die Verbindung des Plattendrucks mit Rollen, nicht aber das Auftreten von Rollen kennzeichnet äußerlich die Stilwandlung auf deutschem Gebiet. Welche der bildlichen Darstellung in Motiv und Ausführung innewohnende Kennzeichen den neuen Stil andeuten, ist durch einen Vergleich mit der zeitgenössischen Kunst festzustellen; diese Aufgabe für die Geschichte des Bucheinbandes zu lösen muß noch unternommen werden.

Die Platte als vergrößerter Einzelstempel verdankt ihren Ursprung dem Wunsch, größere Darstellungen, als es der Einzelstempel ermöglichte, auf den Einband zu übertragen, und dem andern, mit wenig Handgriffen eine größere Fläche zu schmücken — der Weg zum Masseneinband führt sicher über den Plattenstempel. Ihre Anwendungsmöglichkeit aber verdankt die Platte der Hilfe von Maschinen, wie sie bis dahin für den Einband nicht verwendet worden sind; während bis dahin die Heftlade neben dem Hobel und der Klotzpresse die einzigen größeren technischen Hilfsmittel des Buchbinders waren, tritt seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Prägepresse hinzu, eine wohl wenig von der Buchbinderpresse unterschiedene Maschine, welche der Menschenkraft beim Aufpressen von Preßstücken zu Hilfe kommt, wenn die Hand des Arbeiters eine dauerhafte Prägung nicht mehr erzielen konnte. Hier endet also der „Blinddruck“, um der „Blindpressung“ zu weichen. Dem als einzigen Schmuckstück aufgedrückten Plattenstempel gesellt sich aber bald der von der Rolle handgedruckte umrahmende Schmuck bei, und der kleine, handgedruckte Einzelstempel führt auch auf dem ausgebildeten Renaissanceband noch ein schüchternes Dasein.

Der *Anordnung* des Schmuckes schreibt die Platte ein weitaus strengeres Schema vor, als es der Einzelstempel getan hatte. Das Bestreben, in regelmäßigen, von der Deckelgestalt abgeleiteten Formen möglichst den ganzen Deckel schmückend zu bedecken, kehrt im Renaissanceband gesteigert wieder, und wenn es eine Zeitlang schien, als ob die Platte zu größerer Sparsamkeit führen würde, so schloß die

Rolle bald jede leere Stelle vom Buchdeckel aus. Was aber im Grunde den Schmuck des gotischen Bandes ordnete: Der Rahmen, der einerseits die Vermittlung zwischen Deckelrechteck und innerer Schmuckfläche bildete, andererseits die innere Fläche in dem äußeren Rahmen angepaßter Form hielt — das blieb bei der Platte so fest bestehen, als ob keine Stilwandlung eingetreten wäre. Selbst die Platte, die als einziges Stück den ganzen Deckelschmuck übernehmen wollte, ordnete sich diesem alten Prinzip ein; nicht selten enthielt sie selbst den Rahmen (Schriftband, Blattornament), der in anderen Fällen von der Rolle gedruckt wurde. Nur der Plattenpreßband, der einen leeren schmalen Streifen als Umrahmung erhält — möglich nur auf dem kleinen Oktavband, einem reinen Erzeugnis der Renaissancetypographie — entgeht diesem Gesetz der Einbanddekoration, versucht den Deckel so weit wie möglich einer bildlichen Darstellung dienstbar zu machen; und ein wenig spricht dieser Wunsch auch noch aus den Plattenbänden, die mit 2 oder 4 nebeneinandergesetzten — gleichen oder verschiedenen — Platten in möglichst großer Fläche bedeckt sind. Die Heimat dieser Schmuckrichtung ist der Westen: Frankreich und die Niederlande haben zu Ende des 15. Jahrhunderts solche Plattenbände in vollendeter Form geschaffen und in England blieben sie noch bis ins 16. Jahrhundert hinein üblich; in Deutschland kommen sie fast nur am Niederrhein vor.

Platten, welche in 2 Reihen, je 3 oder mehr in Rankenwerk eingerollte Medaillons mit Engeln, Vögeln oder vierfüßigen Tieren zeigen, umrahmt von einem Schriftband, sind niederländischen Ursprungs; die umrahmende Schrift nennt auch Buchbindernamen, wie Ludovicus Bloc und Petrus Elsenus. Zahlreich sind die Platten mit Ganzfiguren von Heiligen, mit biblischen und weltlichen Darstellungen, unter denen oft auch der Name des Buchbinders steht; solche Platten sind meist französischen Ursprungs; die bekanntesten der Namen sind André Boule, Robert Macé und Jehan Moulin, der eine „sprechende“ Darstellung, einen Müller in verschiedenen Szenen, auf seinen Platten führt. Die englischen Platten dieser Zeit, zu denen die Verlegerbände von Wynkyn de Worde und Richard Pynson gehören — sie scheinen an der Übertragung dieser Schmuckform vom Festland her nicht unschuldig zu sein — bringen heraldische Darstellungen (auch die Wappen der Buchbinder), später mit Vorliebe die Tudorrose.

Einzelne Rollen und einzelne Platten sind in vielen Ländern gebraucht worden; die *Verbindung von Rollen und Platten* auf einem Einband in der Weise, daß die in der Mitte angebrachte Platte von Rollen umrahmt wurde, ist fast ganz auf das deutsche Gebiet und das 16. Jahrhundert (mit einigen räumlichen und besonders zeitlichen Ausläufern) beschränkt. Deshalb hat sich auch Konrad Haebler für seine „Rollen- und Plattenstempel des 16. Jahrhunderts“ (2 Bände, Leipzig 1928—29, = Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, Heft 41—42), ohne es im Titel ganz zu sagen, diese Grenze auferlegen können. Die Tatsache, daß zwei Bände von je etwa 500 Seiten das von einem Kenner mit Unterstützung einiger weniger Fachleute gesammelte Rollen- und Plattenmaterial verzeichnen, ohne nur annähernd vollständig sein zu wollen, gibt einen Begriff von dem großen Umfang dieses Gebietes historischer Einbandkunde. Ein Blick in das ikonographische Register lehrt, welche Fülle von Vorwürfen für die gravierten Darstellungen schon bekannt sind — biblische Stoffe in erster Linie, Porträts aus allen Kulturgebieten, Wappen, als die weit- aus überwiegenden Motivgruppen — in wie vielerlei Form die gleichen Motive stets wieder abgewandelt wurden, wie viele örtlich weit getrennte Buchbindereien die gleichen Darstellungen gebraucht haben, wie schwer es also ist, einen solchen Einband einer bestimmten Werkstatt zuzuweisen. Außer der Darstellung selbst und der eventuell darauf angebrachten Schrift (deren Text inhaltlich sehr konservativ ist, aber in der Verteilung auf die Zeilen wechselt) ist das Format von Bedeutung für die Bestimmung. Es ist beim Messen des Formats genau darauf zu achten, daß der äußerste von der Platte eingedruckte Rand erkannt wird — eng daneben gelegte Streicheisenlinien oder Rollenabdrücke können diese Feststellung bedeutend erschweren —; bei der Rolle gilt als Länge das ganze Stück, bis sich das Muster wiederholt; einzelne Bilder der Rolle werden nicht gemessen, ihre Beschreibung geht von oben nach unten, entgegen dem Ablauf der Rolle. Ein sicherer Verlaß auf diese Maße ist nicht möglich, da das Leder im Lauf der Zeit geschrumpft oder verzogen sein kann. Verschiedene Stempel mit gleicher Darstellung sind oft nur wenige Millimeter in der Größe auseinander; bei der Bestimmung ist deshalb größte Vorsicht nötig. Wichtige Anhaltspunkte ergeben die oft eingravierten Initialen und Monogramme, etwa zu beiden

Seiten neben einem dargestellten Kopf angebracht. Nach diesen Initialen, die oft den Buchbinder bedeuten, ist Haebblers Verzeichnis geordnet und in vielen Fällen ist es möglich gewesen, den Buchbinder aus den Akten genau festzustellen. Die miteingravierten Jahreszahlen können die zeitliche Bestimmung nur so weit fördern, daß sie einen frühesten Zeitpunkt angeben; denn diese Zahlen sind entweder das Jahr der Gravierung oder das Meisterjahr des Buchbinders. Als Signierungen von Künstlern haben die eingravierten Buchstaben schon früh das Interesse der Kunstwissenschaft gefunden; wenn man neben Haebler auch Nagler (Die Monogrammisten) bei der Beschreibung solcher Einbände zitiert findet, so ist das eine Mahnung, die Verbindung des Schmuckmaterials mit der graphischen Kunst der Zeit nicht außer Acht zu lassen. Schon ein so vielseitiger Gelehrter wie Johann Salomo Semler hatte in seinen „Sammlungen zur Geschichte der Formschneidekunst in Teutschland“ (Leipzig 1782) ausschließlich Einbände dieser Art in Erkenntnis ihrer kunsthistorischen Bedeutung beschrieben.

Weniger der Herkunftsbestimmung des Einbandes als der Aufdeckung der *künstlerischen Zusammenhänge* dient dies Achten auf die Einflüsse von der zeitgenössischen graphischen Kunst her. Wie einst beim Lederschnitt die Stecher der Zeit Vorbilder für den Lederschnittkünstler geliefert haben, so finden sich jetzt die ornamentalen und figürlichen Motive aus der Graphik der Zeit in den Platten und Rollen wieder, Urs Graf, Hans Holbein, die Cranachsche Schule; selbst Dürer ist auf solchen Einbänden entdeckt worden — und systematischer Untersuchung stehen noch viele derartige Entdeckungen bevor. Diese Verbindungen zur reinen Kunst der Zeit sind außer den kulturhistorischen Aufschlüssen, welche die Darstellungen vermitteln, das Reizvollste an den in der Ausführung selten über das Handwerkliche hinausführenden Blinddruckbänden der Renaissance. Zu den häufigsten Porträts gehören die der sächsischen Fürsten und der Reformatoren — die Herkunft der meisten Platten aus Sachsen (mit Wittenberg als Hauptort für die Herstellung) ist daran mehr schuld, als etwa besonders große Bücherliebe und Bindeätigkeit in diesen Ländern; von sächsischen Einbänden kann man deshalb auch zunächst nur in diesem Sinn der Stempelheimat, nicht der Bindeheimat sprechen. Daneben ist Königsberg ein Zentrum dieses Einbandschmuckes und als sol-

ches von Ernst Kuhnert wohl erforscht („Geschichte der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg“, Leipzig 1926, S. 251 ff.). Mit Porträts sind aber auch die südlicheren deutschen Fürsten reich vertreten, und Wappenplatten führen in die verschiedensten deutschen Gegenden. Vom Wappen oder Porträt Schlüsse auf den Besitzer oder Auftraggeber des Einbandes ziehen zu wollen, wäre voreilig, denn die Platten waren als Handelsobjekt an kein Land gebunden und selbst solche, die zunächst einer Hofbuchbinderei anvertraut waren, blieben in ihrer Anwendung nicht dauernd so beschränkt, wie es der Auftraggeber wünschte. Die Platte kann ebenso der Ausdruck einer Widmung sein, wie sie mit des Buches Inhalt und Geschichte nicht das geringste zu tun haben kann; Reformatorenplatten finden sich auch auf katholischer Literatur. Erst in Verbindung mit der Ermittlung einer einschlägigen Buchbinderwerkstatt oder mit den durch eine Reihe von Einzelbuchstaben angedeuteten Besitzernamen lassen sich Zusammenhänge zwischen Besitzer und Einband und damit eine bestimmte Herkunft behaupten.

Der Werkstattbestimmung, der die Stadtwappen auf Rollen (häufiger als andere Wappen sind freilich die sächsischen) schon Anhaltspunkte bieten können, dienen die kleinen Werkstattzeichen, die wir „*Marken*“ nennen. Sie bestehen entweder aus komplizierten Monogrammen oder aus Werkstattsymbolen in wappenartiger Darstellung, meist mit hinzugefügten Initialen. Unter den Symbolen ist die kleine Heftlade, die Presse, die Eule besonders beliebt, und als sprechendes Symbol findet man bei dem Wittenberger Hans Schreiber die auf einem Herzen schreibende Hand. Die Wappen mit den Marken bilden entweder einen Teil des Rollenschmucks, oder die Marken sind irgendwie der Zeichnung eingefügt — das Hifthorn von M. J. hängt an einem Nagel des Kreuzes — oder finden in einer sonst freien Ecke Raum. Annähernd 100 solche Marken bildet Haebler ab.

Die Anordnung: Platte als Mittelstück, Rahmen von Rollen, als Höhenausgleich einige wagrechte freie Streifen, ist so typisch, daß man erst nach eindringendem Studium *Werkstattbräuche* erkennen kann. So ist Thomas Krüger in Wittenberg, einer der bekanntesten Buchbinder für diese Einbandart, ziemlich der einzige, der statt einer Platte oft 2 in eine Reihe untereinandersetzt; so sind auch an Halbbänden mit plattenartigen Rollendarstellungen die Einbände des Leipzigers

Adolar Baldershain zu erkennen — ein willkürliches Beispiel für viele, die noch genauer zu beobachten und am besten im Zusammenhang bestimmter Plattenmotive vergleichend zu betrachten sind, wie es für das mit Spielkarten zusammenhängende Eichelmotiv westlicher Werkstätten (Hans von Köln, Jean Norvis) von Husung (Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 10, S. 183 ff.) durchgeführt ist. Meisterstücke des Renaissanceeinbandes deutscher Art stammen auch aus der Werkstatt des sächsischen Hofbuchbinders Jakob Krause, der durch seine „auf welsche Art“ geschmückten Einbände weltberühmt ist.

Eine Verschmelzung der ausgesprochen deutschen Art des Einband schmucks, welche der Renaissanceeinband mit Rollen und Platten in Blinddruck zeigt, mit südlichen Einflüssen ist schon da zu beobachten, wo zu dieser Schmuckart die *Vergoldung* hinzutritt. Am Schmuckmaterial und seiner Anordnung wird festgehalten; aber die größere Feierlichkeit, welche die Vergoldung erzielt, verfehlt auch bei diesen Einbänden ihre Wirkung nicht und der reizvolle Kontrast zwischen Goldplatte und blinder Rolle ist auch bei Masseneinbänden dieser Zeit, z. B. den slawischen Drucken aus der Tübinger Offizin des Primus Truber, die sein Porträt auf dem Einband tragen, gern ausgenützt worden. Während für die Vergoldung eigens negativ gravierte Platten nötig waren, konnte man *Bemalung* auf Blinddruck anbringen, und in Sachsen wurde dies, manchmal überreich, ausgenützt. Man kam bei der Bemalung der Platten in Lackfarben, die dem französischen Renaissanceband nachgeahmt war, wieder zu einer Art Prachtband, wenn auch in allzu aufdringlicher Form; solche Einbände sind mit einer großen Zahl verschiedener sehr tief eingepreßter Platten dicht bedeckt, ohne als einheitliche Schmuckfläche zu wirken; sächsische Fürsten scheinen das bevorzugte Ziel solcher Widmungseinbände gewesen zu sein.

Aber der Blinddruck hielt sich auch noch in späteren Schmuckformen; nur wurde er immer mehr zum Kennzeichen des einfacheren Einbandes. Selbst die Platten der orientalischen Schmuckweise wurden im 17. Jahrhundert oft blind gedruckt; die kleinen Blattstücke (Fleurons), die außer der Linie an solchen Einbänden das einzige Schmuckmotiv blieben, wurden nicht stets vergoldet. Doch spielen diese Bände in der Geschichte des künstlerischen Einbandes eine solch

unbedeutende Rolle, daß man von einer Neueinführung der Blindpressung durch Courteval gegen das Jahr 1800 sprechen kann. Die Romantik liebte den blindgepreßten Einband und je größer das Schmuckmotiv war, desto weniger wurde es vergoldet. Die Einbände im Kathedralstil — einer Übertragung gotischer Architekturmotive auf den Einband — sind oft blind behandelt. Dann bemächtigte sich der Verlegerband dieser billigen Schmuckweise; sehr eigenwillige Kunstbuchbinder, wie z. B. Franz Weisse, konnten im 20. Jahrhundert wieder wagen, Blindstempel anzuwenden; trotz der originellen Formen der Stempel hat sich der Blinddruck aber nicht wieder voll durchsetzen können.

Die eigentliche Schmucktechnik des neuzeitlichen Einbandes ist die *Vergoldung*. Auch rein technisch verlangt diese Schmuckart vom Buchbinder größte Geschicklichkeit; die sichere Hand des guten Vergolders ist am fertigen Schmuck so gut zu erkennen, wie die solide Bindearbeit am fertigen Einband. Als Material der Vergoldung dient echtes Blattgold (in verschiedenen Tönen bis zum tiefen Oranlegold), zu feinsten, nur kleinste Bruchteile von Millimetern starken Blättchen geschlagenes Gold. Zu Verlagseinbänden wird trotz geringer Ersparnis manchmal Goldfolie verarbeitet; sie ist nicht so empfindlich gegen jeden Luftzug bei der Behandlung, besitzt aber, selbst wenn sie als Antioxydfolie gegen Oxydierung geschützt ist, viel geringere Dauerhaftigkeit. Nur zum Anbringen farbigen Schmuckes ist Foliendruck zu empfehlen neben dem Farbendruck. Die Herstellung eines Gold- oder Farbdruckes beginnt ähnlich dem Blinddruck; die Werkzeuge sind die gleichen, wenn auch die Gravur für den Golddruck meist in umgekehrtem Sinn wie für den Blinddruck behandelt sein muß, um das Bild in Gold vertieft erscheinen zu lassen. Außer für die Prägung des Leders muß aber auch noch für das Haften des Goldes gesorgt werden. Dazu dient die Grundierung, — d. h. die Behandlung des Einbandstoffes mit einer Lösung, welche das Gold auf die Dauer fest an die Grundlage bindet. Das wichtigste Grundiermittel ist Eiweiß, dem zur Verhütung von Fäulnis Essig zugesetzt wird. Für poröse Leder ist Kleistergrundierung vorzuziehen. Es gibt auch trockene Grundiermittel, sogenanntes Vergoldepulver. Die Verwendung richtiger Grundiermittel für die verschiedenen Einbandstoffe in der rich-

tigen Zusammensetzung erfordert ebensolche Erfahrung, wie das Drucken mit den richtig erwärmten Stempeln. Golddruck wird heißer gedruckt als Blinddruck; die Gefahr, den Einbandstoff zu verbrennen, ist also erhöht. Vor dem Golddruck wird nicht nur grundiert, sondern meist das Muster auch blind vorgedruckt. Der Schmuck durch Handvergoldung kann im allgemeinen nur nach einem Entwurf erfolgen, der auf den Einband durchgezeichnet wird. Da nun das Blattgold, das zum Drucken verwendet wird, auf den Einband gelegt werden muß und so die Zeichnung zudeckt, wüßte der Vergolder die Stempel nicht richtig anzusetzen, wenn er nicht blind vorgedruckt und das Blattgold mit einem Wattebausch in die Vertiefungen eingedrückt hätte. Das Gold haftet nur an den von dem heißen Stempel berührten Stellen, der Rest wird abgekehrt. Bei der Preßvergoldung ist das Vordrucken nicht nötig; hierfür wird das Schmuckmaterial für den ganzen Einband auf einer Pappe zusammengestellt und befestigt, und der Abdruck erfolgt mit einem einzigen Druck der Presse. Preßvergoldung muß bei den Platten angewandt werden, die mit Menschenkraft keine genügende Prägung auf dem Leder erreichen könnten. Für den vergoldeten Verlegerband ist es die übliche Technik; da meist echtes Blattgold auch bei diesen Masseneinbänden zur Anwendung kommt, ist gegen die Qualität der Vergoldung selten etwas einzuwenden. Die gleichmäßig geheizte Presse erzielt sogar oft dauerhaftere Vergoldungen als die nicht immer gelungene Handvergoldung in der Werkstatt früherer Jahrhunderte; die vergoldeten Bände aus diesen Zeiten, die einen Ersatz des Goldes nicht kannten, müßten sonst durchweg besser erhalten sein.

Das Vergolden ist eine so vielseitige Kunst, daß die großen Kunstbuchbinder die Vergoldung ihrer Entwürfe oft besonderen Vergolderwerkstätten überließen und daß auch die Namen dieser Vergolderkünstler ihren Platz in der Geschichte des Kunsteinbandes erobert haben. Im Handwerk geriet dieser Zweig der buchbinderischen Tätigkeit im 19. Jahrhundert so in Vergessenheit, daß es eine Tat war, als zwei Kenner, Otto Horn und Wilhelm Patzelt, in Gera eine Vergolderschule in den 80er Jahren eröffneten, die nicht ohne Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Kunstbuchbinderei geblieben ist. Der Verlegerband, der möglichst den ganzen Schmuck von einer gravierten Platte druckt, ist auf solche Fähigkeiten nicht angewiesen;

der Handvergoldder aber muß in der Anwendung der kleinen Stempel (*petits fers*) eine virtuose Fähigkeit entwickeln; diejenigen Zeiten, in denen er am souveränsten mit dem vielgestaltigen Stempelmaterial umzugehen wußte, sind die Glanzzeiten der Einbandkunst. Wenn auch nicht die Zahl der verwendeten Stempel die künstlerische Bedeutung eines Einbandes ausmacht, sondern die kunstvoll geschlossene Form ihrer Anordnung, so ist doch die Bewunderung vor den aus unendlicher Mannigfaltigkeit spielend zu einem großen Schmuckornament geeinten Einbandkunstwerken immer neu, und Namen von Buchbindern, die darin unumstrittene Meister waren, wie Krause, Badier, Derome sind aus den Annalen der Einbandkunst nicht mehr auszulöschen.

Die *Herkunft* dieser Technik und der damit verbundenen Schmuckformen, ohne die der Bucheinband schwerlich zu einem so beachteten Kunstgegenstand geworden wäre, ist noch nicht ganz befriedigend erklärt. Der Haupteinfluß, der sich auch noch auf eine Reihe anderer Merkmale erstreckt, ist dem Orient zuzuschreiben; Italien gilt als der Vermittler. Vom Orient hat man die Vergoldung, die Lackfarben, die Pappdeckel an Stelle der Holzdeckel übernommen, vom Orient die Motive für die Arabesken- und Maureskenstempel (wofür dieser Weg über Spanien noch weitester Untersuchung bedarf), vom Orient (vgl. den orientalischen Teppich!) die Schmuckweise des mandelförmigen Mittelstückes und der Eckfüllungen, nicht zuletzt auch die Kenntnis der feinen Leder, den Verzicht auf Metallteile (Buckel und Schließen) die Einführung der Doublure und Einzelheiten der Technik. Es ist nicht der erste orientalische Einfluß auf die Einbandgestaltung, aber der stärkste und nachhaltigste. Auch ältere Lederverzierungs-techniken sind von dort nach Europa gekommen; der griechische Einband hat den bündellosen Rücken vermittelt; zu verschiedenen Zeiten und auf verschiedenen Wegen finden wir diese Wirkungen. Nur die äußere Form des orientalischen Buches ist so gut wie gar nicht nachgeahmt worden. Die vom Hinter- auf den Vorderdeckel übergreifende Klappe ist in Europa nur, wenn ein bestimmter Zweck selbständig diese Form forderte, angebracht worden; für den orientalischen Einband ist sie das sicherste Kennzeichen, vor allem, wenn man beachtet, daß der Schmuck des Vorderdeckels sich auf der Klappe so wiederholt, daß

das Darüberdecken der stumpfwinkligen Klappe keine Veränderung des Musters bringt (was bei den neuen Einbänden nicht mehr streng durchgeführt ist). Die orientalischen Einbandschmuckformen im einzelnen zu besprechen ist in diesem Rahmen nicht möglich; Loubier gibt eine gute Zusammenfassung; reichhaltige Tafelwerke haben Friedrich Sarre („Islamische Bucheinbände“, Berlin 1923) und Emil Gratzl („Islamische Bucheinbände des 14.—19. Jahrhunderts“, Leipzig 1924) veröffentlicht.

Besonders charakteristische Beispiele des *orientalischen Einflusses* sind in der Gothaer Bibliothek erhalten, in Venedig wohl von einem orientalischen Künstler und für einen deutschen Bücherliebhaber, Petrus Ugelheimer aus Frankfurt, gearbeitet; zwar zeigen diese Bände deutsche Bindetechnik, aber der Schmuck besteht aus der persischen Lederfiligranarbeit (über Seide) in orientalischen Formen; dazu kommen Abdrucke römischer Kaisermünzen und Rahmen von einem typisch italienischen regelmäßigen Blattwerkmotiv. — Ganz orientalischemuten auch die Venetianer Einbände an, bei denen die starke Vertiefung der Rand-, Eck- und Mittelstücke durch ausgeschnittene Kartonaufgabe erzielt ist; im mandelförmigen Mittelstück findet sich als Hauptschmuck der Markuslöwe. Fast jeder Einband aus dieser Übergangszeit zeigt ein anderes Stadium des Aufgebens der alten Technik unter dem Einfluß der neuen Schmuckformen. Am lehrreichsten dafür, freilich auch am schwierigsten in den einzelnen Erscheinungen zu erklären, sind die italienischen und ungarischen Einbände aus den Bibliotheken des Kardinals Vitéz und darnach vor allem des Ungarn-Königs Matthias Corvinus (1458—1490). Während man an den 159 erhaltenen Einbänden dieser Bibliothek, die man sich an 40 Orten zusammensuchen muß, vielfach die traditionellen Holzdeckel, die starken Doppelbünde und andere Kennzeichen der überkommenen Technik findet und sich über die Herstellung in Ofen einig ist, gibt die Herkunft der Vergoldung und des Schmuckes Rätsel auf, und die Frage, ob Neapel oder Venedig den Haupteinfluß ausgeübt habe, ob ungarische Buchbinder unter dem Einfluß der neuen Kunstrichtungen die Hersteller waren, oder ob italienische Künstler an den Hof des Königs gezogen worden sind, ist noch offen. Der neue italienische Stil, der in Venedig, Florenz und Neapel besonders ausgebildet wurde und an diesen Zentren jeweils zu Schmuckeigentümlichkeiten geführt hat,

ist in den Knotenwerkbänden der Corvina ebenso zu finden wie das rein orientalische mandelförmige Mittelstück, der kleine vergoldete Einzelstempel ebenso wie die in der italienischen Renaissance so beliebte Plakette. Wappen und Rabe (als sprechendes Wappentier) kennzeichnen einen großen Teil dieser berühmten Einbände; die genaue Feststellung ist nur mit historisch-philologischen Mitteln möglich, wie es A. de Hevesy in vorbildlicher Weise in seinem grundlegenden Werk „La bibliothèque de Matthias Corvin“ (Paris 1923) geleistet hat.

Mit der orientalischen Schmucktechnik der Vergoldung kommt auch die *orientalische Schmuckform* nach dem Norden. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnen das mandelförmige Mittelstück und die entsprechenden Eckstücke in einfacher Umrahmung sich durchzusetzen. Platten für diese Hauptschmuckstücke zeigen einen Goldgrund und daraus das Bandwerk des Renaissanceeinbandes hervorragend. In dieser Form oder zu mehr rautenförmiger Grundgestalt umgewandelt, auch unter Hinzuziehung des Rollwerks und der Mittelkartusche, gold- oder blindgedruckt, ist das orientalische Schmuckmotiv auch das des gut gebundenen Gebrauchsbandes in Deutschland durch das 17. Jahrhundert und noch ins 18. hinein. Auch der Einband à petits fers hält sich oft an diese Grundform, die freilich von einer bewußten Nachahmung des östlichen Vorbildes weit entfernt ist und ebenso starke Anregung auch von der Hochrechteckform des Buches, der sich der Schmuck anpassen muß, empfängt. Ganz deutlich ist aber der orientalische Einfluß bei den Einbänden der Werkstatt Jakob Krauses, bei denen Platten mit den orientalischen Filigranmotiven und in den überlieferten Grundformen des islamischen Einbandschmuckes zur Anwendung kommen. Auch für die Gestaltung von Bandwerkplatten für ganze Einbanddeckel hat diese Schmuckform Bedeutung behalten. Neben dieser Übernahme der ganzen Schmuckform aber geht eine *Übertragung der Technik* auf die vorhandenen Schmuckweisen her. Der blindgedruckte deutsche Renaissanceband war zu fest eingebürgert, als daß er sich gleich mit Einsetzen der neuen Einflüsse aus dem Süden und Südosten in seinem ganzen Aufbau hätte umgestalten lassen. Viel rascher wurden die neuen technischen Einzelheiten übernommen, während die Schmuckformen bestehen blieben: Pappen als Deckelstoff, feinere Leder für den Bezug, Seidenbänder zum Verschuß, und als das wichtigste: die Vergoldung für alle Außenflächen des Einbandes,

Deckel, Rücken und Schnitt. Auch der Einband gotischen Charakters ging, wenigstens in den Titelschriften, zur Vergoldung über; das Erbe der gotischen Schmucktechnik an die Renaissance, die Platte und die Rolle, paßten sich den ausländischen Schmuckformen an durch die Umstellung zur Vergoldung, worauf ja schon der Stempelschneider Rücksicht nehmen mußte. Die Stätten, an denen diese Technik zur Meisterschaft gebracht wurde, sind auch die Zentren der deutschen Einbandkunst im 16. Jahrhundert. Zwischen dem ersten Auftreten vergoldeter Platten in den 30er Jahren bis zu den Höhepunkten dieser Zierweise vergehen einige Jahrzehnte. In Sachsen ist es wieder die Werkstatt der kurfürstlichen Hofbuchbinder, welche den deutschen Renaissanceband zur Vollendung führt, Porträtplatten des Kurfürsten und sächsische Wappenplatten in die Mitte der Deckel setzend, von hauptsächlich ornamentalen Rollen umrahmt, wenn auch das Mittelfeld mit Einzelstempeln die mandelartige Form des orientalischen Musters erstrebt; doch sind die Zwischenstufen zahlreich genug, um eine schematische Einordnung zu verhindern. In reinerer Form ist die deutsche Art in den einfacheren Einbänden anderer, unbekannter Werkstätten ausgeprägt, Einbänden, die sich durch die Vorliebe für figürliche Platten und rein ornamentale oder allegorisierende Rollen (die zum Teil unverändert vom Blinddruck übernommen sind), durch Rahmenteile, die nur mit Blütenstempeln ausgefüllt sind, und durch das Hervortreten der umrahmenden Rollen aus der Fläche charakterisieren.

Einfacher sind die Einbände aus einer andern deutschen Pflegestätte der Einbandkunst, aus der Heidelberger Hofbuchbinderei, solange sie sich an den deutschen Stil halten. Diese der Mitte des 16. Jahrhunderts entstammenden Stücke für Pfalzgraf Ottheinrich bringen unter anderen selbständigen Entwürfen auch eine neue Schmuckverteilung, die Schule macht: Platte (Porträt und Wappen — daran deutlich zu erkennen; außerdem Bindejahr aufgedruckt) als Mittelstück, Rolle als äußerer Rahmen, in den Ecken florale Einzelstempel nach italienischer Art, und durch eine von Rolle gebildete Raute die Platte mit dem Rahmen verbunden. Während die französische Art, Bandwerk im Grolierstil, später in der Heidelberger Werkstatt bevorzugt wird, findet diese für Deutschland neue Lösung der Deckelaufteilung, die auch bei Grolier vorkommt, Nachahmung bei deutschen Buchbin-

dern. Bald darauf beobachtet man sie bei dem braunschweigischen Hofbuchbinder Lucas Weischner; bei ihm besteht jedoch der ganze Schmuck aus einer Platte, die zweimal auf dem Deckel abgedruckt wird und dann für die Mittelporträtplatte den Raum freiläßt; die Blumenstücke in den Ecken sind naturalistisch in Umrißzeichnung gehalten und der ganze Schmuck wird durch Farben noch kostbarer gestaltet. Andere große Platten, die in figürlicher oder ornamentaler Weise die ganzen Deckelflächen schmücken, verleugnen den südwestlichen Einfluß nicht und müssen als deutsche Weiterbildungen des französischen Einbandes gelten.

Die orientalischen Schmuckweisen fanden in *Italien* Anwendung in Formen, wie sie für die Entwicklung des abendländischen Einbandes von ausschlaggebender Bedeutung wurden. Der Knotenstempel gab dem italienischen Einband und seinen Ausläufern noch lange Zeit das Gepräge. Wichtiger aber wurden Arabeske, Blatt und Blattranke und Bandwerk für die weitere Entwicklung. Die zuerst ornamental gebundene Form der Arabeske, ihre Verwendung für rollenartig fortlaufende Rahmenmuster wie auch für die repetierende Ausfüllung der Mittelfläche, wie sie z. B. bei den Einbänden der Giunta geläufig ist, weicht der naturalistischeren Form des Einzelstempels, der auch außerhalb eines dekorativen Zusammenhangs und mit immer neuen Abwandlungen verwendet wird. Durch sparsamen Schmuck im ganzen wird der einzelne kleine Stempel in seiner hübschen Zierform betont, zumal wenn die Verbindung mit einfachen Linien den Blick auf diese Schmuckteile führt. Durch Aldus Manutius gingen viele Bände in den neuen Schmuckweisen in die Welt und verbreiteten den Geschmack an diesen Formen, die zu den schönsten Blüten der Einbandkunst führten, Jahrhunderte herrschten und nie veralten werden. Eine Grundform des Schmuckes, die *rahmende Goldlinie* und an den Ecken das Blattstempelchen, hat hier ihren Ausgangspunkt und bleibt bestehen durch den Wandel in den Formen der Einzelstempel. Die Rahmenlinie mit den an den Ecken außen oder innen angesetzten Schmuckstücken kehrt bei den Bibliophilen durch drei oder vier Jahrhunderte hindurch wieder. Das Zierstück ist auch einmal ein Wappen, ein gekrönter Buchstabe, ein symbolischer Stempel (Lilie) oder ein „Eckfleuron“ im Stil der Zeit, in Filigran, „Pointillé“ oder als richtige

Blüte ausgeführt. Das braune Leder, das Aldus verwendet hatte, weicht im 17. Jahrhundert dem obligaten roten Maroquin. Die Rahmenlinie wird in der Blütezeit des „dentelles“-Einbandes auch einmal von einer Spitzenrolle gebildet, später auch samt den Eckstücken blind gedruckt — die Grundform der Dekoration bleibt erhalten und nur die Stilbesonderheiten lassen die Entstehungszeit erkennen.

Daneben aber läuft eine Entwicklung zu reicheren Formen, ausgehend von den *Blattstempeln* und den Arabesken, diese Stempel weiter ausbildend und zu immer neuen Schmuckwirkungen vereinigend. Die sparsame Verwendung dieser Stempel zu Beginn des 16. Jahrhunderts weicht allmählich bis zum Ende des Jahrhunderts der völligen Ausnützung der Einbandfläche zu solchem Stempelschmuck. Die Stempel treten nun, und dies vor allem in Frankreich, in verschiedenen technischen Ausführungen auf: als Leerstempel, welche nur die Umrisse vergolden, als Vollstempel, welche die ganze Blattfläche vergolden, und als „fers azurés“, bei denen die Fläche wagerecht gestreift ist, wie es für die heraldische Darstellung der blauen Farbe üblich war. Für die letztere Stempelart ist Frankreich das Ursprungsland; von etwa 1530 an kommen Schraffenstempel auf Lyoner Einbänden vor und bald danach finden sie sich auf den Bänden für Jean Grolier. Mit den Blattstempeln beginnt auch der „à petits fers“ genannte Einbandschmuck; denn diese Bezeichnung gilt so wenig für den blinden Einzelstempel, wie für den nur als Beiwerk verwendeten Goldstempel; kleine Einzelstempel in größerer Zahl müssen die Schmuckgestaltung des Einbandes bestimmen, um einen Einband à petits fers zu erzielen. Es hat aber einige Zeit gedauert, ehe der kleine Einzelstempel sich von anderem Schmuckwerk, das auf seine Formen einen gewissen Einfluß hatte, freigemacht hat und in ganz auf seinen eigenen Gesetzen fußender Gestaltung den Schmuck der Deckelfläche allein bestimmt hat. Diese ganz reine Ausdrucksform des Renaissance-Blattstempels ist in Frankreich, wo Bandwerk und Linie mit ihren, für den Einzelstempel Raum gebenden „entrelacs“ zwar viel zur künstlerischen Vollendung der Einzelformen beitrugen, nicht zur Vollendung gekommen — nur als Platte findet das Ranken- und Arabeskenornament unübertroffene Gestalt in einigen Einbänden, die wir von Geoffroy Tory, dem Pariser Buchkünstler und Verleger, der auch mit Grolier bekannt war, noch besitzen; sie sind an dem zerbrochenen Krug — auch seiner Drucker-

marke —, aus dem das Rankenwerk herauswächst, kenntlich. Aber als Einzelstempel findet das orientalisches-italienische Blattmotiv seine schönste Ausbildung in den Arbeiten des berühmtesten Buchbinders auf deutschem Boden: *Jakob Krause*. Die Vielseitigkeit, mit der Krause jede Einbandschmuckform, vom blindgedruckten Rollen- und Plattenband über den Schmuck mit orientalisierenden Bandwerkplatten bis zur reichsten Vergoldung in deutscher und französischer Zierweise, beherrschte, kann man kaum so bewundern als die Kunstfertigkeit, die er in der vollendeten Verwendung des arabesken Blattmotivs zeigte. Die überaus reich vergoldeten, in künstlerischer Einheit aufgebauten Deckelverzierungen, die nie überladen wirken, verkünden heute wie schon vor Jahrhunderten, als man seine Arbeiten wohl noch kannte, aber seinen Namen vergessen hatte (erst das 19. Jahrhundert hat ihn wieder entdeckt), seinen Ruhm. Der um 1526 in Zwickau geborene Buchbindermeister mußte aus Augsburg, wo er für die Fugger arbeitete, in sein Heimatland zurückgerufen werden, wo er seit 1566 an Stelle der Jakob Weidlich, Walter Metzger und anderer Meister, nun aber als erster eigens bestellter Hofbuchbinder für den sächsischen Kurfürsten arbeitete. Wie sehr die überragenden Leistungen ganz sein persönliches Verdienst sind, zeigt sich beim Vergleich mit den vorhergehenden, noch mehr aber den nachfolgenden Arbeiten. Wohl lassen sich die Arbeiten seines seit 1574 ihm beigegebenen Gehilfen Caspar Meuser, der von 1585 an die Werkstatt allein weiterführte (auch noch unter den auf August folgenden Kurfürsten), nicht immer ganz restlos von den seinen unterscheiden, da die gleichen Stempel verwendet wurden und das Zusammenarbeiten durch 11 Jahre nicht ohne Einfluß bleiben konnte — aber die geschmackliche Sicherheit Krauses ist schon bei Meuser nicht mehr durchgängig zu finden, und bei den weiteren Nachfolgern Christoph Weidlich, Kaspar Krafft u. a. ist das Absinken deutlich. Um Krauses Arbeiten ganz eindeutig festzustellen, muß man auf die teils auf den Rollen und Platten, teils im Dekor (auch auf dem Schnitt) angebrachten Initialen J. K., zu denen auch noch F(ecit) treten kann, achten, muß man vor allem die Stempel vergleichen, deren 171 einzelne, 19 Rollen und 38 Platten von Christel Schmidt in ihren grundlegenden Untersuchungen („Jakob Krause“, Leipzig 1923) nachgewiesen und abgebildet sind. Auch die Initialen A(ugust) H(erzog) z(u) S(achsen) C(hurfürst) auf dem Vor-

derdeckel können schon einen Hinweis auf die Werkstatt geben; doch hat Krause auch für andere Mitglieder des sächsischen Hauses und in geringerem Umfang auch für Fremde gearbeitet. Auch der auf Wappenrollen als Buchbindermarke angebrachte, den Namen symbolisierende Krug kann Arbeiten Krauses bestimmen helfen. Naturgemäß ist das meiste aus seiner Werkstatt in festen Händen; die Sächsische Landesbibliothek in Dresden besitzt weitaus das meiste; auch kleinere Bibliotheken (z. B. Zweibrücken mit einer größeren Gruppe) bewahren solche Schätze der deutschen Einbandkunst. Mit dieser Blütezeit ist die Herrschaft des Blattmotivs in dieser Form zu Ende.

Zu weitaus reicheren Gestaltungen führt der Blattstempel in seiner von Italien nach Frankreich übertragenen *Verbindung mit dem Bandwerk*. Ursprünglich zur Bereicherung des nur einen Rahmen bildenden Bandwerks, etwa als Umrahmung eines Schriftfeldes für den Titel, rein äußerlich mit dem andersartigen Schmuckmotiv verbunden, ordnet sich der Blattstempel bald organisch in die Gesamtkomposition so ein, daß Ranken und Blätter natürlich aus dem Band- und Flechtwerk herauszuwachsen scheinen, daß sie Leben in die strengen geometrischen Formen bringen oder auch das Bandwerk in groteskere Formen zwingen, bis endlich der ganze Schmuck ein wetteiferndes Prunken mit reichen Bandverschlingungen und ebenso reichen Blatt- und Rankenstempelfüllungen wird und mit der immer feiner ziselierten Arbeit dieses ganzen Schmucknetzes die ausgeklügelte Schmuckfülle des „fanfare“-Bandes und die Filigrantechnik des „pointillé“-Werkes vorbereitet.

Diesen ganzen Weg von Italien bis zu den Meisterschöpfungen der Ève und Le Gascon begleitet der Name des größten Bibliophilen der Renaissance: *Jean Grolier* (1479—1565). Dieser französische Staatsmann, in Lyon geboren, lange in Mailand als General-Schatzmeister tätig, schließlich Trésorier de France in Paris, lernte während seines Mailänder Aufenthaltes die italienische Einbandkunst kennen; mit ihm kamen die neuen Schmucktechniken nach Frankreich. Da keiner der Buchbinder, die für ihn arbeiteten (man nimmt sogar an, daß er einen eigenen Hausbuchbinder beschäftigte), bekannt ist, werden die Einbände nach ihrem Besitzer, und die ganze Dekorationsart nach ihm, dem ihre Herrschaft zu verdanken ist, benannt. Die weite Zeitspanne,

in welche die Tätigkeit Groliers fällt, die Entwicklung der Einbandkunst in dieser Zeit, die schon angedeutet worden ist, macht es unmöglich, daß man sich unter einem Einband im Grolierstil etwas eindeutig Bestimmtes vorstellen kann. Um den Begriff festzulegen, müßte der ganze Komplex der wirklichen Grolierbände genauer erforscht sein. Das ist noch nicht genügend der Fall, obwohl man den Bibliophilen nie vergessen hat und keine Persönlichkeit der Einbandgeschichte so früh einer Spezialdarstellung gewürdigt worden ist, wie der Einbandliebhaber Grolier: Le Roux de Lincy veröffentlichte, Paris 1866, „Recherches sur Jean Grolier“, die 1907 durch den New Yorker „Grolier-Club“ in einer von Roger Portalis überarbeiteten Ausgabe neu in englischer Sprache herauskamen. Baron Rudbeck hat sich dann mit der Klassifizierung der Einbände Groliers eingehend befaßt; viele Sonderforschungen, von denen die Theodor Gottliebs und Gordon D. Hobsons die wichtigsten sind, haben sich mit den Rätseln dieses bedeutsamsten Kapitels der Einbandgeschichte abgegeben; aber was Loubier zusammenfassend darüber berichtet, sind erst vorläufige Ergebnisse. Dennoch können 6 Gruppen unter den Grolierbänden unterschieden werden, die auch ziemlich mit zeitlichen Abschnitten zusammenfallen, so daß eine Datierung durch die Untersuchung des Schmuckes ermöglicht wird. Die erste, italienische Gruppe aus dem 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fällt ganz aus dem Rahmen der üblichen Vorstellungen vom Grolierband; sie ist durch bemalte Plaketenabdrücke als Mittelstück charakterisiert; der Name Groliers ist nicht, wie danach regelmäßig, aufgedruckt. Der eigentliche, an die Aldinen angelehnte Grolierstil beginnt erst um 1530 mit der zweiten Gruppe. Einfaches geometrisches Bandwerk bestimmt den Schmuck: ein doppelter Rahmen mit halbkreisförmigen, ineinandergeschlungenen Ausbuchtungen der beiden Rahmen gegeneinander; in der Mitte und an den Ecken Arabesken. In den späteren Gruppen wird das Bandwerk reicher, von der geometrischen zu phantastischeren Formen abweichend, oft durch farbige Behandlung noch herausgehoben, die Arabeskenstempel nur mehr als Beiwerk, mehr und mehr zum Schraffenstempel übergehend. In der 4. Gruppe wird das Bandwerk oft wie Riemenwerk geflochten, Rollwerk tritt hinzu. Eine ganz kleine nur in den 50er Jahren vorkommende Gruppe bestreitet den Schmuck ohne das Bandwerk, wird deshalb auch „Geoffroy Tory-Stil“ genannt. End-

lich tritt nach 1558 eine neue Dekorationsart in den 8-förmigen Schleifen des Bandwerks mit auffallend reicher Stempelfüllung auf — womit der Übergang zum „fanfare“-Stil der Ève schon beinahe vollzogen ist; es ist erst ein solcher Grolierband (in Wien) bekannt. Somit können die Bandwerkbände im Stil der 1530er bis 1550er Jahre als die eigentlichen „Groliers“ gelten und deren Reichtum an wechselnden Formen ist ebenso bewundernswert wie die technische Durchbildung. In der Teilung der Rahmenfelder durch Bogenstücke klingt der orientalische Grundton noch manchmal an, in den sternförmigen, durch ineinandergesteckte Bandwerkdreiecke gebildeten Mittelstücken das Beispiel des ägyptischen Einbandes des 15. Jahrhunderts; die Bildung eines Mittelschildes für den Titel ist die künstlerische Weiterbildung eines bestehenden Brauches. Aber diese Benützung bekannter Motive geschieht mit so viel selbständigem Geschmack, daß jeder einzelne Band ein durch neue eigenartige Reize wirkendes Kunstwerk ist und eher den folgenden Zeiten als Vorbild zur Nachahmung diene. So finden wir die auf der Spitze stehende Raute, welche Randschmuck und Mittelstück verbindet (z. B. auf einem Gothaer Band), auf einer großen Gruppe deutscher Renaissancebände; so macht die Aufprägung der Devise (Portio mea domine sit in terra viventium) und des Namens in der Form des liberalen Buchbesitzers (...et amicorum) Schule bei den Bibliophilen, von den Nachahmungen des gesamten Dekors in Platten nicht erst zu reden.

Die *gerollten Blattformen*, die nach den flachen Blattstempeln auftreten, führen den rein geometrisch orientierten Band schon aus der Zweidimensionalität heraus; das phantastisch geschwungene Bandwerk folgt, und bis zum Anschließen von perspektivisch dargestellten aufgerollten Bandenden ist dann kein weiter Weg mehr. Ein anderer großer Bibliophile hat solchen noch grolieresken Schmuck zu ausgesprochenem „Rollwerk“ weitergeführt: Thomas Mahieu. Es gibt aber außer den reinen Grolierbänden, bei deren Identifizierung man bedenken muß, daß der Name sehr leicht später aufgedruckt sein kann (von über 500 bekannten Bänden trägt kaum die Hälfte den Namen), daß aber z. B. das mehrblättrige mit Pergament gemischte Vorsatz von den Fälschern und Nachahmern nicht so sehr beachtet worden ist, noch eine Anzahl weniger berühmte aber stilistisch völlig

zugehörige und für die Erforschung der Grolierbände besonders wichtige Einbände mit Bandwerkverzierung; das sind die *Einbände für deutsche Studenten* in Bologna und darunter sind Nicolaus von Ebeleben mit 13 Einbänden, Damian Pflug mit 4 die bekanntesten. Durch Aufdruck in den Mittelfeldern dieser ganz im früheren französischen Stil gehaltenen Bände ist Datierung und Lokalisierung auf die 40er Jahre und Bologna völlig zweifelsfrei. Man hat deshalb die Grolierbände mit frühem Bandwerk auch Italien zugewiesen bis diese Theorie, schon durch Gottliebs Untersuchungen der Einbandtechnik, die auf Frankreich deutete, erschüttert, unter der Beweiskraft zweier eben für diese Studenten und in Groliers Werkstatt in Paris nachweisbar 1541 und 1542 hergestellter Einbände dieses Stiles zusammenbrechen mußte; denn auch frühere Grolierbände, in den Stempeln mit diesen identisch, im Stil wenigstens verwandt, können nicht wohl in Italien hergestellt sein, zumal die Priorität der Pariser vor den Bologneser Studentenbänden einwandfrei erwiesen ist. Nähere Beobachtung wird noch zur Erkenntnis weiterer Merkmale führen: So stehen die verschiedenen Lederfarben bei Grolier einem fast einheitlichen Rot bei den Bologneser Bänden gegenüber; so hat Grolier nie Verschlussbänder, während sie in Italien überwiegend in Gebrauch blieben.

Bandwerke im streng geometrischen Stil kommt auch auf Einbänden für Franz I. (die vielfach griechisch gebunden sind) vor, ist also Kennzeichen eines von den Bibliophilen der Zeit überhaupt geschätzten Dekors. Ebenso findet das in freierer Weise verschlungene Bandwerk, als um die drei Halbmonde gewundene Knoten gestaltet, auf Einbänden für Heinrich II. und Diana von Poitiers öfters Verwendung. Der sogenannte Lyoneser Einband, dessen Herkunft durch diesen Namen nicht stets bestimmt ist, bringt das Bandwerk auf die Platte, nicht selten mit schraffiertem Grund, oft durch Farben hervorgehoben. An der Ausbildung dieses Einbandschmuckes hat der Verleger Gryphius nicht unwesentlichen Anteil. Wie das groliereske Bandwerk nach Deutschland gekommen ist, läßt sich nicht ohne eingehende Untersuchungen sagen; Wege und Möglichkeiten sind durch die Studentenbände angedeutet. Aber auch die üblichen Widmungen brachten die Einbandkunst der Länder in raschen Austausch. Die Heidelberger Hofbuchbinderei hat unter Pfalzgraf Friedrich III. ausgesprochene Bandwerkschmuckbände aufzuweisen, geometrisch wie die Hochblüte der

Grolierbände, doch ohne deren organische Aufteilung der ganzen Fläche; in der Umschlingung der ineinanderhängenden Rechtecke findet sich auch schon das 8-förmige Muster der Ève-Bände. Dagegen haben sächsische Buchbinder das breite Bandwerk in lebhaften Farben zu einem wirkungsvollen Rahmen für die Platte in der Mitte des Deckels zu gestalten verstanden. Soweit später noch Bandwerk zum Schmuck diente, rückte es aus seiner selbständigen Stellung immer mehr in eine untergeordnete Rolle ein, um für die reichen Entrelac-Füllungen die Felder abzuteilen; bei allen Repetitionsmustern behält es diese Rolle bei, bis naturalistische Formen auf das Requisite eines viel zu strengen Schmuckes verzichteten. Die regelmäßigen Begrenzungslinien für überreiche Einzelstempelgruppierungen hatten von dem die Fläche beherrschenden Bandwerkdekor in seinen immer neuen Gestaltungen längst nichts mehr ahnen lassen.

Bandwerk, vorzüglich in der Weiterbildung zum *Rollwerk*, war, wie erwähnt, auch der Schmuck der Einbände für einen der größten Bibliophilen neben Grolier und dessen etwas jüngeren Zeitgenossen, der durch sein nach Groliers Vorbild gestaltetes Super-Exlibris bekannt ist: „Thomae Majoli et amicorum“. Während man bis vor kurzem mit der Namensform Majoli vergeblich nach einem Italiener suchte, der diesen Namen trug, und die Einbände kurzerhand italienisch nannte, gelang es G. D. Hobson in einem der inhaltsreichsten einbandgeschichtlichen Werke („Majoli, Canevari and others“, London 1926) die von ihm erstmalig gruppierten 91 Majolibände als französische Arbeiten nachzuweisen; und die naheliegende Annahme, Majoli als Genitiv zu Majolus aufzufassen, führte auf den wahren Namen *Mabieu*, als dessen Träger Seymour de Ricci auch bald den Sekretär der Katharina von Medici in den Jahren 1549—60 und späteren Trésorier de France nachweisen konnte.

Die Technik dieser Einbände ist ebenfalls von derjenigen der Grolier-Bände kaum unterschieden; auch hier bemerkt man schon oft den glatten, aber im Dekor vernachlässigten Rücken, den unverzierten Goldschnitt, das Fehlen von Verschlussbändern. Arabeskenstempel vereinen sich mit dem aus der Metallbearbeitung übernommenen Rollwerkmotiv zu lebhaften, aus der Fläche heraustretenden Deckelumrahmungen und -füllungen, deren perspektivische Wirkung durch

Farben, oft in verschwenderischer Fülle, noch erhöht werden konnte. Aus dem für den Titel freigelassenen Mittelstück entwickelt sich eine kunstvolle, vom Titelfeld ausgehende Kartusche, welche zum beherrschenden Element der gesamten Schmuckfläche werden kann. Auf dem Hinterdeckel dient die Kartusche der Umrahmung der Devise „*Inimici mei mea michi, non me michi*“. Eigentümlich ist den Mahieu-Bänden der gelegentlich mit Goldpunkten gepunzte Grund, der noch weiter zum plastischen Hervortreten des Rollwerks beiträgt. Sowohl durch das reiche, den ganzen Deckel überziehende Rankenwerk einzelner Bände, wie durch den breiten blatt- und rollwerk-gemischten Rahmen anderer werden Wege beschriftet, auf denen der Einbandkunst später noch mancher Erfolg beschieden war.

Die Namen Grolier und Majolus sind früher selten ohne einen Dritten in einem Atem ausgesprochen worden, der auch in Hobsons Buchtitel eine Rolle spielt: Canevari. Es sind aber auch stilistische Beziehungen engster Art, welche verlangen, daß von den sogenannten Canevari-Bänden gesprochen wird, wenn von Grolier die Rede ist. Denn eine Untersuchung der frühen Grolierbände kann die Einbände mit dem Apollo-Medaillon nicht übergehen, dem Charakteristikum der Canevari-Bände. Die enge Verwandtschaft mit den Grolierbänden ist nicht nur durch die in die Mitte gesetzte Kamee (daher auch Cameo-Bände; dagegen ist die von Cyril Davenport eingeführte Bezeichnung „*cameo book-stamp*“ für jeden hochgeschnittenen Plattenstempel gültig), wie es bei den ersten Grolier-Bänden, der italienischen Gruppe, üblich war, gegeben, sondern auch durch das geometrische, mit Arabeskenstempeln eng durchsetzte Bandwerk der Umrahmung. Diese enge Verbindung mit den frühen Grolierbänden mußte an der Vermutung, Demetrio Canevari (1539—1625, Leibarzt Urbans VII.) sei der Besitzer dieser Bände gewesen, Zweifel entstehen lassen und sie erwiesen sich als begründet; es gelang, als den wahren Besitzer dieser Bände durch die Ähnlichkeit mit solchen für Apollonio Filareto dessen 1547 ermordeten Herrn Pier Luigi Farnese zu ermitteln und als den Urheber des Canevari-Mythos den berüchtigten Bücherdieb Guglielmo Libri (in seinem Auktionskatalog von 1862) zu belasten, dem es nur darauf ankam, den Wert der Bücher durch den angeblichen Vorbesitz eines berühmten Biblio-

philen zu erhöhen. Tatsächlich ist der Wert daraufhin gestiegen und die Zahl der Fälschungen gerade solcher Einbände ist ein trauriger Beweis für die Hochschätzung der Bände mit dem Apollo-Medaillon zu Ende des 19. Jahrhunderts. Daß aber die Verwendung der Kamee als Mittelstück des Einbandes sich in den besten Zeiten der Einbandkunst großer Beliebtheit erfreute, kann man auch an Einbänden von Roger Payne aus dem Ende des 18. Jahrhunderts beobachten; und man wird in dieser Zeit noch nicht an das Aufgreifen früherer Schmuckweisen oder gar an einen absichtlich hergestellten „Einband der Zeit“ denken dürfen, also den Versuch, den Einbandstil der Zeit, der das Buch entstammt, zu reproduzieren.

Alle Elemente des Grolierbandes von den Medaillonpressungen, dem Bandwerk und den Arabeskenstempeln bis zu dem liberalen Super-Exlibris finden sich auch in der *englischen* Einbandkunst der Zeit, freilich nicht vor den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts. Bis dahin herrschte der Einband gotischen Stiles noch ziemlich unumschränkt. Der Buchbinder, dem die Einführung der neuen Schmuckweise zu verdanken ist, ist Thomas Berthelet, Heinrichs VIII. und seiner Nachfolger Hofbuchdrucker und -binder. Der Stil der Aldus-Einbände, zartes Maureskenwerk, der ausgesprochene Grolierstil, das geometrische Bandwerk, die Weiterbildung der orientalischen Schmuckweise mit der mandelförmigen Mittelplatte — all diese Deckelschmuckformen in England würden eine örtliche Festlegung kaum gestatten, wenn nicht Initialen und Wahlsprüche (H. R. — „Dieu et mon droit“ für Heinrich VIII. zum Beispiel) den Besitzer andeuteten. Ebenso wie die Herrscher waren auch hier die großen Bibliophilen die Anreger der Einbandkunst; Thomas Wotton gehört zu den größten aller Völker und Zeiten und seine grolieresken Einbände beweisen es noch heute.

Die Weiterbildung des Grolierschen Bandwerks zu 8-förmigen Verschlingungen zwischen Vier- und Sechspässen, die aber in dem Einzelstempelgewirr des neu entstehenden Stiles kaum mehr eine andere als nur ordnende Bedeutung haben, wird, obwohl schon in Groliers Endzeit vorkommend, dem Hofbuchbinder Heinrichs III. und IV. von Frankreich, Nicolas Ève (bis gegen 1592) zugeschrieben. Wesentlich für die neue Verzierung ist die Ausfüllung der Felder durch

Blüten- und Zweigstempel, sowie durch spiralförmige Ranken mit blumenkelchartigen Ansätzen. Ihren Namen „*Fanfares-Stil*“ hat diese Schmuckweise aber erst im 19. Jahrhundert bekommen, als der Bibliophile Charles Nodier durch Thouvenin um 1830 ein 1613 gedrucktes Buch des Titels „*Les Fanfares et Courvées abbadesques*“ in dem historischen Stil binden ließ. Einbände dieser Art, deren Herstellung durch Nicolas Ève oder dessen Nachfolger Clovis Ève jedoch nicht erwiesen ist, sind aus den Bibliotheken Heinrichs III., der ersten Gemahlin Heinrichs IV., Marguerite de Valois, des Staatsmannes Étienne de Nully und des Historikers Jacques Auguste de Thou bekannt; vor allem aus der Bibliothek des letzteren sind Glanzstücke dieses Stiles erhalten. Als Mittelstück der Einbände à la fanfare dient, was damals schon allgemeiner statt des Buchtitels üblich geworden war, das Besitzerwappen; bei de Thou (Sparren mit 3 Wespen) kann es, da je nach der Entstehungszeit allein oder mit dem Wappen seiner ersten oder zweiten Gemahlin zusammen auftretend, die Datierung erleichtern. Als unbewegliche schwere Platte, auf die allerdings die übrige Dekoration angemessen hinzuführen suchte, ist das Wappen kein ganz organischer Bestandteil des ganz auf zierliche Filigranwirkung aufgebauten Fanfares-Einbandes. Die eigentliche Wirkung dieses Dekors geht von den neuen naturalistischen Mustern, den Lorbeer- und Palmenzweigen aus. Diese Zweige füllen nicht nur die durch das Bandwerk vorgeschriebenen festen, aber keineswegs einfachen Entrelac-Flächen mit erstaunlicher Anpassungsfähigkeit bis in die kleinste Ecke hinein ungezwungen aus — sie bilden auch selbst wieder Rahmen für neue Schmuckmotive und dies ist auch die Form, in der sie weiterleben über die Zeit rein ornamentaler Musterung hinaus. Zwei bogenförmig gegeneinandergelegte Zweige rahmen einen Blütenstempel ein, ihn in dieser Stellung betonend, oder sie umgeben ein Monogramm, das auf solche Weise mit dem übrigen Schmuck, oder falls solcher fehlt, mit der Buchform in Einklang gebracht werden kann. Als Umrahmung für Margeritenstempel, reihenweise den Einband überziehend, findet man das Blattwerk im späten 16. Jahrhundert auf Büchern des Bibliophilen Pierre Duodo. Der Lorbeerzweig als flächenfüllender Stempel findet bei Samuel Mearne Ende des 17. Jahrhunderts wieder ausgiebige Verwendung. Die Umrahmung eines Mittelstückes mit Zweigen aber kann auch um 1800 noch vorkommen.

An das zum Ornamentalen neigende Element des Fanfaren-Bandes, die Spiralenranke, knüpfte die Entwicklung in Frankreich an, als wieder eine neue Schmuckweise aufkam, die sich mit dem Namen eines der größten und rätselhaftesten Buchbinders aller Zeiten verbindet, mit Le Gascon. Die neue Technik aber ist der „*Pointillé-Stil*“ (auch „*tortillon*“ genannt). *Fers pointillés* sind die kleinen Einzelstempel, deren Linien nicht durchlaufend, sondern nur ganz fein punktiert gezeichnet sind; so eignen sich diese Spiralen, Ranken und Arabesken ganz besonders zu filigranartigem Schmuck kleiner Flächen. Die Verwendung dieser Stempel ist deshalb von den Einzelstempeln des Fanfaren-Einbandes kaum verschieden: die Flächen, welche zwischen dem kunstvolle Figuren abteilenden Bandwerk entstehen, sind von diesen Stempeln dicht ausgefüllt, während die Bänder freibleiben und so eine deutliche Zeichnung in die sonst kaum zu überschaubare Fläche von kleinsten Stempeln bringen. Aber daneben wird auch die alte Deckelschmucktechnik: Rahmen und Mittelstück, mit diesen Stempeln verbunden, und es entsteht daraus ein ganz eigenartiger Stil, der nie vorher zu beobachten ist: der einfache Rahmen, eventuell mit Eckstücken, nach alter Weise, umschließt ein Mittelstück (Wappen oder nur Ornament), von dem aus nach den 4 Seiten ebensoviele Buketts von *Pointillé*-Stempeln ausgehen. Diese können sehr massiv gestaltet sein und zu einer Ausbuchtung der Rahmenlinie Veranlassung gegeben haben, wie es denn auch bei englischen Bänden später wieder begegnet. Oder es sind nur Andeutungen, hauchzarte Spitzengewebe, die nur nach oben und unten in Spitzdreieckform verlaufen, vielleicht Erinnerungen an das Mittelstück orientalischer Herkunft, jedenfalls aber Vorbild für eine lange Reihe kunstvoller Einbände im 17. und 18. Jahrhundert vor allem auf deutschem Boden und in Verbindung mit dem Fächermotiv, sei es, daß solcher Dekor den Deckel beherrschte oder, verkleinert, in die Randverzierung, sich wiederholend, eingeflochten wurde. Die Glanzstücke dieser Schmuckart, auf leuchtend-rottem Maroquin, wie die meisten Kunsteinbände des 17. und 18. Jahrhunderts, sind in Frankreich im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden und wenn man von „*genre Le Gascon*“ spricht, meint man vorwiegend solche Bände.

Der *Pointillé*-Stempel kommt auch vor *Le Gascon* schon vor. Auf Einbänden für Ludwig XIII., dessen Hofbuchbinder Macé Ruette (tätig

von 1606—1638) war, findet sich in den Eckverzierungen die Linie kleiner Stempel schon in Punkte aufgelöst. Neu ist also nicht der Stempel, sondern dessen Verwendung zu filigranartigem Schmuck, wie er, den orientalischen Einband ausgenommen, in der Einbandgeschichte einzigartig dasteht. Trotz dieser von Anfang an auffallenden Schönheit der Bände, die zu allen Zeiten Anerkennung gefunden hat, trotz der Verbreitung, welche der Ruhm Le Gascons erfahren hat, und obwohl die berühmtesten Bibliophilen und Gelehrten der Zeit, darunter die Brüder Dupuy, Nicolas Claude Fabri de Peiresc, Sir Kenelm Digby, von den Fürsten (Ludwig XIV.) ganz abgesehen, Einbände in dieser Werkstatt herstellen ließen, ist über die Person des großen Buchbinders, der vielleicht nur seiner Herkunft wegen „Le Gascon“ genannt wurde, so gut wie nichts bekannt, und alle Vermutungen, die aufgestellt wurden, haben nur so weit geführt, daß man jetzt eine Gleichsetzung mit dem Zeitgenossen Florimond Badier nicht mehr für berechtigt hält, da sowohl in der Arbeitsweise, als auch in der Entstehungszeit der Einbände Unterschiede bestehen, die sich schwerlich mit einem Stilwechsel eines lange tätigen Meisters erklären lassen, zumal die Le Gascon-Bände vielfach zeitlich vor Badiers Meisterjahr (1645) liegen.

Florimond Badier ist uns durch drei signierte Einbände und eine ganze, sich noch durch neue Entdeckungen mehrende Reihe stilistisch zugehöriger Arbeiten bekannt; auf einem der drei signierten Bände steht auch das Entstehungsjahr 1659. Die Form der Namensnennung, jeweils am unteren Rande einer Schmuckfläche, gleicht sich den bei der Graphik üblichen Bräuchen an: Badier nennt sich als den entwerfenden und den ausführenden Künstler. Sein Stil knüpft an die vom Fanfaren-Stil herkommende Form des Einbandes genre Le Gascon an, füllt wie dieser die kleinen Flächen mit unendlich feinem Pointillé-Filigran, läßt aber gelegentlich diesen Filigranschmuck noch frei in den Entrelacs stehen, so daß der Einband bewegter, unruhiger als der von Le Gascon wirkt. Ein in mehrere der kreisrunden kleinen Felder eingesetzter Männerkopf-Pointillé-Stempel, der fälschlich schon Le Gascon zugeschrieben worden ist, scheint ein Charakteristikum Badiers zu sein und er teilt diese Eigenheit, soweit bis jetzt bekannt, nur mit dem spätmittelalterlichen Johann v. Paderborn, der sein Porträt signet auch dem Einbandschmuck einfügte.

Die andere Zierart der Le Gascon-Bände, die an die orientalische Grundeinteilung anknüpft, tritt, noch zu seinen Lebzeiten, in Verbindung mit einem neuen Stempel auf, der trotz fester Grundform vielfältige Verwendung gestattet, dem Fächerstempel. Er ist Pate für den Einbandschmuck *à Péventail*. Das keilförmige Zierstück mit dem abgerundeten breiten Ende, das den Fächereinband kennzeichnet, kann je nach Raum und Bedarf in größerer oder kleinerer Zahl zu ganzen, Halb- oder Viertelskreisen zusammengesetzt, in der Mitte, an den Seiten oder Ecken des Dekors angebracht werden. Zu Le Gascons Zeiten bilden diese Stempel ein kreisrundes Mittelstück, von dem aus die Pointillé-Verzierung nach oben und unten spitz ausläuft. Dann begegnen sie auf Einbänden weniger kunstvoller Ausführung, deren Flächen mit vielerlei Schmuck gefüllt sind, nicht immer stilistisch zusammenpassend. Vor allem in Italien vor und nach 1700 ist der Fächerstempel beliebt, auch in Deutschland mehr als in Frankreich. Doch bewährt er auch da noch selbst zu Beginn des 19. Jahrhunderts seinen Lebenskraft, wenn er zum Eckenschmuck Verwendung findet. Die Wirkung von Le Gascons Schmuckweise und besonders des Pointillé-Stempels, ist aber noch viel weiter zu spüren. In den Niederlanden entstanden im 17. Jahrhundert, zum Teil im Auftrag des Elzevierschen Verlags, Prachtbände von rotem Maroquin, als deren Verfertiger mehrerer Glieder der Familie *Magnus* gelten. Die Zuweisung einzelner Bände an diese Werkstatt macht aber noch große Schwierigkeiten, da nur ganz spärliche archivalische Nachrichten einigermaßen sichere Zuweisungen ermöglichen. Das umfangreiche Werk dieser Werkstatt wird aber an Bedeutung weit übertroffen von den gleichzeitigen englischen Einbänden im Pointillé-Stil. Samuel und Charles *Mearne*, Hofbuchbinder Karls II. (das Doppel-C mit der Krone zwischen Palmenzweigen deutet den Besitz an), haben den Stil in England zu hoher Blüte geführt (Samuel † 1683). Zum Teil werden die Stempel in ähnlicher Weise wie in Frankreich zu größeren Filigranflächen vereinigt, jedoch in neuen Gruppierungen. Die Ausbuchtungen der Rahmenlinie sind nicht mehr durch von der Mitte ausgehende Buketts bedingt, sondern willkürlich angesetzt an gerade verlaufende Zierflächenränder; die entstehende neue Fläche ist mit Schuppenmuster ausgefüllt. Der giebelförmigen Ausbuchtungen wegen spricht man bei diesen Einbänden von „*Cottage Style*“. Übrigens verbindet sich mit

dieser barocken Form des Schmuckes wieder die naturalistische Blatt-
ranke, wie sie an den Einbänden à la fanfare bekannt ist. Mearne geht
aber auch — unter Beibehaltung der Pointillé-Technik — zu ganz
neuen Stempelformen über. Da fällt vor allem die aus den Einzel-
stempeln französischer Form hergeleitete Doppelvolute auf, die ihrer
Gestalt wegen als „Wiegenfußstempel“ oder als „Drawer-handle-
stamp“ (Schubladengriffstempel) bezeichnet wird. Dieser Stempel
eignet sich zur Herstellung von kartuschenartigen Umrahmungen für
Teilflächen des Deckels ausgezeichnet; er verbindet sich zwanglos
mit ornamentalen und mit naturalistischen Motiven; er kann ebenso
gut als Einzelstempel ein Rückenfeld füllen. Um 1700 ist dieser
Stempel weit verbreitet; am meisten aber charakterisiert er Mearnesche
Einbände. Außer einem Tulpenmuster, das nicht auf England be-
schränkt bleibt, und einem Vogelstempel (nicht mit Deromes „oiseau“
zu verwechseln) hat die Mearnesche Vergoldung noch eine Eigenheit
in den Vollstempeln mit Pointillé-Ansätzen.

Die Stempel charakterisieren die Mearneschen Einbände, die im all-
gemeinen nicht signiert sind, deutlicher als die Aufteilung der Deckel-
fläche, die in so vielen verschiedenen Gestalten erscheint, wie kaum
bei einem der bekannten großen Buchbinder. Cyril Davenport, der
eine Monographie über Mearne geschrieben hat (Chicago 1906), sucht
diese Mannigfaltigkeit durch die Bildung von drei Gruppen zu ver-
einfachen, indem er neben dem Cottage Style noch den *Rectangular
Style* und den *All-over Style* unterscheidet. Für den letzteren, der die
Deckelfläche bis zum Rand ohne Einschränkung durch irgendwelche
Rahmenmotive für einen möglichst freien aber symmetrischen Dekor
ausnützen kann, kamen die gerade erwähnten, besonders auffallenden
Stempel (Tulpe und Wiegenfuß) zur Verwendung. Der Rectangular-
Style knüpft an die zu allen Zeiten übliche Deckelteilung durch einen
rechteckigen Rahmen mit Eckfleurons an; das Besondere in dieser
Erscheinungsform ist das verhältnismäßig kleine Mittelfeld und das
Zurücktreten der rahmenden Rolle hinter den reichen Schmuck der
äußeren und inneren Deckelfläche. Durch diese von Ranken- und
Blütenstempeln reichlich Gebrauch machende Schmuckart hat Mearne
bestimmend auf den englischen Einband der ersten Hälfte des 18. Jahr-
hunderts eingewirkt; der sogenannte Harleian Style, das ist der Ein-
bandstil in der Bibliothek Robert Harleys, der die Buchbinder Eliot

und Chapman nach seinen eigenen Entwürfen arbeiten ließ, ist die vollendete Ausbildung dieser Schmucktendenz. Auch die schottischen Einbände dieser Zeit sind nach ähnlichem Schema gebunden, nur ist die Anwendung des Stempelschmuckes (Tulpen in reihenweiser Anordnung fallen besonders auf) viel steifer als bei den graziösen Harleian Bindings.

Der rechteckige Rahmen wird auch, mit anderen Eigentümlichkeiten des Mearneschen Stiles, schon nach dem Klassizistischen zu umgebildet, von dem zweiten der berühmtesten englischen Buchbinder übernommen, von *Roger Payne* († 1797). Seine technisch hervorragenden Arbeiten, schon zu seinen Lebzeiten hoch bezahlt (Lord Spencer und Reverend Cracherode waren seine Auftraggeber), sind heute noch sehr geschätzt, obwohl sie künstlerisch nicht mehr den hohen Stand zeigen, wie es die Tradition von Mearne her erwarten ließe. Zur Beurteilung Paynescher Einbände ist wichtig, daß er olivgrüne und blaue Leder bevorzugte und zwar mit einer langen, geraden Narbe (straight grain), die er selbst herausarbeitete, wie er auch alle anderen Arbeiten (vom Zeichnen und Schneiden der Stempel an) selbst erledigte.

In noch einfacherer Weise diente der rechteckige Rahmen mit Eckfleurons als Einbandschmuck zu einer Zeit, als in Frankreich asketische Einfachheit Mode wurde. Da der Anstoß hierzu von der Sekte der Jansenisten ausging, werden diese äußerlich nur spärlich geschmückten Einbände „*Reliures Jansénistes*“ genannt; einfach waren sie aber trotz des geringeren Schmuckes keineswegs. Die Sorgfalt des Buchbinders richtete sich vor allem auf die technische Ausführung, auf die Wahl kostbaren Leders und auf den Schmuck der erst beim Aufschlagen des Einbandes sichtbar werdenden Doublure. Meister dieser äußerlich nur mit Fileten und Fleurons geschmückten Einbände waren zur Zeit Ludwigs XIV. und XV. (und deren Hofbuchbinder) Luc-Antoine Boyet père und Augustin Du Seuil († 1746); letzterer hat als Hauptvertreter dieser Einbandart ihr auch den Namen „à la Duseuil“ geben müssen. Wirklich einfache und fast schmucklose Einbände, die nur durch Filetenrahmen und Blumenstücke in den Ecken (aber alles meist blind gedruckt) etwas belebt sind, kommen im 18. Jahrhundert häufig in England vor, und vor allem die Verwendung von zwei verschiedenen braunen Ledertönen (auch gesprenkelt) ist für diese englische Einbandart charakteristisch.

Weit größeren Erfolg als der Schmuck mit einem rechteckigen Rahmen hatte im 18. Jahrhundert die Dekorationsart, die nur versuchte, die Deckelfläche an ihrem Rand durch ein fortlaufendes Muster von der Umgebung abzugrenzen und diese Fläche höchstens noch mit einem Mittelstück (Wappen oder Monogramm) zu belasten. Während in Italien (aber auch anderswo) der Deckelschmuck mit barockem Zierwerk mehr und mehr überladen wurde, dann Muscheln, üppige Blattformen und das in der Kunst des Rokoko beliebte Rocaille-Werk vom Rand, riesige Wappen von der Mitte her den Deckel füllten, gewann in Frankreich, durch Generationen von Hofbuchbindern gefördert und zur Meisterschaft gebildet, ein dem Rand des Deckels folgendes Spitzenmuster immer größere Bedeutung. Den Anfang bildeten Rollen mit einfachen Spitzenmustern, die dem Rand entlang abgerollt wurden; Einbände solcher Art sind nicht auf ein Land und besonders gute Werkstätten beschränkt. Die wahren „*Dentelles*“-Einbände sind mit Einzelstempeln hergestellt (*fers à la dentelle*), kleinen Stempeln, die erst in äußerst kunstfertiger, symmetrischer Zusammensetzung den Eindruck einer Spitze erwecken konnten. Die Erfindung immer neuer solcher Spitzenmuster ist der Ruhm der großen französischen Binder dieser Jahrzehnte; die Stempel wurden oft an eine bandartige Rolle, die den Abschluß nach außen bildete, angesetzt und erstreckten sich, vor allem von den Ecken aus, bis tief in die Deckelfläche; größte Prachtentfaltung in diesen Mustern unter Beibehaltung der Zartheit, welche von den feinen Stempeln ausgeht, ist der Höhepunkt buchbinderischer Kunst in dieser Zierweise. Viele solcher Spitzeneinbände übertreffen die prunkvollsten, den ganzen Deckel überspannenden Zierformen an künstlerischer Wirkung. Auch in diese Spitzenmuster drängen sich die schwereren Ornamentstempel und die bewegten Schmuckformen des Rokokostiles und an Stelle des Einzelstempels muß bei den größeren Mustern die Platte treten, da sonst der Vergoldearbeit kein Ende abzusehen wäre; aber die von Einzelstempeln gedruckte, aus Ranken, Blättern und Blütchen gebildete Spitze wird von den Liebhabern der Zeit wie in unseren Tagen am höchsten geschätzt. Man müßte die Reihe der Hofbuchbinder, die vor allem unter Ludwig XV., aber auch für andere Mitglieder des Herrscherhauses und die großen Bibliophilen der Zeit wie den deutschen Grafen Hoym oder die Madame de Pompadour gebunden haben, aufzählen, wollte man

nur die wichtigsten Buchbinder dieser Zeit kennenlernen. Sie hat in Hans Fürstenberg („Das französische Buch im 18. Jahrhundert und in der Empirezeit“, Weimar 1929) einen ausgezeichneten Kunder gefunden. Aus zwei der größten Buchbinderdynastien ragen hervor Antoine-Michel *Padeloup* (1685—1758), der außer dem Spitzeneinband, zum Teil mit Platten (für die großen offiziellen Kupferstichwerke), auch den Mosaikeinband pflegt, und Nicolas-Denis *Derome* (1731 bis 1788), unstreitig der Vollender des Spitzeneinbandes; seine Einbände, trotz größter Fülle von unnachahmlicher Zartheit, lassen sich oft an einem kleinen Vogelstempel erkennen (*dentelle  l’oiseau*). Fast alle Meister dieser Zeit haben ihre Einbände mit einem eingeklebten Schildchen signiert; die kritische Sichtung der ungeheuer vielen, ihnen zugeschriebenen Einbände ist dadurch sehr erleichtert. Der alleinige Schmuck des Randes blieb bestehen, als das Spitzenmuster den klassischen Motiven des *Empire* weichen mußte oder wenigstens in strengere Linien umgewandelt wurde. Schon unter den Einbänden für Friedrich II. finden sich viele in solch klassischer Einfachheit gehaltene Deckelverzierungen: ein um einen dünnen Stab gewickeltes Band zum Beispiel. Demgegenüber wirken die eigentlich klassizistischen Einbände prunkvoll. Ihre Umrahmung wird gerne pompejanischen Motiven nachgebildet (darin leistet Mairet Gutes), die Manderlinie spielte eine große Rolle, späterhin kommen kompliziertere Muster, verschlungene Kreise und auch wieder stilisierte Blumen. Die Rücken sind reich, bei den größten Bindern dieser Zeit wie mit Filigranwerk vergoldet; das Leder ist oft künstlich genarbt. In Frankreich sind die Brüder Bozerian, ferner Purgold, Simier und Thouvenin die Hauptträger der Einbandkunst bis in die Restaurationszeit hinein; in Deutschland ist unter anderen der Berliner Karl Lehmann aus einer Äußerung Goethes und durch mehrere Arbeiten bekannt. In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts weicht die strenge geradlinige Umrahmung wieder freieren Formen, die als *romantisch* bezeichnet werden. Blattwerk in rokokoartig verschnorkelter Gestalt und stark stilisiert, rankt sich vor allem von den Ecken aus den Rändern des Bandes entlang, verbindet sich auf dem Rücken mit hohen Titelfassungen; oder der Rücken ist nur mit Längslinien geschmückt. Olivgrün ist beim Handeinband die bevorzugte Farbe dieser Romantikerbande; auch der Verlegerband macht sich diese Schmuckweise

bald zunutze. Romantisch ist aber auch die Übertragung gotischer Architekturformen auf den Bucheinband; die Ausführung geschah in Blindprägung von Platten, soweit bildhafte Wirkung erstrebt wurde, aber auch in Blind- und Golddruck mit Einzelstempeln, wenn einzelne Ornamentformen Vorbild waren und auf solche Weise wenigstens einigermaßen den Schmuckgesetzen des Bucheinbandes als einer Flächenkunst Rechnung getragen war. Meister dieser „à la cathédrale“ genannten Schmuckweise, die sich nicht auf Frankreich beschränkte, war Thouvenin († 1834), der auch als Nachahmer und Erneuerer historischer Stile führend war. Die bewußte Nachbildung alter Einbände, die der Einbandkunst manche Anregung gebracht, aber ebenso viele Impulse zu eigener Stilschöpfung unterdrückt hat, beginnt in dieser Zeit.

Naturalistische Randverzierungen, die mit dem Spitzenmuster die zeitliche Erscheinung, das Schmuckprinzip der Betonung der Deckelfläche und die elegante Wirkung gemeinsam haben, gibt es in Deutschland gegen Ende des 18. Jahrhunderts; ein Band mit Weinranken in völlig modern anmutender Ausführung liegt in Donaueschingen. Plumper sind die naturalistischen Blatt- und Blütenmuster da, wo sie sich in vorhandene Bandwerkverzierung einfügen müssen, stark vergrößerte Weiterbildungen der Blütenzweige im Fanfares-Stil. Solcher Schmuck ist z. B. von Einbänden für Friedrich I. bekannt. Seine volle Ausbildung erfährt er aber in besonderen Techniken, beim gestickten und gemalten Einband und bei Lederauf- und -einlagearbeiten. In der letzteren Verwendung ist die naturalistische Blütendarstellung auf dem Einband zusammen mit den an die Vorliebe für chinesische Kunstformen anknüpfenden sogenannten „Chinoiserien“ die Spezialität mehrerer französischer Buchbinder, darunter erstrangiger, im 18. Jahrhundert; und sie haben im 19. zahlreiche Nachahmer gefunden. Der Hauptmeister dieser Schmuckart ist Le Monnier le jeune († 1772), Hofbuchbinder des Herzogs von Orléans. Die großen, unsymmetrischen Zeichnungen bedecken ohne Rahmen den ganzen Deckel.

Schließlich bleibt noch eine Zierweise zu betrachten, die, aus dem Mittelalter kommend, im 16. Jahrhundert ihre reinste Ausbildung fand

und bis heute nicht außer Übung gekommen ist: das regelmäßige *Streumuster*. Das Muster hat mehrere Quellen: Auf dem mittelalterlichen Blinddruckband war oft die ganze Fläche oder das Mittelfeld in Rauten geteilt, jedes Feld mit einem Stempel gefüllt. Die Wiederkehr gleicher, die ganze Fläche überziehenden Stempel war ferner in der reihenweisen Anordnung, die auch mit Renaissancestempeln (Knoten, Arabesken) in Italien und Frankreich (für Ludwig XII.) üblich war, blind gedruckt oder vergoldet, vorgebildet. Dazu kommt die Notwendigkeit, die durch das Bandwerk entstehenden Felder zu füllen; ein völlig grolieresker Einband für Franz I. mit in die größeren Flächen eingesetzten gekrönten F ist ein Beweis dafür. Endlich lud die Anordnung gleicher Stempel, etwa Wappen, in den Ecken und der Deckelmitte zur ähnlichen Ausfüllung der restlichen Fläche ein. Krone, Initiale, Lilie waren einfache dekorative Stempel, die eine regelmäßige Wiederholung zur Füllung einer Deckelfläche sehr wohl vertrugen. Die meist dafür gewählte Form ist die von wagrechten Reihen, untereinander versetzt, so daß steile Diagonalreihen entstanden. Diese Schmuckart heißt *Semis* oder *Semé*; der Vergleich mit einem sorgfältig bepflanzten Beet ist völlig berechtigt. Von Anfang des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts sind die Einbände für die französischen Herrscher vorzugsweise in solcher Art verziert; die Anfangsbuchstaben ihrer Namen wechseln oder verbinden sich mit denen ihrer Frauen. Die Initiale ist gekrönt; oft belebt auch die Lilie des Wappens das *Semis*. Reihen von Tränen zwischen der Lilie deuten auf Heinrich III. als Besitzer, der überhaupt ernste Symbole auf seinen Einbänden anbringen ließ. Auch auf Pergament kommt das *Semis* häufig vor. Oft greift es auf den Rücken über. Ein *Semis* von L und Lilie deutet auf Ludwig XIV. und XV. Das *Semis* von Kronen ist in Dänemark und Schweden im 17. und 18. Jahrhundert verwendet worden; Wappen und Initialen erleichtern die zeitliche und örtliche Bestimmung. Aber auch Privatleute ließen sich Einbände auf solche Weise schmücken; außer den verschiedenen Monogrammen kommt z. B. das sogenannte *S barré* (S) häufig als *Semis* vor; mit dem Monogramm *NKΦ* deutet es auf Fabri de Peiresc. — Ähnlich wie das *Semis* wirkt jedes kleinere Repetitionsmuster; es ist ein ebenso zeitloser Stil, wie jenes, und ein Vergleich mit anderen Gebieten angewandter Kunst lehrt, daß hierin der Einband nicht einzig dasteht. Es

bedurfte vielfach keines Zurückgehens auf historische Vorbilder, um diese Formen, die dem Schmuckbedürfnis zu allen Zeiten und auf allen Gebieten entspringen, zu neuem Leben zu führen.

Der historische Stil ist denn auch unter den Schmuckformen des *modernen Einbandes* selten und nur da wirkungsvoll geworden und zu künstlerischer Anerkennung gelangt, wo er aus einer inneren Notwendigkeit heraus und mehr aus gleichem Formgefühl als aus reiner Nachahmung angewendet worden ist. Die moderne Einbanddekoration, nach Ländern, Zeiten und Künstlern voll der größten Gegensätze, hat als gemeinsames Ziel des Schmuckes die Gestaltung einer dem Inhalt angemessenen künstlerischen Zweckform im Auge. Diese Verbindung mit dem Inhalt, in ihrer Bedeutung sehr umstritten, aber nie ganz verleugnet, ist vielleicht das Element, das den heutigen Kunsteinband vom historischen am meisten unterscheidet. Dagegen ist die enge Beziehung, in welcher der alte Einbandschmuck mit dem Besitzer stand, beim modernen Einband fast ganz geschwunden, in der richtigen Erkenntnis, daß Buch und Einband enger zusammengehören als Einband und Besitzer, der, wie die berühmtesten Beispiele des historischen Einbandes beweisen, wechseln kann ohne Beeinträchtigung für Buch und Einband. Selbst der französische Bibliophile, der den persönlichen Einband mehr pflegt als der deutsche, ist zu den vom Besitzer unabhängigen Einbanddekorationen übergegangen, ja hat die Führung in der Berücksichtigung des Buchinhaltes übernommen und den richtigen, darin enthaltenen Gedanken sogar überspannt. Die vielen im modernen Einband seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts gemachten Versuche, den äußeren Schmuck dem Inhalt anzupassen, haben dem offenen Auges schaffenden Einbandkünstler die Lehre gebracht, daß für die *Andeutung des Inhaltes* aus ästhetischen Gründen Grenzen gesetzt sind, die nur ein äußerst geschmacksicherer Künstler ungestraft überschreiten darf. Diese Gesetze befehlen, zu bedenken, daß Buch und Einband zwar eine Einheit bilden, aber keine von ihrer Umgebung unabhängige, und daß der Einband nicht nur Schützer und Kündler des Inhaltes sein soll, sondern auch Vermittler zwischen Inhalt und Umwelt. Es ist die soziale Aufgabe des Einbandes, welche den Schmuck in seinen Gestaltungsmöglichkeiten stark beeinträchtigt. Man hat erst jetzt gelernt, ein gebun-

denes Buch in den Raum zu stellen, so wie ein Möbelstück zur übrigen Raumgestaltung abgestimmt sein soll, und man hat noch nie so sehr wie heute darauf geachtet, daß der einzelne Einband mindestens ebenso mit den neben ihm stehenden Einbänden harmonieren sollte, wie mit dem Inhalt; das freilich ist schon eher ein Prüfstein für den Geschmack des Bücherfreundes als des Buchbinders. Aber insofern gilt diese Rücksicht auch für den Buchbinder, als der wahrhaft moderne Einband sich als Ausfluß der künstlerischen und geistigen Richtung seiner eigenen Zeit darstellen soll; denn damit trifft er in der Regel auch den auf den Inhalt abgestimmten Ton. Es wird deshalb oft gefordert, daß der Buchbinder das Buch kenne, das er bindet. Die Einbände von zeitloser Schönheit sind gerade die, welche zu ihrer Zeit als die vollkommensten Gestaltungen des jeweiligen Lebensgefühl empfunden worden sind. Historisierender Einbandschmuck hat deshalb künstlerische Bedeutung nur in einer Zeit, welche die Vergangenheit höher stellt als die lebendige Gegenwart.

Ein unbestreitbares Verdienst des *historisierenden Einbandschmuckes* ist es, daß er in Frankreich, dem Lande des schönen Einbandes schlechthin, die Tradition der erstklassigen Technik (auch für die Schmuckherstellung) ununterbrochen weitergetragen hat. Selbst in den an künstlerisch selbständigen Einbandleistungen armen mittleren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gibt es in Frankreich Werkstätten, deren Ruhm heute noch nicht verblaßt ist, deren Erzeugnisse gesuchte Objekte für die Sammler sind, deren Namen schon Empfehlungen sind. Die vielumstrittene, vielgefeierte Hupterscheinung unter den Buchbindern dieser Periode ist der 1833 aus Deutschland nach Paris gekommene Trautz, Mitarbeiter und Nachfolger Bauzonnets, bis zu seinem Tod (1879) der ungekrönte König der Pariser Kunstbuchbinder. Diese Ära, die Emil Hannover in seinem Beitrag zur Loubier-Festschrift zusammenfassend dargestellt hat, ist für die Entwicklung des französischen Einbandes mindestens von ebensolcher Bedeutung, wie die Wirksamkeit William Morris' und seines Kreises für die des englischen. Die Verbindung von handwerklichem Können und künstlerischem Wollen, die hier gleich bei ihrer ersten Erscheinung zu Meisterleistungen führte, war dort eine durch die Generationen vererbte Selbstverständlichkeit von solcher Lebenskraft, daß auch eine ideenarme, unselbständige Zeit ihr nichts anhaben konnte. Von einem

Tiefstand der französischen Einbandkunst kann man deshalb nur im Vergleich zu anderen Perioden oder im Hinblick auf das Aufgreifen alter Vorbilder sprechen. Wie der Name sagt, hat auch die von England ausgehende Renaissance im Buchgewerbe ihre Anregungen aus der Vergangenheit geholt, aber während französische Künstler technisch vollendete Nachahmungen alter Einbände brachten, ließen sich die englischen, voran Cobden-Sanderson und dann sein Schüler Douglas Cockerell, von den Vorbildern zu künstlerischen Gestaltungen im Sinne der neuen Ideen anregen. So tauchen Ranken- und Blütenstempel wieder auf, aber in vervollkommener Form; so finden sich die Deckelteilungen des Rectangular-Style und die Füllung des ganzen Deckels mit Schmuck wieder; auch daß man sich vor Experimenten mit ausgefallenen Schmuckweisen in England hütet, mag mit auf diese sinnvoll historische Einstellung zurückzuführen sein. Viel sklavischer und viel länger, aber auch mit viel Geschmack und mit schönen Ergebnissen haben die dänischen und schwedischen Kunstbuchbinder die historischen Stile, ja die reine Nachahmung alter Einbände gepflegt. In Deutschland ist solche Nachahmung außer bei ausgefallenen Schmuckarten hauptsächlich von Verlegern gepflegt worden, bis die neue kunstgewerbliche Bewegung stark genug war, auch hier neue Wege zu weisen. Für reine Faksimilierungen (wie etwa den Faksimiledruck der 42zeiligen Bibel) und bei berechtigter Anlehnung an den Inhalt kann auch jetzt noch ein historisch geschmückter Einband eine künstlerisch anzuerkennende Lösung sein.

Weitaus größere Entgleisungen als mit der Wahl historischer Vorbilder passierten dem modernen Einbandkünstler in der Erniedrigung des Einbandschmucks zur *Illustration des Inhalts*. Die Anregung zu diesem, in Frankreich weit und bis heute verbreiteten Brauch liegt wohl schon in den naturalistischen Einbanddekorationen des 18. Jahrhunderts, dann in der Bemalung der Einbände mit Miniaturporträts u. ä., schließlich in den von Platten aufgeprägten bildlichen Darstellungen. Die bewährten Schmucktechniken reichten nicht aus, um solche „*Reliures parlantes*“ zu schaffen; Lederauflage, Vergoldung, Bemalung mußten zusammenwirken, um die Kompositionen auf den Deckel zu zaubern, die durch Darstellung einer Hauptfigur, einer wichtigen Szene den Inhalt des Buches von außen sichtbar machen sollten. Aber all diese Techniken sind nicht geeignet, bildliche Darstel-

lungen einwandfrei auf Leder anzubringen, das seinerseits seinen Zweck verfehlte, wenn es der schutzbedürftigste Teil des Buches wurde. Als Zeichen großer Kunstfertigkeit werden diese Einbände zwar oft bewundert und sind deshalb auch noch nirgends ausgestorben, aber ihr künstlerischer Wert wird stets da angezweifelt werden, wo sie den Formgesetzen des Bucheinbandes widersprechen. Auch diese Schmuckart ist sehr bald vom Verlegereinband aufgegriffen worden und hat, von den Sattlerschen Entwürfen für die Reichsdruckerei an, viel Brauchbares entwickelt; die Massenherstellung solchen Einbandschmuckes steht unter anderen Gesetzen; man kann sich an vielen modernen Verlegerbänden überzeugen, daß die Wirkung bildlichen, dem Inhalt entnommenen Schmuckes vor allem auf Leinenbänden, künstlerisch einwandfrei ist. Ganz unberechtigt aber ist der Kampf gegen den bildlich geschmückten Schutzumschlag als angeblichen Mißbrauch zu Plakatierungszwecken.

Die mildere Form der äußeren Andeutung des Inhaltes, die den Aufgaben des Einbandes mehr entspricht als jede andere Schmuckweise, ist der *symbolisierende Einbandschmuck*. Während Symbole und Embleme auf dem historischen Einband sich bemühten, eine Beziehung zum Besitzer herzustellen (was in einfachen und sehr raffinierten Formen auch heute noch vorkommt), gilt das Streben des modernen Buchbinders der Andeutung des Buchinhaltes. Gemäß der Aufgabe des modernen Einbandes müßte jeder Einband, der versucht, in künstlerischer Form auf den Inhalt vorzubereiten, in gewissem Sinne symbolisch sein, und man kann das Bemühen an den Einbänden verschiedenster Art beobachten, von der stilisierten Verwendung eines dem Inhalt entnommenen Motivs über die symbolische Darstellung der Haltung des Buches (dunkle Farben für ernsten Inhalt), die Erzeugung einer die Lektüre des Buches vorbereitenden Stimmung durch den Einbandschmuck (was man als die höchste Leistung des symbolisierenden Einbandes bezeichnen kann) bis zur schriftlichen Inhaltsangabe in künstlerischer Form, deren symbolischer Charakter uns heute freilich kaum mehr bewußt ist. Vom Geschmack des Buchbinders ebenso sehr wie von dem Einfühlungsvermögen des Bücherliebhabers hängt es ab, wie weit im einzelnen Fall die Symbolisierung als gelungen zu betrachten ist.

Grenzen sind dem Kunstbuchbinder aber auch von der Buchform her

gesetzt. Die eigentlichen Schmuckflächen, die Deckel und der Rücken, verändern nur wenig ihre Grundgestalt und immer wieder heißt es, in diese gegebene Form neuen Schmuck einzufügen. Die Flächen sind auch so deutlich voneinander getrennt, daß ihre Verbindung durch den Schmuck keineswegs allgemein ratsam ist. Natürlicherweise sieht man Rücken und beide Deckel des Buches so gut wie nie gleichzeitig; eine durchlaufende Ausschmückung, wie bei den sprechenden Einbänden beliebt, läßt sich kaum rechtfertigen, vor allem wenn es nicht gelingt, jede Einzelfläche, besonders den Rücken, auch zu künstlerisch einwandfreier Einzelwirkung zu bringen. Anders ist es mit solcher Verbindung bei mehr *konstruktivem Dekor*, da in solchem Fall die technische Verbindung der einzelnen Schmuckflächen auch in der Schmuckgestaltung zum Ausdruck gebracht werden kann, so etwa, wenn die durch Goldlinien betonten Bünde durch ein Netz von Linien, welche an den Ansätzen der Bünde beginnen, fortgesetzt werden. Noch schwieriger als mit dem Rücken, läßt sich der Einbandschmuck mit Steh- und Innenkanten verbinden; gewisse Lösungen sind in einem beschlägeähnlichen Motiv, das von der Stehkante an den Ecken auf beide Deckelseiten übergreift, und in der Absetzung einer Vorderkante (etwa einem Streifen am Rücken entlang entsprechend) gefunden worden. Lediglich der farbige Papierumschlag, der nur in loser Beziehung zum Buch steht und viel mehr den Gesetzen der Reklame als denen der Buchkunst unterliegt, kann eine von Fläche zu Fläche übergreifende Schmuckdarstellung vertragen.

Die stark zeichnerisch betonten Schmuckweisen, in denen die französischen Buchbinder vor 1900 noch schwelgten, und die unter dem Einfluß des Verlangens nach einem äußeren Symbol für den Inhalt auch in anderen Ländern mehr zeichnerische als buchbinderische Fähigkeiten für den Einbandschmuck verlangten und damit mehr als bisher den entwerfenden Künstler — nicht immer zum Vorteil für die buchbinderische Arbeit — auf den Plan riefen, sind in den letzten Jahren wieder einem Besinnen auf die werk-, ja werkzeuggerechten Dekorationsmotive gewichen: Linie, Bogensatz und Stempel; die „*neue Sachlichkeit*“ hat ein großes Verdienst an dieser Entwicklung. Die naturalistischen, aus der Pflanzen- und Tierwelt geschöpften Formen wurden, als sie noch die stilisierte Umbildung durch den Jugendstil durchgemacht hatten, von einer höheren Form symboli-

scher Darstellung abgelöst; das geometrische Ornament, die einfache Linie, das Spiel der Flächen und Winkel, kam wieder zur Geltung. Material und Farbe begannen wieder ebenso zu sprechen wie der unaufdringliche Schmuck. Handgreifliche und unwägbare Faktoren, wie passendes Material, lesbare Aufschrift, zarte Andeutung einer Stimmung, zur Harmonie aufeinander abgestimmt, vereinigten sich, um den modernen Einband praktisch und schön zu gestalten. Wieviel mit Linien und Fläche, die beide auch zur Formung der Titelschrift dienen — und dies ist eines der hauptsächlichsten modernen Schmuckmotive — mit Bogensatz und sparsamen stilisierten Einzelstempeln zu leisten ist, zeigen die Einbände der bekanntesten deutschen Buchbinder unserer Tage, Otto Dorfner in Weimar, der die künstlerische Beschriftung beherrscht wie kein anderer, Otto Pfaff in Berlin, dessen Arbeiten durch Farbe und Linie sprechen, und Ignaz Wiemeler in Leipzig, der die moderne Einbandkunst um den lyrischen Ton bereichert hat.

Die Aufwärtsentwicklung der deutschen Einbandkunst in den letzten drei Jahrzehnten gestattet es, die heutigen Leistungen denen der hochentwickelten Kunst in den nordischen und westlichen Ländern, von denen der Anstoß kam, gleichzusetzen. Ganz unbeteiligt an der früheren Entwicklung in den anderen Ländern sind die deutschen Buchbinder nicht. Trautz war nicht der einzige erfolgreiche deutsche Buchbinder in Paris (Namen wie Muller, Engelmann, Kieffer, Wiener sagen genug); in England arbeitete seit den 40er Jahren Joseph Zaehnsdorf und mit und nach ihm sein Sohn; Otto Zahn leistete in Amerika Vorbildliches. Um wenigstens einige Namen von den Hauptträgern der modernen Einbandkunst im Ausland zu nennen, so dürfen in Frankreich die beiden Namen Marius Michel (Vater und Sohn), Léon Gruel, Amand, Lucien Magnin, Charles Meunier, in England außer den Genannten die Guild of Women Binders, in Dänemark Anker Kyster nicht unerwähnt bleiben. In Deutschland haben Meister wie C. W. Vogt und W. Collin in Berlin, Karl Sonntag, Paul Adam und manche andere die gute Werkstatttradition auch in den Jahren künstlerischen Tiefstandes aufrechterhalten; neue Anregungen gingen von Otto Eckmann und Peter Behrens im Entwerfen aus, in der technischen und künstlerischen Bearbeitung von Paul Kersten in Breslau, dann in Berlin. Er ist auch der Begründer der ersten Vereinigung deutscher Kunstbuchbinder im „Jakob Krauß-Bund“ (1912, aufgelöst

1931). Die meisten deutschen Kunstbuchbinder sind jetzt im „Bund Meister der Einbandkunst“ vereinigt, den Hans Dannhorn und Franz Weisse 1923 gegründet haben.

Mit diesen Bemerkungen über den modernen Einband überhaupt dem vorzugreifen, was über die mit anderen Stoffen als Leder hergestellten künstlerischen Einbände zu sagen ist, ließ sich nicht leicht umgehen. Es ist ein berechtigter Tribut, der damit der führenden Rolle des Leders beim Kunsteinband gezollt wird. Die *restlichen Schmucktechniken* bieten dem Kenner des Ledereinbandes nicht mehr viel Neues; es werden deshalb einige Beobachtungen genügen, diese Kenntnisse auf die anderen Schmucktechniken auszudehnen.

Auf *Pergament*, dem nächst dem Leder wichtigsten Einbandstoff, wiederholen sich weithin die auf Leder begegnenden Ziertechniken. Viel mehr noch als bei Leder, hat man die Schönheit des Materials allein sprechen lassen; die strenge Wissenschaft ist mit diesen Einbänden vertrauter als die große Bibliophilie. Nur selten hat man so reichen, den ganzen Deckel überziehenden Schmuck angebracht wie bei Leder. Aber es fehlen weder die Blinddruckformen der deutschen Renaissance, noch die Vergoldungen in den im Süden und Westen bevorzugten Formen. Die ohne Deckeinlage gearbeiteten Pergamentbände in Spanien haben in den Arbeiten Jakob Krauses für des Kurfürsten August Reisebibliothek eine Parallele. Auch unter dem Besitz der französischen Herrscher an schönen Einbänden sind Pergamentbände mit dem Semis von Initiale und Lilie und dem Wappen in der Mitte. Der Schmuck des Pergamentbandes mit dem Supralibros in Gold auf der großen elfenbeinartigen Fläche gehört zu dem Schönsten, was ohne Prunk in der Geschichte des guten Einbandes geleistet worden ist. Die bemalten Pergamentbände dagegen, auf denen man im 18. Jahrhundert den Schmuck des reichen Lederbandes durch Farben nachzuahmen suchte, können den Bibliophilen von heute so wenig begeistern wie der Mißbrauch der Deckelfläche für gemalte Darstellungen ländlicher Stilleben. Selbst ein Pergamentbezug aus den Blättern nicht mehr benötigter kirchlicher Handschriften, oft mit schönen Initialen — ein vom 16. Jahrhundert an häufig geübtes Verfahren — besitzt gegenüber den bemalten Bänden den Vorzug größerer Echtheit.

Unter den zum Deckelbezug verwendeten Geweben ist *Leinen* das für die Dekoration in den Techniken des Blind- und Golddruckes noch am besten geeignete. Der Verlegerband hat die Leinen- und Baumwollengewebe erst richtig in Gebrauch gebracht und er ist es auch, der ein Recht gibt, im Zusammenhang des künstlerischen Einbandes vom Leinenband zu reden. Seit es überhaupt wieder eine Einbandkultur gibt, hat diese Einbandart eine starke, propagandistische Wirkung für den künstlerisch wertvollen Einband ausgeübt; nicht nur wurden die neuen, auf dem Gebiet des Handeinbandes gefundenen Schmuckmotive in sinngemäßer Weise nachgebildet und so zu geschmackbildender Wirkung geführt — sondern es ging der von Künstlern entworfene Verlegerband auch seinerseits mit neuartigen künstlerischen Lösungen anregend voraus, so daß der Käufer des Verlagseinbandes von dieser Seite her zu anspruchsvollerem Geschmack geführt wurde und auf den künstlerisch geschmückten Einband neu achten lernte. Für den Handeinband bedeutete diese Entwicklung des Verlegerbandes einen steten Ansporn, der freilich trotz der zunehmenden Propagierung des einfachen geschmackvollen Einbandes eher zu Einsparungen im Schmuck als zu Vereinfachungen des Materials geführt hat, so daß der Leinenhandeinband, dem bei den verschiedenen Tönungen und Geweben und bei seiner Eignung zu ähnlichen Schmuckweisen wie beim Lederband offenbar noch große Wirkungsmöglichkeiten vorbehalten sind, heute zu den zu Unrecht vernachlässigten Gebieten des künstlerischen Handeinbandes gehört. Die gern verarbeiteten leichten Druckpapiere verlangen geradezu nach einem leichten Einband, wie ihn der Leinenbezug ermöglicht; und diese Rücksicht gehört ebenso zu den Forderungen an das Verständnis des Kunstbuchbinders, wie man verlangt, daß er keine dem Gehalt des Buches widersprechende Farbe für den Einband wähle.

Der Leinenband hat Schmuckstadien durchmachen müssen, welche mit ihm den Verlegereinband überhaupt für lange Zeit diskreditiert und heute noch nicht völlig überwundene Vorurteile erzeugt haben. Die Hochprägung des roten Leinenbandes zu Scheffels und Bodenstedts Zeiten, die zügellose Anwendung von Gold und Farben zur Erzielung von Pracht- und Geschenkeinbänden, die hinter dem Glas der Bücherschränke bald der verdienten Bleichsucht anheimfielen, die skrupellose Nachahmung alter Kunsteinbände durch Goldpressung

auf Leinen — all dies hat den Widerspruch geschmackvoller Bücherfreunde hervorgerufen und endlich Schmuckformen des Leinenbandes entstehen lassen, die eine buchkünstlerische Beurteilung, welche nicht zugleich Verurteilung ist, auch verdienen. Außer den Blind- und Goldpressungen, deren Qualität sehr verschieden ist, findet man beim Leinenband häufiger als anderswo den Farbdruck angewendet; und diese Möglichkeit bereichert die koloristischen Ausdrucksformen des Einbandschmuckes wesentlich. Die Technik ist entweder die des typographischen Farbdrucks oder des vom Golddruck her bekannten Foliendruckes (dies das seltenere und teurere Verfahren). Auch Leinenstoffe können ihre Schmuckwirkung schon in der Eigenart des Gewebes tragen; zur Anbringung des Titels ist bei den gröberen Stoffen und vor allem beim Handeinband die Verwendung von Lederschildchen aus technischen Gründen kaum zu umgehen.

In der Vergangenheit spielten kostbarere Gewebe, *Seide und Samt*, eine weitaus größere Rolle als heute, und dem Einbandkünstler boten sie größere Aufgaben als der moderne Leinenbezug. Einfarbiger Samt, rot, schwarz oder blau vorzugsweise, ist vom tiefen Mittelalter an bis in die neuere Zeit für kostbare Bücher (z. B. Breviere) zuerst, dann mehr für Andachtsbücher, persönliche Exemplare, Widmungen, Almanache beliebt gewesen und oft noch mit weiterem Schmuck, Stickerei, aber auch Blind- oder Golddruck versehen worden; der Schmuck geht mit der Zeit: Es gibt einen mittelalterlichen spanischen Hüllenband von Samt mit Granatapfelmuster; später waren Wappen (von Metall oder gestickt) und Monogramme beliebter Schmuck. Seideneinbände sind seit dem 16. Jahrhundert in England sehr häufig hergestellt und mit Stickereien geschmückt worden (zusammenfassend behandelt von Cyril Davenport, „English embroidered bookbindings“ London 1899). Die Muster wurden mit Seide oder Wolle, Gold- und Silberdraht, auch mit kleinen Perlen, zuerst in Flach-, später in Reliefstickerei angebracht. Wappen und Embleme, aber auch naturalistische Motive und reine Ornamente kamen zur Darstellung; als man später (im 17./18. Jahrhundert) zu Porträts und Ganzfiguren überging, entstanden verzerrte Bilder, welche die Entartung einer unbuchbinderischen Schmucktechnik deutlich vor Augen führten. Die englischen Könige liebten diese Einbände; Königin Elisabeth soll

sich selbst in der Herstellung solcher Einbandbezüge versucht haben. Auch anderswo wurden sie Mode vor allem für Damen. Wirklich schöne Seidenbände findet man aber erst wieder in der Zeit, als Almanache mit Seide bezogen und gemalt wurden; auch geschmackvolle Stickereien sind auf diesen Bändchen vertreten, die ja nicht für den Bücherschrank bestimmt waren und deshalb eine aus der Fläche heraustretende Verzierung wohl vertragen konnten. Für das Gebrauchsbuch waren gewirkte Muster angemessener; doch blieben Versuche, mit Gobelin Einbände zu beziehen, wie es im 17. und 18. Jahrhundert verschiedenen Ortes vorkam, ziemlich vereinzelt, wenn auch künstlerisch Gutes geleistet wurde, das aber nicht auf Konto des Buchbinders geht. Brokatstoffe als Überzug trifft man auf mittelalterlichen Einbänden öfters.

Auf den verschiedensten Grundstoffen, nicht nur, wie eben erwähnt, auf Seide, findet man *gemalten Einbandschmuck*. Am berühmtesten sind da jene Rechnungsbücher der Stadt Siena aus dem weiten Zeitraum von 1258—1689, deren Holzdeckel von großenteils bekannten Meistern der Sieneser Malerschule mit Wappen und allegorischen Darstellungen in Ölmalerei auf Kreidegrund geschmückt sind. Malerei mit Vergoldung auf Holz kommt auch andernorts in Italien im 14. Jahrhundert vor. Malereien auf Pergament mit Nachahmung des Schmuckes von Ledereinbänden wurden schon berührt; es kamen aber schon im Mittelalter Miniaturmalereien auf Pergamenteinbänden vor — und nicht nur auf Pergament —; durch durchsichtige Hornplatten schützte man die empfindlichen Kunstwerke, so daß sie sich bis heute gut erhalten haben, obwohl gerade viel gebrauchte Chorbücher den Vorzug solchen Dekors genossen. Ganz selten kam auch Ölmalerei auf Leder vor; häufig dagegen Hervorhebung des blindgedruckten Schmuckes durch Lackfarben, wie vor allem in Südfrankreich und in Sachsen im 16. Jahrhundert, aber auch zur Betonung des Bandwerks der Grolierbände und bei deren Weiterbildungen. Auch die Wappen und Besitzer-Monogramme und -Embleme erfuhren oft noch eine Steigerung ihrer Schmuckwirkung durch Bemalung, selbst bei sonst weniger kostbar dekorierten Bänden. Mit dem Auftreten der Almanache wurden auch Wasserfarbenmalereien beliebter. Das Anbringen von Elfenbeinminiaturen (Porträts mit Beziehung zum

Inhalt) ist noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Manier einer ganzen Einbandgruppe, der „Cosway Bindings“, die von Rivière gebunden, von Miß Currie gemalt sind. Stilistisch lassen sich diese Einbände am besten den Cameo-Bänden zuordnen. Der orientalische Einfluß, dem die Bemalung der Einbände in vielen Fällen zugeschrieben werden muß, ist hier so wenig zu spüren, wie er bei den Sieneser Bänden denkbar ist.

Besondere Schmuckweisen für den *Pappband* gibt es erst, seit der Buchdruck in den Dienst des Einbandschmuckes gestellt wurde. Vorher wird er, wie er in der technischen Herstellung vieles mit dem Ledereinband gemein hat, auch im Schmuck, wenn auch in viel einfacheren Formen, ähnlich behandelt. Pappbände mit und ohne Ledernarbung weisen Golddruck an den Rändern und auf dem Rücken auf wie die gleichzeitigen Lederbände, sind in der Deckelmitte mit Wappen oder anderen beziehungsreichen Zierstücken geschmückt, wie es die Einbandkunst ihrer Zeit verlangte. Eine Gruppe hebt sich aus der Masse heraus: die Preis- oder Prämienbände — Widmungsstücke für gute Schüler mit goldgedrucktem und im Stil der Zeit in Kranz, Linie oder Kartusche eingerahmtem Anlaß oder Lobspruch. Zur künstlerischen Hebung des Pappbandes haben diese traditionellen Produkte nicht beigetragen. Wesentlicher sind die Anregungen, welche von der gedruckten Verlegerkartonnage ausgegangen sind. Hier muß noch einmal an die frühen Broschüren mit Holzschnittumschlägen erinnert werden. Üblich wurde ein künstlerischer Entwurf für den Verlegereinband im 18. Jahrhundert in Frankreich, wo z. B. Gravelot in dieser Richtung tätig war, nachdem man sich vorher in Nachahmungen der Ornamentzeichner erschöpft hatte — auch dies ein Beitrag zum Kapitel „Graphik und Bucheinband“ —. Es sind wiederum die kleinen Taschenbücher und Kalender vor und nach 1800, welche die künstlerische Verlegerkartonnage zu weitester Verbreitung geführt haben. Diese, mit dem oft ebenso geschmückten Schuber, als endgültig gedachten Einbände zogen auch bald die provisorischen Umschläge des Verlegers nach sich; denn die an sich wenig verlockende Form des broschierten Buches hatte doppelten Grund, sich in gefälligem Gewand darzubieten und der interimistische Charakter dieser Umschläge gab das Recht, dem Tagesgeschmack und dem Reklame-

zweck mehr Rechnung zu tragen, als es bei einem endgültigen Einband möglich gewesen wäre. Während noch um die Mitte des Jahrhunderts diese Umschläge selten sind und heute oft zu gesuchten Kostbarkeiten geworden sind, da sie beim Binden meist entfernt wurden, nehmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die künstlerischen Umschläge stark zu und ihre Erhaltung wurde bibliophile Regel. Frankreich, das Kautzsch „das Musterland für den künstlerischen Papierumschlag der Originalausgaben“ nennt, hat diese Rolle unter dem Einfluß des rein typographischen Umschlages jetzt aufgegeben; aber man kann an den älteren Mustern studieren, wie Plakatwirkung, aber auch der Charakter einer auf die Dauer berechneten strengen Dekoration vermieden wird. Die einfacheren Verlagsbroschuren sind in Frankreich vorzugsweise gelb, in Schweden und Italien weiß; Deutschland bevorzugt keine bestimmte Farbe. Die prunkvolle Wirkung der im 17./18. Jahrhundert üblichen Broschuren in Brokatpapier wird im allgemeinen gar nicht mehr erstrebt; der Umschlag sagt so viel als möglich und so deutlich, als es der Verleger verantworten will, was im Buch enthalten ist.

Noch andere Einbandarten zu betrachten, ihre Übereinstimmung mit den Forderungen der Einbandästhetik zu untersuchen, ist wohl nicht nötig, da nur noch Einzelfälle Gegenstand einer solchen Betrachtung sein könnten. Es würde, um ein Beispiel zu nennen, ohne weiteres einleuchten, daß ein Wiener Glaseinband von etwa 1815 einen etwas zu durchsichtigen Versuch darstellt, den Inhalt auch von außen sichtbar zu machen. Andere ausgefallene Einbandstoffe, die auf Wunsch einzelner Sammler zur Anwendung kamen, schlagen ins Gebiet der Bibliophilen-Pathologie und sind deshalb hier falsch am Platz. Dagegen müssen noch einige regulär im Einbandschmuck vorkommende Elemente erwähnt werden, die für die historische Beurteilung von Einbänden bedeutungsvoll sind.

Ein wesentliches Merkmal für Alter und Herkunft eines Einbandes wird stets den *Schrift*elementen zu entnehmen sein, die in den Deckelschmuck eingefügt sind. Man findet Schrift an dieser Stelle mit den verschiedensten Absichten verwendet, sei es rein für den Schmuck, sei es den Inhalt andeutend oder direkt angehend, sei es den Buch-

binder nennend, sei es als Sicherung des Besitzes oder als Ausdruck einer Widmung. Meist ist der praktische Zweck dem Gesamtbild der Einbanddekoration untergeordnet; auch wenn die Schrift allein den Deckelschmuck ausmacht, ist die Einordnung in den künstlerischen Einbandentwurf verbindlich.

Fast alle Techniken, deren man sich zur Herstellung des dekorativen Schmuckes bediente, wurden auch für die Schrift auf dem Einband herangezogen. In ungefügten gotischen Lettern stehen auf vielen Lederschnittbänden Andeutungen des Inhalts mit Verfasser und kurzem *Titel*. Dieselbe Schriftart, jedoch gleichmäßig von Stempeln mit den Erfahrungen des inzwischen erfundenen Buchdrucks gedruckt, begegnet bei den gotischen Einbänden, die am oberen Rand den Titel blind, später auch goldgedruckt tragen, eine Erscheinung, die auf die Zeit weniger Jahrzehnte vor und nach 1500 beschränkt ist und vor allem bei den Bänden aus der Werkstatt Kobergers in Nürnberg oder seiner Beauftragten beobachtet wird. Schon vorher war Titelschrift mit Einzelstempeln blind gedruckt worden; solche auch im übrigen blindgedruckten Einbände tragen die Schrift, deren Inhalt mehr erzählend gehalten ist, als Rahmen für die Dekoration; zeitlich stehen diese Einbände, unter deren Herstellern Conrad Forster und Johannes Richenbach am bekanntesten sind, so, daß man über den Einfluß dieser Einzelstempeltechnik auf die Erfindung des Buchdrucks noch nicht ins reine gekommen ist. Eine andere Art der organischen Einfügung in den Gesamtdekor brachte die Renaissance: die Anordnung des Schmuckes um ein Schriftfeld in der Mitte des Deckels. Das Band- und Rollwerk der berühmtesten Bände der italienischen und französischen Renaissance umschließt den in der Mitte mit Gold in Antiqua-Versalien aufgedruckten Titel des Buches. Während diese organische Verbindung von Schrift und Schmuck, auch wenn diese etwa in einem oberhalb der Deckelmitte angebrachten Feld zu finden ist, stets für die „welsche“ Art des Renaissancebandes charakteristisch bleibt, ist sie beim deutschen Renaissanceband selten geglückt, meist gar nicht versucht worden. Selbst bei den reich mit Goldornament geschmückten Einbänden Jakob Krauses erscheint die Titelschrift nur dann glücklich, wenn er die zentrale Anordnung vom „welschen“ Band übernimmt. Auf den Blinddruck-

bänden der deutschen Renaissance ist der Titel auf dem Deckel ganz selten; wenn er angebracht ist, erscheint er wie nachträglich aufgedruckt; so findet man bei Stimmbüchern meist die Angabe der Stimme auf dem Deckel. Gelegentlich ist auf solchen Bänden die Schrift auch schwarz, gedruckt oder gemalt, wie es für den Aufdruck einzelner Buchstaben in der Zeit üblich war. — Die Verwendung der verschiedensten Zierschriften und raffinierten Techniken, wie etwa Herstellung der Schrift durch Lederauflage, blieb der Einbandkunst neuester Zeit vorbehalten. Der Verlegerband ist ohne den Titel auf dem Deckel in unserer Zeit kaum denkbar.

Der praktische Wert des aufgedruckten Titels, die ästhetische Bedeutung seiner Einordnung in den Einbandschmuck ist ohne weiteres ersichtlich. Schwieriger wird es für den Einbandforscher, wenn er die Rätsel lösen soll, die ihm Einzelbuchstaben und Jahreszahlen auf Buchdeckeln aufgeben. Zuerst die *Jahreszahl*: Außer bei den seltenen erzählenden Aufschriften des 15. Jahrhunderts, die auch ein Bindejahr nennen können, kommt eine Jahreszahl auf den Deckeln fast nur im 16. und 17. Jahrhundert und vorzugsweise in Deutschland vor. In Verbindung mit dem Buchtitel erscheinende Jahreszahlen, die das Druckjahr kopieren (und in späterer Zeit auf dem Rücken wiederholt werden), scheiden aus. Zu betrachten sind die Zahlen, welche in einem Feld unterhalb der Mitte erscheinen, blind oder schwarz, manchmal auch in Gold gedruckt, und oft in den Farben mit dem übrigen Schmuck nicht übereinstimmend, dagegen mit einem Feld oberhalb der Mitte korrespondierend, in dem meist einzelne Buchstaben stehen. Solche Zahlen, die um 1525 einsetzen und zu Beginn des 18. Jahrhunderts nur noch sehr selten vorkommen, bedeuten fast stets das Bindejahr; zweifellos in den Fällen, in denen sicher ist, daß der Aufdruck gleichzeitig mit dem Einbinden erfolgte. Es kommen Fälle vor, in denen dieser Aufdruck auf einem älteren Einband (auch unter Vernichtung von älteren Aufschriften) von einem späteren Besitzer angeordnet ist; dann würde es das Jahr des Besitzüberganges an den durch Buchstaben bezeichneten Besitzer bedeuten. Die Jahreszahl wäre also dann nur ein terminus ante quem für das Bindejahr. Versteckter und schwieriger zu bestimmen sind die Jahreszahlen, die sich auf einzelnen zum Schmucke gebrauchten Rollen und Platten finden. Sie können nur als Anhaltspunkte dienen, nach welcher Zeit

ein Band hergestellt worden ist; aber die Frage, ob die Jahreszahl das Meisterjahr des Buchbinders oder das der Herstellung des Stempels oder des Nachschnittes ist, ist nicht völlig geklärt und vorwiegend nur für die Erforschung einzelner Werkstätten von Wichtigkeit. Das älteste bekannte Datum ist auf einer Platte von Jac. Moerart in Paris das Jahr 1488.

All diese Jahreszahlen pflegen in Verbindung mit Buchstaben aufzutreten, deren Bedeutung um so schwieriger zu bestimmen ist, als man oft nicht entscheiden kann, ob überhaupt ein Name sich dahinter verbirgt. Meistens sind es drei *Initialen*, die sich in einem Feld oberhalb der Mitte finden, korrespondierend mit der darunter angebrachten Jahreszahl und wie diese nicht stets gleich bei Herstellung des Einbandes aufgedruckt. Drei Buchstaben bedeuten fast immer den Namen des Besitzers (Vor-, Haupt- und Ortsname), zu dessen Bestimmung handschriftliche Einträge auf den Vorsätzen, Wappen oder andere Merkmale heranzuziehen sind. Die Zahl der Buchstaben erweitert sich bei Fürsten beträchtlich. Am bekanntesten sind hierfür die Buchstaben A. H. Z. S. C. (August Herzog zu Sachsen, Churfürst) auf Jakob Krause-Bänden (aber auch auf Widmungsbänden für August!). Die zahlreichen Buchstaben können in anderen Fällen eine Devise verbergen und so nur eine Andeutung des Besitzers sein. Da nun eine Devise wie V. D. M. I. A. (Verbum Dei manet in aeternum) im 16. Jahrhundert unzählige Male vorkommt, schwierigere Devisen aber nicht leicht aus den Anfangsbuchstaben zu erraten sind, müssen weitere Merkmale herangezogen werden. Anhaltspunkte für die Bestimmung können dann die für den Einbandschmuck verwendeten Platten geben; freilich darf eine feste Beziehung zwischen deren Darstellungen und dem Besitzer nicht immer angenommen werden. Selbst Wappen sind (besonders bei Blinddruckbänden) willkürlich als Schmuck verwendet worden. Diese Einzelbuchstaben sind aber eine häufige Form des Supralibros und haben sich als Monogramm durch alle Zeiten weiter erhalten.

Auch auf Rollen und Platten finden sich kleine Initialen oder Monogramme. Ihre Bedeutung ist noch unklarer als die der damit verbundenen Jahreszahlen. Als Regel ist von Haebler herausgestellt worden: Initialen (getrennt) bedeuten den Buchbinder, Monogramme (verschränkt) den Stempelschneider. Doch kommen auch Fälle ungekehr-

ter Verwendung vor, die Stempel gehen in anderen Besitz über ohne Änderung der Initialen, und selbst den Buchbesitzer, ja sogar den auf der Platte Dargestellten, bezeichnen diese Initialen manchmal. Es ist also stets genaue Nachprüfung nötig.

Buchbinder nennen aber auch in anderen Formen ihren Namen in den Einbandschmuck verwoben. *Namensstempel* auf Spruchbändern, wie sie häufig auf Einbänden des 15. Jahrhunderts vorkommen, sind, wenn sie nicht gerade Heilige bezeichnen, fast immer auf den Buchbinder zu beziehen. Auf solche Weise sind die meisten uns bekannten Buchbindernamen des 15. Jahrhunderts überliefert, und nur so sind sie uns bekannt geworden, voran die Erfurter Meister: Fogel, Frenckel, Leßl und wie sie alle heißen. Nur manchmal nennt sich auf solche Weise auch der Besitzer (wie stets zu vermuten ist, wenn das Spruchband einen Ortsnamen enthält — beliebt bei Klöstern), so daß auch hier in jedem Fall Nachprüfung unerlässlich ist. Von den Buchbindern, die ihren vollen Namen auf Platten des 15. und 16. Jahrhunderts nennen, war schon die Rede, ebenso von dem Auftreten der eigentlichen Buchbindersignatur bei Florimond Badier, die durch ihr Bemühen, an möglichst unauffälliger Stelle des Dekors zu stehen, schon andeutet, daß sie als schmückender Bestandteil des Einbandes ausscheidet. Gleichzeitig hält sie in neuer Form als Porträtstempel, freilich nur einmalig, bei Badier ihren Einzug in den Einbandschmuck. Auch die Anbringung der Signatur ist eine Geschmacksfrage und die großen Künstler haben delikate Lösungen gefunden. Selbst die moderne Großbuchbinderei bringt ihren Namen manchmal in Blindpressung am Rückendeckel an.

Häufiger als die Ermittlung des Buchbinders mit Hilfe von Teilen des Einbandschmuckes gelingt die Feststellung des *Besitzers*, für den der Einband hergestellt wurde. Von den Besitzerinitialen, die auf Einbänden seit dem 16. Jahrhundert begegnen können, ist eine wichtige Gruppe, die auf dem Renaissanceband italienisch-französischer Art übliche, noch unerwähnt geblieben. Sie soll im folgenden im Zusammenhang mit den Hauptformen des Supralibros betrachtet werden.

Nur eine besonders auffallende und in der ganzen Geschichte des Einbandes einzigartige Verwendung von Schrift auf dem Einband muß noch berührt werden. Es gibt aus dem 15. Jahrhundert haupt-

sächlich in Österreich eine kleine Gruppe von Blinddruckbänden, welche mit schleifenförmig den ganzen Deckel innerhalb eines rechteckigen Rahmens überziehenden *Schriftbändern* geschmückt sind. Der schwer zu entziffernde Text dieser Bänder ist auch schwer zu verstehen. Offenbar sind es Sprüche allgemeinen Inhalts, welche in solcher Form auf Bucheinbänden überliefert sind. Das bisher bekannte Material ist im Jahrgang 3/4 des „Jahrbuchs der Einbandkunst“ zusammengestellt.

Das *Supralibros*, auch Superexlibris oder Außenexlibris, ist eines der häufigsten Schmuckmittel für den Einband. Der Name sagt, daß das Bucheignerzeichen statt im Buche, außen auf dem Einband angebracht wird. Der Einbandschmuckerhält damit auch eine praktische Bedeutung. Auf den ersten Blick ist für den Kenner die Bibliothekszugehörigkeit zu erkennen. Und wie das graphische Exlibris durch die mannigfaltigen Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung zu einem eigenen Zweig der graphischen Künste geworden ist, hat das Außenexlibris der Verzierung des Bucheinbandes immer wieder neue Anregung gegeben. Es tritt in den verschiedensten Formen und mit stark differierenden Ansprüchen auf. Wir finden es unauffällig und nur für den Eingeweihten kenntlich in den Einbandschmuck verwoben, finden es als bedeutendes Schmuckelement und schließlich als beherrschenden Teil der Verzierung, ja als einzigen Schmuck der Deckelfläche.

Am häufigsten ist das *Wappensupralibros* — entsprechend der Häufigkeit des Wappenexlibris und auch in der Zeit des Gebrauches übereinstimmend. Fast alle Einbandtechniken haben sich schon früh dieses Schmuckmittels bemächtigt. Der Lederschnittkünstler hat mit Vorliebe das Wappen seines Auftraggebers zum Motiv für seine Verzierungsarbeit genommen — im Mittelalter sowohl, wie bei der Wiedererweckung der Technik im 19. Jahrhundert. Auch die modernen Ledertreiarbeiten, besonders für Familienbücher aller Art, schließen sich an. Ähnlich ausdauernd ist das Motiv bei den vom Silberschmied geschmückten Einbänden; wir haben schon aus dem 15. Jahrhundert Beispiele von silbernen Wappenmittelstücken auf Samteinbänden; und wiederum sind es im 19. Jahrhundert Familienbücher, die mit Vorliebe mit silbernen Wappen auf Samtgrund gebunden und in eine schützende Kapsel gelegt werden; daß sich die Einbandstickerei des

Motivs bemächtigt hat, kann nicht wundernehmen und erscheint wesentlich geschmackvoller als die Hingabe an malerische Motive in dieser Einbandschmucktechnik.

Im *Blinddruck* tauchen Wappen seit dem 15. Jahrhundert als Einzelstempel auf. Wie weit sie als Eigentumsmerkmal aufzufassen sind, ist nicht leicht zu entscheiden. Klosterwappen sind am eindeutigsten als Besitzzeichen zu erkennen. Noch schwankender aber wird die Bedeutung der Wappen oder einzelner Wappenteile oder -symbole auf den Rollen und Platten der Renaissanceeinbände deutschen Stiles. Wenn Richard Pynson um 1500 die Tudorrose als Schmuck anwendet, ist das so wenig ein sicheres Besitzerzeichen wie etwa die sächsischen Wappen auf den sächsischen Rollen. Dagegen hat Jakob Krause, haben überhaupt die sächsischen Hofbuchbinder die Wappenplatte als Besitzzeichen in den Schmuck ihrer Einbände eingefügt. Vorsicht ist aber bei der Beurteilung von Einbänden mit Wappenplatten stets geboten; denn es gibt Einbände (Endres hat dies für Würzburg überzeugend nachgewiesen: „Archiv für Buchbinderei“ 1930 S. 49ff. und S. 141), die mit solchen Platten geschmückt sind, ohne mit dem Inhaber des Wappens etwas zu tun zu haben, obwohl auch für ihn die gleiche Platte Verwendung gefunden hat. Bekannt ist aber z. B., daß für den Rat von Erfurt das Stadtwappen auf Pergamentbände blind aufgedruckt wurde, besonders im 17. Jahrhundert.

Auch der *orientalisch-italienische Schmuckstil* der Renaissanceeinbände hat von Anfang an Besitzerwappen verwendet. Wir finden es auf den Einbänden der Corvina im 15. Jahrhundert, finden es ebenso auf den Bänden für die französischen Herrscher, mindestens von Ludwig XII. an; dann begegnet es auf den Einbänden für die großen Bibliophilen, die de Thou, Colbert (Schlange), Hoym, Brühl, die ganze ungezählte Menge großer und kleiner Sterne am Himmel der Bibliophilie. Ohne einige heraldische Kenntnisse ist durch die Masse dieser Wappen kein Durchfinden möglich; J. Guigard hat es 1870—73 unternommen, in einem „Armorial du bibliophile“ die wichtigsten französischen Supralibros zusammenzustellen (2. Aufl. 1890 als „Nouveau armorial“). Für die einzelnen Gebiete Frankreichs gibt es eine Reihe Spezialwerke. Zusammenfassend werden die Supralibros in dem vielbändigen, seit 1924 in Paris erscheinenden „Manuel de l' amateur de reliures...“ von Olivier, Hermal und de Roton veröffentlicht.

Das Werk wird bei Bestimmung jeder „reliure armoriée“ in Zukunft unentbehrlich sein. Man muß aber auch wissen, daß es bei großen öffentlichen Bibliotheken Brauch ist (oder wenigstens in besseren Zeiten war), das Staats- oder Stadtwappen auf Rücken oder Deckel als Besitzzeichen anzubringen, selbst bei Einbänden, die keinerlei Anspruch darauf machten, als künstlerisch zu gelten.

Außer dem Wappen, manchmal an Stelle des Wappens, sind, vor allem im 16. und 17. Jahrhundert noch *Einzelbuchstaben* dem Schmuck eingefügt, welche auf den Besitzer deuten. Diese Buchstaben stehen entweder einzeln nahe der Mitte oder in den Ecken, oder sie übersäen als „Semis“ die ganze Einbandfläche. Das gekrönte L ist stets ein Louis, das gekrönte H ein Henri; F geht auf Franz I. von Frankreich; auch die Verbindungen mit anderen Buchstaben sind aufschlußreich: H mit verschränktem DD ist Heinrich II. und Diana von Poitiers, mit CC mit Katharina von Medici. Nicht immer sind die Namen so eindeutig zu ermitteln; vor allem bei den verschränkten Initialen, die schon im 16. Jahrhundert vorkommen, und bei Initialen, die von mehreren großen Bibliophilen gebraucht worden sind. Verschränktes C z. B. ist nicht nur für Charles IX. von Frankreich, sondern auch für Charles II. von England, für Charles von Orléans und Charles IV. von Lothringen verwendet worden und in anderer Verbindung für Katharina von Medici. Und das auffällige $\phi\phi$, das auf Einbänden aus dem Pariser Jesuitenkolleg (Fouquet) häufig ist, gilt, in etwas verschiedenen Formen, für Philippe Des Portes, Francois du Plessis und Nicolas Claude Fabri de Peiresc. Eine erste Orientierung über dieses Gebiet bringt Hanns Bohatta, „Das Supralibros“, Wien 1926; er hat mehr versprochen, aber noch nicht geliefert. Viel Material ist aber auch schon bei O. E. Ris-Paquot, „Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes“, Paris 1893 (neue Ausgabe 1928) greifbar.

Im 18. Jahrhundert tritt die Initiale oft an Stelle des Wappens, nimmt also auch den *Mittelplatz* ein, später dem Geschmack der Zeit entsprechend kursiv (wie das A der Herzogin Anna Amalia von Weimar), bei mehreren Namen kursiv verschränkt. Besonders klar heben sich in dieser Zeit die Einzelbuchstaben in der Mitte von Einbänden heraus, mit denen Friedrich II. seine einzelnen Schloßbibliotheken bezeichnen ließ: B für Berlin, S = neues Palais, V = Sanssouci,

P = Stadtschloß Potsdam. Aber der Deckel ist nicht die einzige Stelle zur Anbringung des Supralibros; selbst die Innenkante hat dazu dienen müssen, Initialen aufzunehmen, vom Rücken abgesehen. Der untere Deckelrand ist die Stelle, an der die Bibliophilen in Groliers Stil ihren Namen ausgeschrieben anbringen ließen, und ihre Devise bildete einen wesentlichen Teil des Deckelschmuckes; ihr war das Mittelfeld des Hinterdeckels aufbewahrt, in das bei den deutschen Studentenbänden der wertvolle Bindevermerk eingetragen wurde. Endlich ist es möglich, den Besitzer, wie den Inhalt, auf dem Einband *symbolisch* anzudeuten. Auch dieses Motiv hat seit der Renaissance weite Verbreitung gefunden. Die Reihe beginnt etwa mit dem Stachelschwein auf Einbänden für Ludwig XII., dem Feuersalamander für Franz I., findet ihren Höhepunkt in den mit allen Emblemen der Jagd ausgestatteten Einbänden für Diana von Poitiers, bleibt dann bei verborgeneren Andeutungen (wie dem Goldenen Vließ bei Longepierre, dem polnischen Adler auf dem Rücken von Hoym-Bänden); nur intimere Kenntnis läßt in solchen Fällen eine historische Bestimmung zu. Doch wird solche Kenntnis auch nötig sein, um örtliche Zusammenhänge da aufzudecken, wo etwa einzelne Wappenbilder als selbständiges Schmuckmotiv losgelöst sind; denn auch in solcher Selbständigkeit verlieren sie nicht ihre symbolhafte Bedeutung. Die auf französischen Einbänden selten fehlende Lilie erschien in der Zeit der Revolution verdächtig und wurde verboten; ja, wir wären um viele der schönsten Stücke einer so unpolitischen Kunst ärmer, wäre damals die Weisung, auch die Einbände mit Lilien in den Bibliotheken zu vernichten, befolgt worden.

Es war bisher fast ausschließlich von den Schmuckflächen die Rede, welche die hauptsächlichlichen Träger des Einbandschmuckes sind: von den beiden Deckeln. Aber keine der durch die Tätigkeit des Buchbinders entstehenden oder behandelten Flächen des Buches ist durch die Jahrhunderte ganz ohne Schmuck geblieben, durfte es schon deswegen nicht, weil die Forderung einer harmonischen Gestaltung des ganzen Buches von innen und außen durch den Buchbinder gerade durch die Bearbeitung der *Nebenflächen* voll erfüllt werden kann. Die in Form und Grund oft so verschiedenen, kleinen Flächen erfordern zu solchem Schmuck besondere Fähigkeiten des Buchbinders

und großes Verständnis für das Wesen der Schmuckarten, um selbst bei Anwendung verschiedener Techniken eine künstlerische Übereinstimmung herbeizuführen. Wenn etwa die Flächen des Buchschnittes zu dem Deckelschmuck passend verziert werden sollen, so entsteht die Frage, wie weit bei diesen Flächen, die sich doch voneinander abheben sollen und die doch ganz verschieden beansprucht werden, durch den Schmuck selbst bei der gründlichen Verschiedenheit der Unterlagen eine auch äußere Übereinstimmung erstrebt werden soll. Die Kunstbuchbinder haben verschiedene Lösungen gefunden, die einesteiis Verständnis für die Verschiedenartigkeit der Flächen, andererseits aber auch das Bestreben zeigen, im Schmuck selbst, in den Einzelmotiven der Ornamente, in Farbe und im Reichtum des Schmuckes die Teile einander anzupassen. Besonders kostbar geschmückte Deckel verbinden sich mit möglichst ebenso kostbar geschmückten Nebenflächen. Die Art der Aufstellung und Modeströmungen taten zur Variierung das Ihre. An diese Zusammenhänge muß gedacht werden, wenn die einzelnen Flächen mit ihren Schmuckarten noch kurz aufgezählt werden.

Der *Rückenschmuck*, bei den Prachtbänden des Mittelalters ganz vernachlässigt, wird im 15. Jahrhundert häufig. Die Stempel von den Deckeln kehren in gewissen Gegenden — Mittel- und Süddeutschland scheint zunächst darauf Anspruch zu haben — auch auf dem Rücken wieder, dessen durch die Bünde gebildete Felder entweder durch Randlinien betont, oder durch Diagonalen geteilt sind. Beim Golddruck wird Rückenschmuck, zuerst sparsam, zum allgemeinen Brauch. Die Bünde, an die sich der Schmuck in Ornament und Ausführung anlehnt — Fileten, quer oder zu Rahmen gedruckt, kleine Einzelstempel als Mittelstücke — teilen Felder von gut proportioniertem Format ab. Der Rücken des griechischen, überhaupt des bündellosen Einbandes bietet eine Fläche, deren Schmuck durch die hohe Form Schwierigkeiten bereitet; Semis-Muster läßt sich auf ihm fortsetzen und kommt in der Frühzeit vor; eine gute Lösung hat der romantische Einband mit den hohen Titelfeldern oder mit dem senkrechten Linienschmuck gefunden. Wo erhabene Bünde fehlen, schafft sich der Vergolder eine Binteilung durch Querlinien in Art der Bünde. Die Entwicklung im 17./18. Jahrhundert drängt zu immer reicherm Schmuck des Rückens; Franz- und Halbfranzbände, deren

Deckel oft fast oder ganz ohne Schmuck sind, zeichnen sich durch solche Rücken aus; es ist der übliche Einband des ordentlichen Buchbesitzers im 18. Jahrhundert. Die in den Rückenfeldern auftretenden Blütenstempelchen kehren in 1000 kleinen Abweichungen immer wieder. Unter diese Richtung fallen auch noch die französischen Einbände der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts; das Filigranwerk auf dem Rücken der Einbände Simiers ist ein ebenso sicheres Kennzeichen für seine Hand wie der am Schwanz in winziger Schrift aufgedruckte Name. Als einzige Schmuckfläche von gleichem Material wie die Deckel hat der Rücken zu fortlaufendem Schmuck verlockt; aber die trennende Wirkung des in eine Reihe eingestellten Buches ist doch zu groß, als daß solche Versuche wirklichen Erfolg haben könnten. Aussichtsvoller ist da der Versuch, die Rückenschmuckfläche dadurch zu vergrößern, daß die Rücken mehrerer zusammengehöriger Bände als eine — durch die Bandteilung natürlich gegliederte — Fläche behandelt werden. Diese erst in den letzten Jahren in künstlerischer Form gefundene Lösung ist eine wichtige Etappe in der Entwicklung des Rückenschmuckes.

In der Schmucktechnik derjenigen der Deckel angepaßt ist auch die Verzierung der *Steh- und Innenkanten*. Bei den Stehkanten ist als immerhin auffällig die Tatsache zu verbuchen, daß ein Schmuck nicht bei den dicken Holzdeckeln, sondern erst bei den viel dünneren Pappdeckeln für nötig erachtet wurde. Der überreiche Schmuck mit petits fers und die Vergoldung des Schnittes haben zusammengewirkt, daß auch diese schmalen Flächen nicht leer blieben. Die Möglichkeiten der Verzierung beschränken sich freilich auf wenige Muster von Fileten und Rollen. Eine Verzierung der Innenkanten darf dann nicht fehlen, wenn die Stehkanten vergoldet sind, kommt aber auch ohne diese Ergänzung vor. Auch für diese schmalen Streifen — ursprünglich nur die eigentlich überstehenden Streifen, dann auf Kosten des Spiegels verbreitert — sind die Schmuckmöglichkeiten nicht sehr vielfältig; aber ähnlich wie bei den Deckelverzierungen à la dentelle oder nur mit einem fortlaufenden Randmuster zeigen sich an dieser Stelle in der Ornamentik die verschiedenen Stilarten.

Der von den Innenkanten umrahmte Teil des Innendeckels, die *Doubleure*, bietet dem Buchbinder eine schöne, für den Schmuck geeignete Fläche. Obwohl auch hier der orientalische Einband Vorbil-

der von wundervoller Feinheit bot, ist die Nachahmung dieser Zierform doch erst im 17. Jahrhundert recht Mode geworden. Die Lederdoublure vor allem ist den Schmuckweisen des Deckels voll zugänglich und übertrifft ihn oft noch an Schönheit, zumal sie nicht den Beschädigungen ausgesetzt ist, wie der Deckel. An Einbänden Badiers finden wir Doubluren von ebenso reicher pointillé-Verzierung wie die Deckel, und die Jansenisteneinbände ersetzen in der Doublure, was ihnen an Deckelschmuck fehlte. Eine folgerichtige Doublure müßte die beiden Vorsatzblätter, Spiegel und fliegendes Blatt umfassen; doch kommt Vergoldung fast nur auf dem Innendeckel vor. Die modernen Doubluren von Ledereinlage aus Otto Pfaffs Werkstatt vernachlässigen das fliegende Blatt nicht so. Auch bei den Doubluren von Seide (Tabis), die im 18. Jahrhundert in Übung kamen, sind die freien Vorsatzblätter mit dem schmückenden Stoff gespannt, wenn sie auch nicht sehr steif sind. Schließlich dient auch das Vorsatzpapier selbst oft genug als Schmuck; nur kann man hier nicht wohl von „Doublure“ reden. Die Wahl eines handgearbeiteten oder (beim Verlegerband) passend bedruckten Papiers kann ebensowohl ein Zeugnis für den Geschmack des Buchbinders sein, wie eine schlecht ausgeführte Doublure ein Zeugnis gegen sein technisches Können.

Selbst an so kleine Flächen, wie sie die *Schließenriemen* darbieten, geht der Schmuckwille des Buchbinders. Bei Einbänden des Klosters Heilsbronn z. B. sind Stempel ebenso wie auf dem Rücken auch auf den Schließenbändern angebracht; anderswo findet man an solcher Stelle Datierung und Besitzernamen. Die metallenen Haken und Krampen wurden vom Metallarbeiter in gefälliger Form geliefert. Übereinstimmung mit der Schmuckweise der übrigen Beschläge ist nicht immer erstrebt worden. Eine sehr beliebte Schmuckform ist der durchstoßene Kopf als Öse der auf den Vorderdeckel übergreifenden Langriemenschließen im späteren Mittelalter. In neuerer Zeit wurde die ganze Schließe als kunstgewerbliches Einzelstück bearbeitet (geflochten etwa). Doch ist die Rolle der Schließe bald sehr unbedeutend geworden. — Dagegen haben sich mit dem *Schmuck des Schnittes* die Buchbinder seit sehr frühen Zeiten bis in unsere Tage abgegeben. Die primitiven Bemalungen, die im Mittelalter — selten in figürlichen Mustern — den einzigen Schmuck darstellen, weichen beim Renais-

sanceband der prunkvollen Vergoldung, der bald genug sich noch weitere Ziertechniken verbinden mußten. Es wurde üblich, den Schnitt mit der Punze noch zu mustern; von dieser Möglichkeit, die den Schnitt nicht gerade schont, machen deutsche Buchbinder im 17. Jahrhundert so ausgiebig Gebrauch, daß die Blätter solcher Bücher völlig gezackt aussehen. Ranken und Blüten sind bei diesem Schmuck häufiger als geometrische Formen; bei strengerer Schnittbehandlung kommt ein Schuppenmuster (auch nur an Ecken und Kapital) häufiger vor. Am schönsten sind die Schnitte mit vorsichtiger Bearbeitung durch die Punze und mit Bemalung kleiner Ornamentflächen, wenn es die Gestaltung des Deckelschmucks erlaubte; in solchem Schmuck sind dann oft auch auf dem Schnitt die Wappensupralibros der Besitzer angebracht. Die hochentwickelte Renaissancebuchbinderei hat die schönsten vergoldeten Schnitte hervorgebracht. Reich *bemalte Schnitte* gibt es vor allem in England; Landschaften und Porträts sind dabei häufiger als ornamentale Darstellungen. Selbst die raffinierte Form des verschobenen Schnittes, der erst beim Aufbiegen seine Darstellung richtig enthüllt, ist dort gepflegt worden. Künstlerisch ist diese Art Schnittdekoration nicht einwandfrei, und man betrachtet gerne danach die einfachen Farb- oder Marmorschnitte, bei deren Herstellung die Buchbinder technisches Können und buchkünstlerischen Geschmack in hohem Grade beweisen mußten. Ein blauer Schnitt mit vergoldeten Sternen ist, auch ohne astronomischen Inhalt, für ein gut gebundenes Buch angebrachter, als der mißlungene Abklatsch eines Gemäldes. Auch in diesen untergeordneten Fragen des künstlerischen Einbandschmucks zeigt sich die besondere Gesetzmäßigkeit, die ihn beherrscht.

ABSCHNITT VI
EINBANDFORSCHUNG



[Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page]

Die Tatsachen der Einbandgeschichte, die im Vorausgehenden zur Kritik der Einbandtechnik und des Einbandschmuckes wie zur Bestimmung des historischen Einbandes herangezogen wurden und in jedem Einzelfall herangezogen werden müssen, stehen nicht von vornherein fest. Wohl besteht für die Beurteilung handwerklicher und künstlerischer Arbeit eine lange Tradition; aber unmerklich wandeln sich die Maßstäbe im Lauf der langen Zeit; nur zu leicht erliegt der Mensch der Gegenwart der Gefahr, das Vergangene mit dem Maßstab seiner eigenen Zeit zu messen. Das vornehmste Ziel jeder historischen Wissenschaft, die Tatsachen der Vergangenheit aus den Quellen aufzuspüren und aus ihrer Zeit heraus zu erklären, ist auch richtunggebend für einen der jüngsten Wissenschaftszweige: die *Einbandforschung*. Vieles aus dem weiten Felde historischer Einbandkunde ist von ihr schon bearbeitet, viele Tatsachen und Zusammenhänge sind in den anfangs genannten historischen Darstellungen, nichts stets ohne noch einer Nachprüfung zu bedürfen, mitgeteilt. Mit den Fortschritten dieses Forschungszweiges sind die Möglichkeiten gewachsen, kritisch dem historischen Einzelstück gegenüberzutreten. Aber oft noch ist der historische Sachverhalt nicht restlos geklärt und an vielen Stellen steht die Forschung vor gänzlich unbearbeiteten Aufgaben. Wie lange es noch dauern wird, bis ein vollständig zuverlässiges Bild der historischen Entwicklung des Bucheinbandes entworfen werden kann, hängt von der Intensität ab, mit welcher die junge Wissenschaft weiterhin an ihre Aufgaben herangeht.

Es ist schwer, die Grenze zu zeigen, wo der Einbandliebhaber aufhört und der Forscher anfängt; und daneben dem Einbandkenner den richtigen Platz anzuweisen. Eine solche Unterscheidung ist auch erst da nötig, wo die Einstellung zum schön gebundenen Buch sich von der Freude am Buchkunstwerk zum Interesse am historischen Sammelobjekt wandelte. Diese Umstellung hat erst das 19. Jahrhun-

dert gebracht. In den Bibliotheken der großen Bibliophilen standen die Einbände vergangener Zeiten lediglich, weil sie schön waren oder eine Tradition repräsentierten. Aber wie auf allen Gebieten des Sammelns, gehört auch auf diesem zum erfolgreichen Sammeln Kenner-schaft, und im kritischen Sammeln wird der Liebhaber historischer Einbände zum Forscher. Vor allem für den deutschen Sammlertyp gilt diese Entwicklung, die in der rationalen Einstellung zum Sammelobjekt begründet ist und sich z. B. auch in der hohen Bewertung des ursprünglichen Einbandes ausdrückt im Gegensatz zum französischen Bibliophilen, der für einen dem Wert des Inhalts entsprechenden modernen Einband gern den historischen opfert, wenn er nicht dieser Forderung genügt.

Erst mußte die Bibliophilie Einbandsammlungen zusammenbringen, mußten im Besitz großer Bibliotheken solche Sammlungen entstehen, mußte der Versuch gemacht werden, die historische Ordnung dieser Stücke durchzuführen, sie als Repräsentanten einer Entwicklung darzustellen, ehe die Einbandforschung notwendig und möglich wurde. Der Bibliophile, der von der Betrachtung des einzelnen Sammelstücks ausging, der ausübende Buchbinder, der seine technischen und künstlerischen Fähigkeiten zum Ausgangspunkt der Darstellung machte, der Historiker, der mit archivalischer Durchdringung ans Ziel der Einbandgeschichte kommen wollte — sie scheiterten an der Einseitigkeit ihrer Betrachtung, aber sie halfen das aufbauen, was heute als Einbandforschung ein selbständiger Forschungszweig geworden ist und seine eigene Methode hat.

Es ist kein Zufall, daß die Männer, welche diese Wissenschaft auf eigene Füße gestellt haben, Hüter großer Bibliotheken und zugleich intime Kenner und Liebhaber des alten Buches gewesen sind. Während in Frankreich und England die Geschichte des Bucheinbandes hauptsächlich von bibliophiler Seite dargestellt wurde, in Deutschland die historischen Veröffentlichungen meist mit der Absicht kunstgewerbliche Vorlagen zu liefern, auftraten, wurde am Ende des Jahrhunderts in Theorie und Tat die Erforschung des historischen Einbandes auf eine ganz neue Grundlage gestellt, als führende Kenner der Buchgeschichte wie Karl Dziatzko und vor allem Paul Schwenke, sich des Gebietes angenommen hatten. Wenn auch Richard Steche

schon mit seiner Dresdner Habilitationsschrift „Zur Geschichte des Bucheinbandes mit Berücksichtigung seiner Entwicklung in Sachsen“, Dresden 1877, einen mutigen Vorstoß zur wissenschaftlichen Aufhellung der Einbandgeschichte unternommen hatte, war es doch noch bis in die 90er Jahre ziemlich still geblieben, und erst Paul Schwenkes Forderung zur methodischen Erforschung der Einbände des 15. und 16. Jahrhunderts (in „Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten“ 11 [1898] S. 117ff.) brachte die Forschung recht in Fluß. Und Schwenke war es auch, der mit musterhaften Untersuchungen auf diesem Gebiet voranging und einer jüngeren Generation, die ihm begeistert folgte, den Weg ebnete. Durch Schwenkes Arbeiten kommt es, daß z. B. der spätmittelalterliche Erfurter Einband so ausgiebig erforscht ist; und für den Königsberger Einband sind seine Vorarbeiten kaum wegzudenken. Nicht damit allein wirkt Schwenke weit über seine Lebenszeit hinaus auf dem Gebiet der Einbandkunde: Unermüdlich sammelnd und abreibend hat er in langen Jahrzehnten eine etwa 10000 Zettel zählende Sammlung von Stempeln und Einbänden des Mittelalters zusammengebracht, selbst das Material anhäufend, auf dem eine in seinem Sinne aufgebaute, wissenschaftliche Einbandgeschichte beruhen muß. Dieses wertvolle Material ist in Besitz der Preußischen Staatsbibliothek übergegangen und wird so noch vielen Einzelforschungen unentbehrliche Grundlage werden. Die Ordnung der Stempelabreibungen nach Motiven der Darstellungen bringt das in die verschiedensten Bibliotheken zerstreute Material zusammen, bietet der Kunstwissenschaft eine Fülle ikonographischen Stoffes; von einer systematischen Sichtung und Durcharbeitung haben also auch die Nachbarwissenschaften starke Förderung zu erhoffen.

Außer Schwenke waren es Hans Loubier und Theodor Gottlieb, die der jungen Wissenschaft die ersten Lorbeeren errungen und für die jüngere Generation Richtlinien und Vorbilder geschaffen haben. Was Hans Loubier für die Geschichte des Einbandes geleistet hat, konnte schon erwähnt werden; von ihm haben wir aber auch die wichtigen Anregungen „Methodische Erforschung des Bucheinbandes“ („Beiträge zum Bibliotheks- u. Buchwesen, Schwenke gewidmet“, Berlin 1913, S. 175 ff.), Anregungen, die nicht nur in der Theorie die dringendsten Aufgaben und die eigentlichen Ziele dieses Forschungs-

zweiges umrissen, sondern auch in eigenen Arbeiten und in der Forderung anderer verwirklicht wurden; so trägt die Monographie über Jakob Krause von Christel Schmidt Loubiers Patenschaft. Immer wieder findet man diesen fördernden Einfluß Loubiers auf das einbandhistorische Arbeiten. — Mehr durch die Methode seines Arbeitens als durch theoretische Forderungen und persönliche Fühlungnahme hat Theodor Gottlieb, der 1929 verstorbene Wiener Bibliothekar, auf die Einbandwissenschaft gewirkt. Sein Verdienst ist vor allem, daß für die Frühgeschichte des Golddruckbandes eine Forschungsmethode gefunden wurde, daß die Vermutungen, die bis dahin gültig waren, durch eine Kombination von technischen, archivalischen und künstlerischen Untersuchungen ersetzt wurden. In dieser Methode ist Gottlieb unumstrittener Meister gewesen und durch seine Einleitung zu dem Wiener Einbandwerk ist er der Lehrer dieser Methode für die erfolgreichsten jüngeren Einbandforscher geworden.

Neben diesen ausgesprochen wissenschaftlich gerichteten Führern muß aber noch ein aus der Praxis hervorgegangener Kenner und Forscher genannt werden, dem es beschieden war, in einem langen Leben in vielen Ländern Einbände aller Zeiten kennenzulernen und dem kein Lebensalter und kein Meistertitel zu gut war, sich an den historischen Dokumenten als Schüler zu fühlen: Paul Adam, beim Handwerk und in der Wissenschaft gleich hochgeachtet, der erste gründliche Erforscher orientalischer Einbände. Seine Düsseldorfer Wirksamkeit hatte ihm Gelegenheit gegeben, an den orientalischen Einbänden des dortigen Museums bei Restaurierungs- und Ordnungsarbeiten Technik und Kunstübung bis in alle Einzelheiten kennenzulernen. Die so erworbenen Kenntnisse vertiefte er unermüdlich; in vielen Einzelarbeiten hat er Grundlegendes für die Einbandforschung geschaffen; diese Leistungen, seine im hohen Alter unvermindert großzügigen Pläne, die Erzählung in seinen lebenswürdigen „Lebenserinnerungen“ (Leipzig 1925, 2. Aufl. 1929) lassen ahnen, was dieser temperamentvolle Kenner mit ins Grab genommen hat. Mit Paul Adam ist vor kurzem der letzte Vertreter dieser älteren deutschen Einbandforschergeneration von uns geschieden.

Unter den Schülern, die inzwischen Meister geworden sind, steht in Deutschland als der rühmteste obenan Max Joseph Husung, der

die Einbandsammlung der Preußischen Staatsbibliothek betreut; fast kein Gebiet des historischen Einbandes, zu dem er nicht in irgendeiner Einzelfrage das Wort ergriffen hätte. In seinen „Bucheinbänden aus der Preußischen Staatsbibliothek“ hat er mehr als eine Sammlung schöner Einbände gegeben; im Text steckt viel Material zur Geschichte des Einbandes, die er zusammenfassend nun auch im „Handbuch der Bibliothekswissenschaft“ behandelt hat. Als Träger der deutschen Einbandforschung muß die von Johannes Hofmann in Leipzig geleitete Kommission für Bucheinbandkatalogisierung der deutschen Bibliothekare genannt werden. Außer den im Abschnitt über die einbandhistorische Literatur erwähnten Forschern begegnet man den Namen H. Endres, O. Glauning, H. Herbst, I. Schunke, J. Theele immer wieder da, wo es sich um einbandgeschichtliche Forschungen handelt, ohne daß die Liste mit diesen Namen etwa vollständig wäre.

Zu Gottliebs Schülern rechnen sich auch die beiden rührigsten und erfolgreichsten englischen Forscher des Gebietes, Antiquare und Bibliophile zugleich: Ernst Philipp Goldschmidt und G. D. Hobson. Beider Erfolge beruhen auf der Verbindung von liebevoller Vertiefung in das Buch als historisches Stück und als Kunstwerk mit schärfster Kritik der Überlieferung und des Tatsachenmaterials, die sich auch in Fortführung der Arbeiten des Meisters manchmal gegen seine Ansichten wenden muß. — In Frankreich sind, wie in Deutschland, Bibliothekare Träger der Einbandforschung geworden; Émile Dacier von der Bibliothèque Nationale und Henry Joly in Lyon sind an erster Stelle zu nennen. Aus den Niederlanden sei Hulshof, aus Dänemark E. Hannover vor anderen genannt.

Aber alle noch so vielversprechenden Ansätze der Führer, und die willige Gefolgschaft, die sie bei einer immer größeren Anzahl jüngerer Forscher, vorwiegend unter den Bibliothekaren — in deren Arbeitsgebiet die Einbandforschung der jüngste Zweig ist — fanden, konnten noch nicht zu den erstrebten Zielen führen, solange die Arbeit von jedem einzeln geleistet wurde, ohne einheitlichen Plan, ohne Verständigung, ohne gemeinsame Bearbeitung der Grundlagen für die weitere Forschung. Auch für die Einbandgeschichte mußte, wie für andere historische Untersuchungen, zunächst das vorhandene Quellenmaterial festgestellt werden. Eine Darstellung der Einband-

geschichte in kritisch einwandfreier Form ist nur möglich, wenn die erhaltenen Denkmäler, die beachtenswerten Einbände selbst, inventarisiert sind. Diese Erwägungen bestimmten Johannes Hofmann, den deutschen Bibliothekaren in Wien 1926 die Notwendigkeit einer großzügigen einheitlichen *Inventarisierung* vorzutragen; der Verein deutscher Bibliothekare setzte eine Kommission ein, deren Wirksamkeit eine größere Zahl deutscher Bibliotheken dazu veranlaßt hat, die Inventarisierung nach Hofmanns Vorschlägen in Angriff zu nehmen. Die Richtlinien sind im Zentralblatt für Bibliothekswesen, Jahrg. 44 (1927) S. 1 ff. abgedruckt. Die Verzeichnung geschieht auf einzelnen Karten nach einheitlichem Schema, aufgebaut auf den Kenntnissen, die Loubiers „Bucheinband“ vermittelt. Die Karten sehen eine zeitliche und örtliche Bestimmung der einzelnen Einbände vor, eine Beschreibung der Schmuckflächen und der Technik sowie einen Hinweis auf die Literatur; eventuell werden auch Abreibungen auf der Karte angebracht oder gesondert davon aufbewahrt. Die ungeheure Menge der in deutschen Bibliotheken vorhandenen historischen Einbände wird bei dem heutigen Personalmangel einem baldigen Abschluß des Unternehmens wenig günstig sein, zumal die Verzeichnung gut eingearbeitete Fachleute verlangt, soll nicht ein großer Teil der Arbeit irreführend oder vergeblich getan werden. Doch ist der Mut, mit dem einzelne Bibliotheken an die Inventarisierung gegangen sind, inzwischen auch dadurch anerkannt worden, daß Hofmanns Vorschlag auf dem internationalen Bibliothekartag in Rom, die Einbandverzeichnung der öffentlichen Bibliotheken zu einer internationalen Angelegenheit zu machen, freudig angenommen worden ist, so daß die Richtlinien der deutschen Kommission als allgemeingültig betrachtet werden können. Wie tätig man schon auch im Ausland auf diesem Gebiet ist, beweist die Verzeichnung von 700 Einbänden in der Stadtbibliothek Genf oder die beinahe doppelte Zahl für eine Ausstellung beschriebener Einbände in Brüssel. — Eine Beschreibungsprobe nach den Richtlinien der Kommission folgt in den Beilagen.

Ist somit für eine Sammlung des in öffentlichem Besitz befindlichen Materials alles in die Wege geleitet, so braucht die Forschung doch keineswegs zu warten, bis diese Riesenarbeit bewältigt sein wird. Es

ist in den bisherigen Veröffentlichungen aus Bibliotheken und über Einbände schon so vielerlei Material bekanntgemacht, daß es jetzt schon unmöglich ist, alles ohne weitere Hilfsmittel zu übersehen. Gerade die gedruckte Literatur leistet aber insofern der weiteren Forschung bessere Dienste als ein Inventar, als durch die *Abbildungen* die zerstreuten Originaleinbände an einer Stelle gemeinsam betrachtet werden können. Die Zahl der Abbildungen aber geht in viele Tausende, und nur in seltensten Fällen sind die sachlich zusammengehörigen Einbände in Abbildungen vereinigt, wie etwa in der Monographie über Krause. Hans Loubier hat deshalb angeregt, ein Verzeichnis der Abbildungen herzustellen, um damit alles bildlich erfaßbare Material bequem benutzbar zu machen. Ein solches „Repertorium der Bucheinbandabbildungen“ ist in Vorbereitung; es wird seinerseits den Bucheinbandkatalog dadurch unterstützen können, daß es den Katalogbearbeitern das Vergleichsmaterial nachweist; und es wird Irrtümer in der bisherigen Literatur an den Tag bringen, indem es dem Spezialforscher die bisherigen Zuweisungen in den Gesichtskreis führt.

Ausgangspunkt der Loubierschen Anregung waren die jeweils das ganze Gebiet des historischen Einbandes umfassenden zahlreichen Publikationen aus den großen Sammlungen. Neben dem vielen gleichartigen Material, das aus diesen Veröffentlichungen zusammengetragen und verglichen werden kann, bedingen Entstehungsort und Erwerbungsbedingungen der einzelnen Sammlungen Verschiedenheiten des vorhandenen Einbandmaterials, die in gegenseitiger Ergänzung erst ein wirklich annähernd vollständiges Bild der Gesamtentwicklung geben können; vor allem die landschaftlichen Besonderheiten lassen sich erst bei solcher Zusammenschau von dem allgemein Üblichen abtrennen und zur näheren Bestimmung heranziehen. Fürs erste kann hier ein Repertorium der Abbildungen helfen; aber eine wirkliche Gewähr gibt erst ein Gesamtkatalog der Einbandbestände aller Bibliotheken. Eine der reichsten deutschen Sammlungen, die der Münchner Staatsbibliothek, ist z. B. noch nicht mit einem umfassenden Einbandwerk hervorgetreten; auch von den Reichtümern des Buchmuseums in Leipzig vermittelt die Literatur nur ein blasses Abbild. Der Forscher muß also über die Literatur hinaus die wichtigsten *Sammelstätten* kennen.

Der unerhörteste Reichtum an schönen Einbänden, der überhaupt irgendwo zu finden ist, wird an der Zentrale aufbewahrt, die die literarische Produktion eines Landes hütet, dessen Bücherliebhaber von jeher den schönen Einband gepflegt haben: die Pariser Nationalbibliothek ist dieses Paradies für den Einbandliebhaber und -forscher; die zahlreichen Veröffentlichungen und Ausstellungen aus diesen Schätzen können nur von ferne einen Begriff geben, welche Reichtümer hier zusammengetragen sind: die meisten Abbildungen von Einbänden aus der großen Zeit der französischen Einbandkunst haben Bände dieser Sammlung zur Vorlage. Daneben verschwindet, was sonst in französischen öffentlichen Bibliotheken vorhanden ist. Höchstens die Stadtbibliothek in Lyon kann hier noch genannt werden. — Zu den großen alten Zentralbibliotheken mit einzigartigen Einbandbeständen gehört selbstverständlich auch das Britische Museum in London (außerdem das South Kensington Museum) und in Rom die Vaticana mit ihrem stark bibliophilen Charakter. Während London durch Tafelwerke schon seit langem bekannt geworden ist, sind die römischen Schätze heute noch größtenteils unbekannt; doch soll ein vierbändiges Tafelwerk diesem Mangel baldigst abhelfen.

In *Deutschland* gibt es wohl keine größere oder ältere Bibliothek, die nicht Bestände an historischen Einbänden ihr eigen nennen könnte. Die ehemaligen Hofbibliotheken stehen oben an. Die Bayerische Staatsbibliothek hat dazu den Vorteil, aus den bayrischen Klöstern durch die Säkularisation das kostbarste Gut erhalten zu haben; der Codex aureus aus St. Emmeram in Regensburg ist bei weitem nicht das einzige dieser wertvollsten Einbandstücke, das sich unter den Zimelien dieser Bibliothek findet. Die Preußische Staatsbibliothek hat durch ihr Tafelwerk gezeigt, daß sie schöne Einbände aus allen Perioden der Einbandkunst besitzt; durch die Sammlung Méjan ist sie in den Besitz eines kostbaren Bestandes von Einbänden aus der letzten französischen Blütezeit gekommen. Die Sammlung der Sächsischen Landesbibliothek hat ihre besondere Note durch den Bestand von über 1100 Bänden aus der Werkstatt Jakob Krauses; aber auch aus allen anderen Perioden der Einbandkunst sind Beispiele vorhanden. Die ausgesprochenste deutsche Einbandsammlung in öffentlichem Besitz nennt das Deutsche Museum für Buch und Schrift in Leipzig sein eigen; die Sammlung Dr. Bechers aus Karlsbad ist der Grundstock dazu, aus-

gestattet mit Prachteinbänden aus allen Ländern. Nennenswert ist daneben in Leipzig die Einbandsammlung der Stadtbibliothek; sie ist vollständig verzeichnet und bietet somit der Forschung sichere Ausgangspunkte. Wie weit im übrigen das deutsche Einbandmaterial öffentlichen Besitzes in Bibliotheken und Museen zerstreut ist, lehrt schon ein kurzer Blick auf die Provenienzangaben in Loubiers „Buch-einband“. Eine Übersicht über all diese Sammlungen ist angekündigt, hat aber bisher noch nicht erscheinen können.

Zu diesen öffentlichen Sammlungen treten in allen Ländern die *Privatsammlungen* der Liebhaber, die oft von beträchtlichem Umfang sind. Eine Geschichte der Bibliophilie wäre auch eine Geschichte der privaten Einbandsammlungen, an deren Anfang nach unseren heutigen Kenntnissen John Bagford (1650—1726) zu stellen wäre. Aber die Bibliophilen, deren Bibliotheksstücke wir heute bewundern, deren Wappen uns die für sie hergestellten Einbände verrät, haben diese Einbände nicht als Einbände gesammelt, sondern als das angemessene Kleid für ihre Sammelobjekte, die Bücher. Erst in den späteren Sammlungen werden sie zum historischen Sammelstück; so wenn die Holford-Bibliothek, die noch zum guten Teil am Markt ist, uns viele de Thou-Einbände überliefert hat; wenn wir an den Einbänden, deren Querbalken im Wappen uns den Grafen Hoym, einen der bekanntesten Bibliophilen des 18. Jahrhunderts, verrät, die Arbeit eines Padeloup, Du Seuil, Boyet bewundern. Das bewußte Sammeln von historischen Einbänden hat in einem Kunstbuchbinder, Bozérien dem Älteren, einen seiner frühesten Vertreter. Diese historische Sammelneigung der französischen Kunstbuchbinder hat sich bis auf Léon Gruel erhalten. Frankreich blieb das bevorzugte Land der Einbandsammlungen im 19. Jahrhundert; bei ihrer Auflösung gingen sie — z. B. die Büchereien von Mme Jules Porgès, von Robert Schuhmann — überwiegend nach Amerika, wo die Morgan-Bibliothek viel aufnahm, aber auch andere Sammler, wie Gerard B. van Deene, rühmig sind. Zu den repräsentativen Sammlungen, die zu Anfang dieses Jahrhunderts bestanden, gehören die Bibliotheken Eugène von Wassermann (1921 in Brüssel versteigert), Sir David Salomon, Robert von Hirsch; auch Édouard Rahir, der wohlgeschulte Antiquar, der mehrere ausgesuchte Sammlungen (so die von Lord Carnarvon) an sich bringen

konnte, gehört zu dieser Richtung. Die heutige Generation der großen Einbandsammler stellt gleichzeitig Einbandforscher; auch das Sammeln von Einbänden trennt sich in Spezialgebiete. Für England und den Renaissance-Einband ist da neben Ernst Phil. Goldschmidt A. Ehrmann in London zu nennen, für eine etwas spätere Periode Sir Philipp Sassoon, als Badier-Forscher E. W. Moss in Sonning-on-Thames. In Deutschland hat für die ältere Zeit Ernst Kyriss in Stuttgart eine wissenschaftlich aufgebaute Sammlung, fürs 18. Jahrhundert Hans Fürstenberg in Berlin ausgesuchte Stücke. In Italien ist die Sammlung Weil Weiss in Zinasco Nuovo bei Pavia vor kurzem bekanntgemacht worden.

Von den *Werten*, die in solchen Privatsammlungen stecken und die vielen Sammlungen größeren Ruf verschaffen könnten als mancher öffentlichen Bibliothek, wenn nur ihre Lebensdauer nicht so beschränkt wäre, gibt die Versteigerung der Rahirschen Einbandsammlung, die freilich auch alles bisher Dagewesene übertraf, einen Begriff. Die erste dieser Auktionen zerstreute 250 kostbare Einbände in alle Welt und brachte einen Erlös von über 12 Millionen Franken (ca. 2 Millionen Mark). Die „Hypnerotomachia“ mit dem Wappen Karls V., zwei Seltenheiten in einem Stück, brachte 46000 Mark; um den gleichen Preis fand ein Mosaik-Einband von Lemonnier zu Daphnis et Chloë einen Käufer; ein Einband für Katharina von Medici stieg auf über 50000 und einer für Heinrich II. blieb nur wenig dahinter zurück. Das Sensationsstück der Auktion, Dürers Apokalypse, Große Passion und Marienleben in einem zeitgenössischen Einband, wofür 73000 Mark angelegt werden mußten, ist inzwischen in das Britische Museum gekommen. Aber Stücke, die solche Preise erzielen, kommen nicht oft vor. Vor allem für moderne Kunsteinbände wird sehr wenig geboten; selbst bei ersten Namen halten sich die Auktionsergebnisse meist weit unter dem Neupreis; dabei muß es sich um sehr gut erhaltene Exemplare handeln.

Der in einer Sammlung aufgestellte Einband erfordert schon seines Wertes wegen besondere *Pflege*. In öffentlichen Bibliotheken werden deshalb diese Sammlungsstücke aus dem allgemeinen Magazin genommen und gesondert aufgestellt. Nur bei sehr lockerer Aufstellung dürfen die Bände Deckel an Deckel stehen, soweit die Deckel glatt

sind; haben sie irgendwelchen Schmuck, so ist auf besonderen Schutz zu achten. Wo nicht für jeden Band ein Futteral (Schuber oder Kasten, beide mit Flanell oder anderen weichen Stoffen ausgeschlagen) hergestellt werden kann, wie es beim modernen Kunsteinband in der Regel mitgeliefert wird, sollte wenigstens eine glatte Pappe als Schutz gegen den Nachbarband dienen, auch wo keine Metallteile offensichtliche Beschädigungen erzeugen können. Auch am gut gearbeiteten Einband schabt sich das Leder mit der Zeit ab, leiden Farben und das Relief der Pressung. Schutz gegen Staub und grelles Licht ist außerdem nötig, gegen zu große Temperaturunterschiede ratsam. Beschädigte Einbände müssen, wenn sie (aus archivalischen Gründen) nicht ausgebessert werden sollen, auf jeden Fall in weich ausgeschlagenen Kästen aufbewahrt werden. Wo gar kein anderer Schutz möglich ist, sollte wenigstens ein Umschlag von weichem aber zähem Material um Deckel und Rücken gelegt werden. Am besten wäre liegende Aufbewahrung in geräumigen Fächern, wenn es der Platz gestattet.

Nicht so jung wie die Einbandforschung ist das Verständnis für die Schönheit des Einbandes und die ihr innewohnende bildende Kraft. Viel weiter als die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Einband geht deshalb auch das Bestreben zurück, Proben der schön gebundenen Bücher früherer Zeiten der Öffentlichkeit zu zeigen. Schon im Jahr 1851 war auf der Londoner *Ausstellung* eine große Einbandschau zu sehen. Die gewerblichen Ausstellungen, die seither auch Bucheinbände zeigten, lassen sich nicht aufzählen und selbst von den Buchkunst- und besonderen Einbandausstellungen können nur die bedeutendsten genannt werden. Ihre Bedeutung beruht nicht nur auf der Befriedigung der Schaulust, der Belehrung großer Massen und ihrer Gewinnung für den geschmackvollen Einband, sondern auch in der Durchforschung großer Bestände auf brauchbares Ausstellungsgut, wodurch viel wertvolles Material neu ans Licht gezogen wurde, und in der Festlegung und weiteren Bekanntmachung der schönen Stücke durch Kataloge. Man denkt hier sofort daran, daß Gottliebs anregendes Tafelwerk die spät gereifte Frucht solch einer Ausstellung ist, daß das Prachtwerk des Burlington Fine Arts Club die Absicht hatte, das aus vielen Sammlungen zusammengeholte Material einer Ausstellung für die Dauer festzuhalten. An Ausstellungen allgemeiner Art sind die

„Bugra“ 1914 und die beiden internationalen Buchkunstausstellungen Leipzig 1927 und Paris 1931 zu nennen, an speziellen Einbandausstellungen außer den erwähnten, die zu Straßburg 1909, die Westendorp in einem wohlfeilen Tafelwerk festgehalten hat, die Pariser Ausstellungen, die öfters von der Bibliothèque Nationale veranstaltet werden, vor allem die von 1925; auf deutschem Gebiet nach dem Kriege eine Ausstellung in Salzburg, eine vom Jakob Krause-Bund im Berliner Schloß veranstaltete Ausstellung und schließlich die vom Bund Meister der Einbandkunst organisierte Reichswanderausstellung, die als „Rehabu“ in vielen Städten Deutschlands und des Auslandes den Stand der deutschen Einbandkunst gezeigt hat.

Ausstellungen eigener Art kann der Einbandliebhaber sehen, wenn er von der *Versteigerung* bibliophiler Sammlungen erfährt. Da der Forschung nur gedient ist, wenn sie die weiteren Wege der bei solcher Gelegenheit zerstreuten Sammlungen verfolgen kann, sind ihr gedruckte Kataloge davon besonders wertvoll, zumal wenn sie mit solcher Sachkenntnis bearbeitet sind, wie der Boerner-Katalog 21, oder eine mit solcher Liebe zusammengetragene Sammlung behandeln wie die von Édouard Rahir. Auch in diesem Zusammenhang wird die Bedeutung der guten Antiquariatskataloge, von denen schon bei der Literaturschau die Rede war, offenbar, da sie ja das aus Bibliophilenhand freiwerdende Material aufnehmen. Es erweist sich aber auch als wichtig, daß der den Katalog verfassende fachmännische Antiquar und der ihn lesende Käufer sich in der gedruckten Beschreibung verständigen können und das ist möglich mit Hilfe einiger Grundbegriffe der Einbandkunde.

Im *Antiquariatskatalog* steht die Bezeichnung oder Beschreibung des Einbandes am Ende des Titels — keine Angabe bedeutet ein ungebundenes Exemplar —; nur wenn wissenschaftlich dazu Stellung zu nehmen ist, folgen als Anmerkung die näheren Angaben; hierzu gehören auch schon Hinweise auf die Literatur, die in üblicher Weise fast ausschließlich nur nach Verfassernamen zitiert wird. Man muß also wissen, was bei einem Renaissanceband der Name Haebler, bei einem Jakob Krause-Band der Name Schmidt, bei einem Grolier der Name Le Roux de Lincy bedeutet. Der Buchbindername erscheint meist in Klammern am Ende der Einbandbeschreibung, oft gesperrt. Nicht stets ist diese Angabe mehr als eine Vermutung; oft ist eigens erwähnt, daß es sich um

einen signierten Band handelt. Die Beschreibung richtet sich in der Sprache oft nach der Sprache des im Einband enthaltenen Buches. Dabei kommen zahlreiche recht starke Abkürzungen von Fachausdrücken vor, die ohne längere Übung nicht zu entziffern sind. Ein einheitliches System für diese Abkürzungen gibt es nicht. Die häufigeren aus den geläufigen Sprachen sind in der Beilage mit ihrer Auflösung zusammengestellt.

Dem Einbandforscher bietet sich das Material für seine Untersuchungen in allen möglichen Formen und an den verschiedensten Stellen. Selten wird er es ermöglichen können, alle die Bände, die er betrachten will, mit dem Vergleichsmaterial an eine Stelle zu bringen oder wenigstens alles in Abbildungen zusammen zu haben. Da aber das Vergleichen zu den wichtigsten Arbeiten bei diesen Forschungen gehört, muß er auf eine Methode sinnen, die ihm die wesentlichen Einzelheiten an einer Stelle zu betrachten ermöglicht. Diese Methode wird ihm dadurch geboten, daß der historische Einband überwiegend mit Prägungen versehen ist. Alle Stilvergleichen an Einbänden beruhen auf der Vergleichung der verwendeten Stempel und Platten und deren Anordnung auf dem Einband. Um sich davon Wiedergaben herzustellen, gibt es das einfache Mittel der *Abreibung*, die wie erwähnt, von Schwenke für eine ganze Sammlung verwendet wurde. Durch rasches Hinstreichen mit einem gut färbenden Stift über ein Blatt Papier, das über den Stempelabdruck gedeckt ist, zeichnen sich die Erhöhungen in plastischer Form — je höher desto schwärzer — ab. Bei einiger Übung können diese Abreibungen mit solchem Geschick gemacht werden, daß die Abreibung den Originaleindruck an Deutlichkeit übertrifft; vor allem läßt sich oft auf solche Weise eine eingepreßte Schrift noch lesbar machen, wenn sie auf dem Einband selbst nicht mehr lesbar ist, da die Abreibung die Kontraste steigert und geringste Unebenheiten deutlich macht. Freilich eignen sich nicht alle Einbände zum Abreiben; sehr grob genarbte Leder decken in der Abreibung die Einzelheiten der Pressung zu. Es ist auch nicht jedes Material für diese Arbeit geeignet, man nimmt am besten ein dünnes, feinkörniges aber starkfaseriges Papier, das jeder Unebenheit nachgibt ohne ganz einzusinken und das ganz gleichmäßig die Farbe des Stiftes annimmt. Als Stift ist ein nicht zu weicher Zimmermannsblei-

stift zu empfehlen; er gestattet breite Strichführung, muß etwas schief gespitzt sein. Für verschieden weiche Leder muß die günstigste Härte des Stiftes ausprobiert werden. Das Papier ist fest auf den Einband zu pressen, eventuell festzuklemmen; der Stift wird in leichten, großen Querstreifen, Strich um Strich über die gewünschte Stelle geführt; der Druck kann gesteigert werden, wenn dadurch eine schärfere Konturierung entsteht; ganz feine Stellen sind mit steilgestelltem Stift und starkem Druck herauszuholen; dabei kann kreisförmig gestrichen werden. Für die großen Flächen ist zu beachten, daß alle Abreibungen in 2 verschiedenen Richtungen gemacht werden müssen, da sonst falsche Schatten entstehen und einzelne Stellen überhaupt unsichtbar bleiben. Zweckmäßig macht man von dem ganzen Deckel (oder einem Teil, der sich symmetrisch wiederholt) und dann von den einzelnen Stempeln getrennte Abreibungen; der Band, auf dem die Stempel angewandt sind, ist auf jedem Zettel anzugeben. Die fertigen Abreibungen müssen fixiert werden, ehe man sie in Mappen legt oder aufzieht.

Dieses Verfahren ist für jede Stempelvergleichung das einfachste und sicherste; es ist genauer als jede Beschreibung, gibt garantiert die Originalgröße, kann jederzeit ohne Vorbereitungen angewendet werden. Es ist für die Durchführung von Forschungen die Hauptgrundlage, freilich nicht das einzige Hilfsmittel, da ja auch die Stempelvergleichung nicht die ausschließliche Methode des Einbandforschers ist. Der Wunsch nach Reproduktion und nach einer bildhaften Festlegung des Einbandes läßt oft von Anfang an zur *Photographie* greifen; für die großen Einbände mit wenig Schmuck, für die Darstellung der Gesamtwirkung eines Golddruckbandes genügt freilich die Abreibung nicht. Auch beim Photographieren sind technische Einzelheiten zu beachten. Man findet nämlich oft, daß die plastische Wirkung solcher Abbildungen dem Original gerade entgegengesetzt ist, d. h. daß vertiefte Stellen erhöht erscheinen und umgekehrt. Schuld daran ist falscher Lichteinfall: bei den Aufnahmen muß das Licht von der Seite auf den Einband fallen, von der es auch dem Betrachter auf das Buch fällt, also von links. Man kann sich, wo Fehler vorgekommen sind, damit helfen, daß man das Buch umdreht oder sich anders zum Licht wendet.

Der Wert der Einbandbestimmung durch *Stempelvergleichung* darf nicht überschätzt werden. Wie die Typenvergleichung nicht das unbedenkliche Hilfsmittel der Inkunabelbestimmung ist, muß auch der Einbandforscher bedenken, daß die Stempel im Handel waren und von Werkstatt zu Werkstatt vererbt wurden. Das ist aus der Tatsache zu schließen, daß oft die gleichen Stempel mit verschiedenen Initialen bezeichnet sind. Aber nicht immer wurden bei Lieferung an verschiedene Buchbinder oder bei Erbgang oder Weiterverkauf diese Buchstaben neu angebracht oder geändert; oft genug fehlen sie ganz. Noch schlimmer ist diese Gefahr falscher Gleichsetzung bei den *petits fers*, den Einzelstempeln der großen französischen Buchbinder, die sich in den vielgliedrigen Buchbinderfamilien weitervererbten; einer der besten Kenner dieser Einbandperiode, der Sammler Hans Fürstenberg, macht auf diese Gefahr nachdrücklich aufmerksam. Und eine zweite Gefahr für Fehlschlüsse nennt er: die französischen Einbände sind vielfach nicht eines einzigen Meisters Arbeit; selbst die Trennung von *relieur* und *doreur* wird nicht stets genügen; und da die wenigsten signiert sind, steht der Forscher vor sehr schwierigen, kaum lösbaren Aufgaben, wenn er den Buchbinder erschließen will. Stempelvergleichung genügt nicht. Worauf außerdem zu achten ist — alles, was im Vorhergehenden nach Technik und Schmuck behandelt worden ist, kann Aufschlüsse geben — wird in den Richtlinien aufgezählt, welche die *Kommission für Bucheinbandkatalogisierung* herausgegeben hat. Die Beschreibungen, welche nach der Absicht der Kommission auf die Bedürfnisse der Einbandforschung zugeschnitten sind, sollen nicht nur die beiden Deckel in den wichtigen Einzelheiten (Flächenaufteilung, Stempel, Farben, Texte, Beschläge, Material) in Worten und eventuell in Abreibungen wiedergeben; es ist auch auf die Behandlung der Steh- und Innenkanten, des Rückens und des Schnittes, des Kapitales, der Heftlagen und des Vorsatzes zu achten. Diese Vorschriften sind jedoch nicht so schematisch, daß sie sich nicht den besonderen Erfordernissen jeder einzelnen Epoche der Einbandgeschichte anpassen könnten. Auch dafür, worauf bei jeder Epoche insbesondere zu achten ist, gibt die Kommission Hinweise, wenn z. B. für den mittelalterlichen Blinddruckband Einzelbuchstabenstempel oder Namensstempel, für das 17./18. Jahrhundert Supralibros eigens namhaft gemacht werden. Schwieriger als diese auf dem Augenschein

beruhenden Beschreibungen sind aber die ebenfalls geforderten Literaturhinweise vollständig zu halten, da es nicht möglich ist, an allen Stellen die gesamte Fachliteratur daraufhin zu verfolgen; eine bibliographische Zentralstelle für solche Zwecke könnte diese Arbeit weit aus rationeller und sicherer durchführen. Da die Ordnung nach Zeit und Herkunft des Einbandes erfolgen soll, ist es ratsam, wichtigere Einzelheiten, wie Buchbindernamen, frühere Besitzer, Motive der Einzelstempel und Platten, Supralibros, besondere Materialien für den Einband u. ä. in kurzen Indices zu verzeichnen. Auch der Titel des im Einband enthaltenen Buches gehört zur Einbandbeschreibung, da er auch für die historische Beurteilung von Wert sein kann; der Ästhetiker des Einbandes sucht eventuelle Beziehungen des Schmuckes zum Buchinhalt; der Einbandhistoriker erschließt aus dem Erscheinungsjahr den frühesten möglichen Bindetermin (freilich kommen auch spätere Einfügungen in vorhandene Decken — Remboitage — vor, aber sie sind bei genauerer Prüfung an der Bindetechnik als eine Art Fälschung zu erkennen) und sucht an dem Erscheinungsort in Notfällen einen wenn auch vagen Anhaltspunkt für die lokale Zuweisung des Einbandes. Die Unsicherheit dieser Zuweisungsart, die sich bei dem Mangel an anderen ganz sichern Kriterien, oft nicht umgehen lassen kann, muß dabei natürlich stets bewußt bleiben; denn wenn es auch wahrscheinlich ist, daß ein Buch in dem Land gebunden wird, in dem es erscheint, so muß doch auch immer die Internationalität des Buches schon in frühesten Zeiten (und bei Handschriften ist dies besonders deutlich) bedacht werden und damit auch der Brauch, Bücher erst da zu binden, wo sie gebraucht, nicht da, wo sie gekauft werden! Überaus lehrreich sind hier z. B. die Aldinen, die in Deutschland mindestens ebensooft in deutschen zeitgenössischen Einbänden wie in italienischen vorkommen.

Die Heranziehung des Erscheinungsortes zur *lokalen Bestimmung* des Einbandes ist nur bei Stücken nötig, die nicht durch ganz ausgesprochene Merkmale, wie Buchbindermarke, festgestellte Stempel, Wappen oder ähnliches schon bestimmt sind; in solchen Fällen kann der Erscheinungsort zur Bestätigung der Bestimmung oder andernfalls der Ansicht dienen, daß eine Übereinstimmung zwischen Druck- und Bindeort nicht nötig ist. E. Ph. Goldschmidt betrachtet dies für die Zeit um 1500 sogar als die Regel; sein Hinweis, wie selten Bücher in

Universitätsstädten gedruckt wurden, wie häufig aber gebunden (Erfurt, Heidelberg, Köln, Leipzig, Wien sind als Bindezentren bekannt, während der Buchdruck nicht in all diesen Städten sehr heimisch war) mahnt den Forscher zu größter Vorsicht bei solchen Gleichsetzungen. Die Eigentümlichkeiten der Technik sind bei solchen zunächst unlösbaren Fällen besonders zu beachten. Es läßt sich aber nicht umgehen, eine Zuweisung wenigstens zu versuchen, da ja die jetzige Arbeit der Einbandforschung und speziell der Inventarisierung darauf ausgeht, das Material herauszustellen, das, wenn es erst in vollem Umfang bekanntgemacht ist, auch zur Korrektur irrtümlicher Zuweisungen dienen kann.

Sammlung alles Gleichartigen, Heranziehung möglichst umfangreichen *Vergleichsmaterials* ist für alle Einbandforschung die sicherste Grundlage und der anregendste Ausgangspunkt, welcher besonderen Art die Frage auch ist, der man gerade nachgehen will. Man muß alle Stempeldruckbände des 12. Jahrhunderts kennen, ehe man die Frage ihrer Herkunft lösen will, muß alle Einbände mit auf die Kanten gezogenem Kapital zusammensuchen um die griechischen Einbände beurteilen zu können, muß alle Platten mit einer bestimmten allegorischen Darstellung gesammelt haben, ehe man ihre künstlerische Abhängigkeit untersucht, muß die Einbände einer Werkstatt, die Bestände einer Bibliothek verzeichnet haben, ehe man die Werkstatt-eigentümlichkeiten, die Einbandbesonderheiten einer Bibliothek historisch festlegen will. Es ist deshalb ganz in der Ordnung, wenn auch über das Inventarisieren hinaus solche Zusammenfassungen versucht werden, Hilfsmittel für die Einbandforschung nach bestimmten Merkmalen geschaffen werden, die der Inventarisierung und damit der weiteren Forschung von Nutzen werden; wenn der Buchbinderei der Pfalzgrafen eine eigene Untersuchung gewidmet werden soll, wenn ein Corpus der deutschen Renaissanceebände vorbereitet wird, wenn (von außenstehender Seite) ein Weltkatalog der Devisen gefordert wird, der für die Supralibros, für die Besitzverhältnisse der Einbände überhaupt, aufschlußreich werden könnte, wenn ein biographisches Nachschlagewerk über die bekannten Buchbindernamen gewünscht wird, so sind das alles Arbeiten, die außer ihrer besonderen Absicht der Einbandforschung im Ganzen dienen und einen Begriff davon geben können, wie vielfältig die Forschungsmethode ist. Wie

wenig daneben die rein historische Forschung vernachlässigt werden darf, zeigen die Ergebnisse, die Gottlieb bei seinen Grolierforschungen durch peinlich philologisch-historische Methode gefunden hat, eine Methode, der auch de Ricci und Hobson die Entdeckung des wahren „Majoli“ verdanken.

Viele Fragen der Einbandgeschichte harren noch der Lösung. Auf manche Grenze des bisherigen Wissens ist bei den historischen Betrachtungen des Einbandschmuckes, teilweise auch der Technik an wichtigen Stellen hingedeutet worden. Hier kann deshalb nur auf einige besonders brennende *Probleme* hingewiesen werden. Für die Untersuchung des mittelalterlichen Prachtbandes ist die Kunstwissenschaft vor allem zuständig. Der Gebrauchsband muß mit Hilfe vollständiger Stempelsammlung und Nachweisung der genannten Buchbinder einmal örtlich festgelegt werden können. Schwieriger gestalten sich die Fragen beim Golddruckband, denn schon über seine Herkunft haben wir bindende Aufschlüsse noch nicht. Italien und die Korvinus-Bibliothek in ihren Beziehungen, Italien und die Einbände der deutschen Studenten, Italien und die Grolier-Bände, süd- und norditalienische Einbandkunst im 15. Jahrhundert, Venedig und Mailand — alles viel untersuchte und keineswegs geklärte Fragen. Um Aldus und Koberger spielt das Problem des Verlegereinbandes — nicht zu lösen ohne umfassende Sammlung der unzähligen Drucke der Offizinen und der ihnen zugeschriebenen Einbände. Immer neue Lichter fallen auf das Kunstschaffen des 15. und 16. Jahrhunderts, wenn Einbandschmuck sich als abhängig von der Graphik der Zeit herausstellt — aber die bekannten Einzelheiten verlangen nun nach umfassenderer Behandlung.

Eine ganze Gruppe der hier erwähnten Fragen erweist die Bedeutung der Einbandforschung als *Hilfswissenschaft* benachbarter Gebiete. Als Zweig der angewandten Kunst, die von der freien Kunst der Zeit weithin abhängig ist, verlangt der historische Einband die Beachtung des Kunsthistorikers, weit über den Elfenbein- und Goldschmiedeeinband hinaus; eine Anerkennung dieses Zusammenhanges liegt in der Tatsache, daß schon Naglers Monogrammistenwerk die Schneider von Einbandplatten berücksichtigt hat. Den historischen Wissenschaften dient die Einbandforschung, indem sie zeitliche und

örtliche Herkunft von Handschriften bestimmen helfen kann; der Bibliographie, indem sie fraglichen Datierungen und Lokalisierungen Anhaltspunkte gibt; der Bibliotheksgeschichte durch Wiederherstellen längst zerstreuter Bibliotheken, die durch keinerlei archivalische Nachweise festgehalten sind; damit aber auch der Bibliophilie und ihrer Geschichte und durch die Geschichte der Privatbüchersammlungen der Biographie einzelner Persönlichkeiten. Daß auch volkswirtschaftliche Forschungen durch die mit der Einbandgeschichte verbundenen Aufschlüsse über das Buchbinderhandwerk Förderung erfahren, hat kein geringerer als Karl Bücher durch seine eigenen Arbeiten auf diesem Gebiet bewiesen.

Den Hinweisen, die sich vermehren ließen, muß wenigstens noch die Erwähnung der „*Makulaturforschung*“, von der auch Haebler in seinem „*Handbuch der Inkunabelkunde*“ (Leipzig 1925) spricht, angefügt werden, als eines Zweiges der Einbandforschung, der ausgesprochenermaßen anderen Wissenschaften dient. Bei der Untersuchung der Einbände stellt sich oft heraus, daß für die Vorsätze, aber auch beim Zusammenkleben von Deckeln aus Einzelblättern, sowie beim Hinterkleben des Rückens und für den Bogenrücken verstärkende Fälze, seinerzeit unbrauchbar gewordene Pergament- und Papierstücke verwendet wurden, deren Texte uns heute von großer Bedeutung geworden sind. Es handelt sich hier nicht so sehr darum, ob diese Texte beweisen, daß ihr Drucker auch der Buchbinder war (wie z. B. für Joh. Wiener in Augsburg wahrscheinlich ist), oder daß aus der Einbandmakulatur archivalische Daten über Buchbinder (so für Krug und Wirsing in Hofer Handschriften) an den Tag kommen, sondern um die Texte und Blätter, durch die die bisherige Überlieferung bereichert wird und wofür nur einige Beispiele aus den Funden der letzten Zeit genannt seien. So kamen aus Kaspar Anglers Einbänden 82 Blätter eines gereimten Passionals zum Vorschein, von dem nur 1 Blatt vorher bekannt war. Hermann Degering fand im Einband einer Berliner Handschrift erneut Bruchstücke von Liedern Walthers von der Vogelweide. Ein Passauer Einband lieferte 4 seltene Graphika aus früherer Zeit aus. Ein Blatt der Kölner Bibel (um 1480) mit Zurichtung für die Lübecker Bibel fand sich in einem Einband der Lübecker Stadtbibliothek. In Stuttgarter Einbänden fand O. Leuze viele seltene Frühdrucke, dabei 19 Unica und 10 Rara. Als Vorsatz-

blätter wurden Teile einer Willehalm-Handschrift in Vintschgau an den Deckeln eines Grundbuches von 1560 gefunden. Solche Beispiele machen es erklärlich, daß dieser Zweig der Einbandforschung auf vielseitiges Verständnis stößt, ja daß schon im 17. Jahrhundert ein Benediktiner die Verwendung von Handschriftenmakulatur für Einbände tadelnswert findet.

Diese Bedeutung der Einbandforschung als Hilfswissenschaft kann ihren eigentlichen Zweck, Erforschung der Geschichte des Einbandes und der Gesetze seiner Schönheit, nicht verdrängen. Die *Einbandgeschichte* ist ein selbständiges Stück Kunst- und Kulturgeschichte, ihre Erforschung aufschlußreich für einen wichtigen Bezirk des kulturellen Lebens seit dem Auftreten des Buches. Der Sammlung des erhaltenen Materials muß deshalb die Auswertung folgen, indem die historischen und künstlerischen Beziehungen wieder gefunden werden, welche das Werden der schönen Einbände bestimmt haben. Die Forschung hat die Aufgabe, kritisch zu sichten, was als originale, entwicklungsfördernde Arbeit zu würdigen ist, was unselbständig und wert, vergessen zu werden; sie soll die treibenden Kräfte handwerklicher und künstlerischer Natur aufdecken, die Persönlichkeiten würdigen, denen der kunstvolle Bucheinband seine Erfolge verdankt, soll die Anregungen und Wirkungen, welche die Einzelercheinungen verknüpfen, erklären, soll die Beziehungen zu den Zeitströmungen im Kunstgewerbe und Geistesleben beobachten, dem Wandel der Gesetze nachgehen, denen der schöne Einband tatsächlich oder in der Anschauung seiner Hersteller unterworfen war, soll all dies in objektiver Darstellung des Gewesenen und Gewordenen und in kritischer Würdigung des Entstehenden. Ein großer Teil der bisherigen Forschung hat sich, in der allerdings richtigen Annahme, daß die Herausstellung historischer Tatsachen allen weiteren Untersuchungen zur Grundlage dienen muß, damit begnügt, äußeren Einzelheiten aus der Einbandgeschichte nachzugehen, Lebensdaten und Stempelvorrat einzelner Buchbinder zu ermitteln, ihre Auftraggeber und ihre Lehrmeister wieder festzustellen u. dgl. Solche Forschungen sind stets nötig, aber der heutigen Einbandforschung dienen sie nur als Hilfsmittel, zu den verborgenen Kräften durchzudringen, welche die Entwicklung der künstlerischen Einbandgestaltung bestimmt haben,

im Ganzen wie im einzelnen Stück. Nicht Geschichte der Buchbinder und der Bucheinbände ist das Ziel dieser Forschung, sondern Geschichte des Einbandes in der Befolgung der Stilgesetze, denen er dauernd oder der Zeit angepaßt unterworfen ist. Eine solche ganz auf stilistischen Kriterien beruhende Interpretation des künstlerischen Einbandes der italienisch-französischen Blütezeit gelingt erstmalig der noch ungedruckten Dissertation von W. G. Fischer: „Die Blütezeit der Einbandkunst; stilgeschichtliche Studie über die Verzierung des Ledereinbandes ...“ (Leipzig 1930). Daß es beim Bucheinband um einen Zweig der angewandten Kunst geht, dessen Gestaltung nicht freier sein kann, als es Material und Zweckform erlauben, ist nicht von Anfang an voll gewürdigt worden, und auch dieser Wechsel der Auffassung im Rahmen des Kunstgewerbes überhaupt verlangt die volle Beachtung des Einbandforschers bei seinen historischen Urteilen. Erst solche Schulung wird zur klaren Stellungnahme gegenüber dem Einbandschaffen der Gegenwart befähigen; und dieses vor Irrwegen zu bewahren, ist eine der Hauptaufgaben der rückschauenden Forschung.

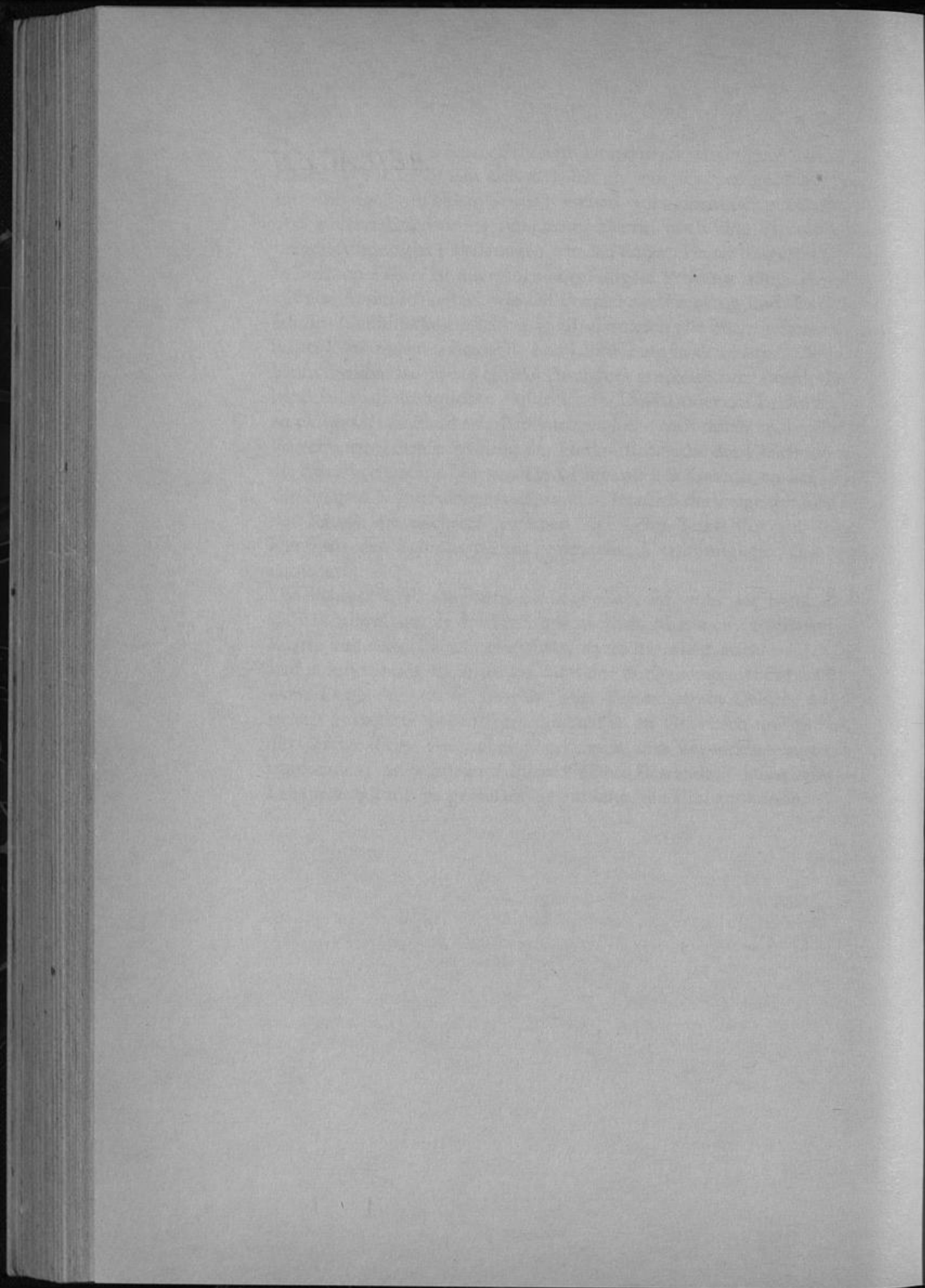
So betrachtet ist die Aufgabe der Einbandforschung ganz deutlich auch bei einem kleinen Teilgebiet: bei der Beurteilung von *Einbandfälschungen*. Eine Fälschung herzustellen, die einen auch nur einigermaßen mit dem Wesen des Einbandes einer bestimmten Zeit vertrauten Kenner täuschen könnte, verlangt einen so außerordentlich einführenden Künstler, daß man eher diese Fähigkeit bewundern, als die Absicht verabscheuen sollte. Nur die ganz großen Stücke verlohnen die auf eine Fälschung verwendete Mühe; aber gerade bei diesen sind die Einzelheiten so bekannt, daß der Forscher bei scharfer Beobachtung leicht hinter die Fälschung kommt. Ist es auch manchmal leicht möglich, die künstlerische Ausführung nachzuahmen, so kann doch an Einzelheiten der Technik die geringste Unstimmigkeit auf den Betrug führen. Die Fälschung geschieht auch selten in der Weise, daß zu einem alten Buch ein Einband völlig neu hergestellt wird. Vielmehr werden ein alter Druck und ein alter Einband miteinander verbunden, die gerade in dieser Verbindung besonderen Wert haben können — und man kann im Zweifel sein, ob man solche historisch berechnete Remboitage als Fälschung betrachten soll —; oder ein vorhandener Einband wird durch Hinzufügen weiterer Schmuck-

elemente zu einem historisch und künstlerisch wichtigen Stück erhoben — wie leicht läßt sich z. B. ein nur mit Wappen geschmückter Einband noch mit einem Semis versehen, oder einem nur mit Rahmen und kleinen Eckfleurons versehener Deckel noch eine Plakette aufprägen (und solche Fälschungen wurden dutzendweise hergestellt)! — In solchen Fällen ist allerdings sorgfältigste Prüfung nötig, die sich auf alle Äußerlichkeiten, wie die Frische der Pressung und die Sorgfalt des Golddrucks erstrecken muß, aber auch alle historischen Hilfsmittel heranziehen sollte und ohne Einfühlung in den historischen Stil kaum denkbar ist. Wenn ein mit Bandwerk geschmückter Renaissanceband durch nachträglichen Aufdruck der Devise oder der Besitzangabe zu einem Grolierband erhoben wird, so kann man durch archivalische Forschungen, durch Prüfung der Herkunftsangabe der Fälschung auf die Spur kommen. Aber wenn ein Einband à la Gascon vorliegt und alle äußeren Kriterien versagen, so wird letztlich derjenige der Lösung des Rätsels am nächsten kommen, der beim Betrachten aus seiner Kenntnis des Zeitstils heraus irgendeine Unstimmigkeit fühlt und entdeckt.

Die Fähigkeit, Fälschungen zu beurteilen, ist wohl der beste Prüfstein für die Kenntnis des Einbandforschers. Aber es wäre überflüssig, Kräfte zur Abwehr zu entwickeln, wenn sie nicht auch zu Aufbau und Anerkennung fähig wären. Und der Bucheinband ist diese Mühe wert. Denn der schöne Einband aller Zeiten ist ein Gebilde künstlerisch gestalteter Lebensform, geschaffen zu Gebrauch und Genuß; die Gesetze dieser Form aber zu erkennen, ihre Verwirklichungen anzuerkennen, im schönen Einband einen Bestandteil künstlerischer Lebensgestaltung zu genießen — das lehrt die Einbandkunde.

BEILAGEN





I

I

PROBEN VON EINBANDBESCHREIBUNGEN

I

*Aus dem nach den Grundsätzen des Vereins deutscher Bibliothekare bearbeiteten
Einbandkatalog der Universitäts-Bibliothek Leipzig.*

Univ.-Bibl. Leipzig, Libri sep. 17
Biblia, deutsch v. Martin Luther.
Wittenberg: Lufft 1548.

1574 Deutshl. Wittenberg (*Buchb.:*)
Thomas Krüger. (*Vorbes.:*) Walpur-
gis Leicher 1590, Hans Kleditz um
1650, Joh. Fr. Heintze um 1750,
Berghptm. v. Charpentier 1805,
Joh. Chr. Fr. Gerlach, Freiberg 1806.

33 × 21,5 cm.

Gebräunttes Schweinsleder mit Blinddruck und Goldpressung V.-u. H.-
Dckl bis auf das Mi.-fld übereinstimmend. Äußerster Rahmen leer, an der
Rückenseite mit Blindlinien. Es folgt ein in 3 fache Streicheisenlinien ge-
faßter Doppelrahmen. Der äußere: Puttenrolle (Haebler I, T. K. 8, doch
mit Christkind), der innere: an den Längsseiten Tugendrolle (Haebler I,
T. K. 1, doch 15 statt 18 mm), an den Kurzseiten Querrolle: Bauertanz
(Haebler I, T. K. 10). Das Mi.-fld des V.-Dckls besteht aus 2 Querstreifen
mit der einst vergoldeten Inschrift: WALPVRGIS/LEICHERIN und einer
negativen Platte mit Vergoldungsspuren (106 × 67): Großes sächsisches
Wappen in einem von figürl. Schmuck umgeb. Oval mit der Umschrift:
V. G. G. AVGVSTVS HERTZOG ZV SACHSEN VND CHVRFVVRST
1574. In der Helmzier die negativen Initialen T. K. (nicht bei Haebler).
Jeder Querstreifen und die Platte sind von 3 fachen Streicheisenlinien einge-
faßt. Das Mi.-fld des H.-Dckls umgibt eine Kettenrolle. Die Querstreifen
sind mit je 2 Blatt- und 2 Medaillonstpln ausgefüllt. Die negative Platte
(88 × 57) zeigt Sauls Bekehrung mit dem Spruchband (am rechten Rand in
der Mitte, positiv): SAVLE/SA/QVID/ME PERSE/QUER (nicht bei
Haebler). Beide Deckel tragen je 4 Messing-Eckbeschläge mit Buckeln. Eine
zisielierte Schließe an Lederriemen und zwei Haften.

Rücken: 5 Doppelbünde.
Schnitt: einst rot (?) gefärbt.
Kapital: mit Hanffaden umstochen.
Verstärkung: —
Vorsatz: V.-Dckl 1 1/2 Lagen Papier, z. T. mit hsl. Notizen und gemalten Wappen, H.-Dckl 1 Lage Papier. Je 1 Blatt auf die Innen-Dckl geklebt.

Lit.: Haebler, Rollen- und Plattenstempel I, T. K. 1. 8. 10.— Archiv für Buchbinderei 29 (1929), S. 130 u. Abb. 171. 173.

2

Aus: Adolf Schmidt, *Bucheinbände aus dem 14.—19. Jahrhundert in der Landesbibliothek zu Darmstadt, ausgewählt und beschrieben. Leipzig 1921, S. 34f.*

Roter Maroquinband mit reicher Vergoldung, von Antoine Michel Padeloup in Paris. Um 1744.

Rotes Maroquinleder auf dicken Pappdeckeln. 638×480 mm. Heftung auf neun Bünde, die von außen durch die Deckel gezogen und innen unter dem schönen, vielfarbigen Spiegel- und Vorsatzpapier verklebt sind. Kapital aus hellgrünen und ungefärbten Hanffäden geflochten, an den festen Rücken geklebt, dessen Felder durch Doppelstriche eingerahmt sind, in deren vier Ecken Lilien, und in der Mitte, umgeben von vier Sternen, das gekrönte Monogramm Ludwigs XV. von Frankreich sitzen. Auf das zweite Feld von oben ein olivgrünes Lederschildchen geklebt mit dem Titel: FESTES/DONNES/AV ROY/A STRAS/1744//. Die Innenkanten sind durch eine breite goldene Rankenrolle, die Steh- und Seitenkanten durch goldene Doppellinien verziert. Goldschnitt.

Die Deckel schmückt, unmittelbar an den Kanten sitzend, eine breite Rankenumrahmung mit dem Monogramm Ludwigs XV. In den Eckstempeln Wappen. Während andere Maroquinexemplare des Werkes, wie die beiden hier vorhandenen Kalblederexemplare, hier das Wappen der Stadt Straßburg aufweisen, hat das eine unserer beiden Maroquinexemplare ein einmal gespaltenes und dreimal geteiltes Wappen mit dem Löwen im Herzschild, das andere dieses Wappen und damit verbunden ein gespaltenes und je vorn und hinten geviertes Wappen mit dem Löwen im 2. und 5. Felde. Über beiden eine Fürstenkrone. — In der Mitte der großen glatten Fläche sitzt das französische Lilienwappen mit der Königskrone, umgeben von der Kette des Ordens vom Heiligen Geiste.

Inhalt und Geschichte: REPRÉSENTATION DES FÊTES DONNÉS PAR LA VILLE DE STRASBOVRG Pour la Convalescence du Roi; à l'arrivée et pendant le séjour de la Majesté en cette Ville. Inventé, Dessiné et dirigé par J. M. Weis. Imprimé par Laurent Aubert à Paris. o. J. gr. 2^o. Auf das

Titelblatt ist unten ein Schildchen geklebt: Relié Par Padeloup Relieur du Roy, place Sorbonne à Paris. Das Wappen des einen Exemplares mit dem Löwen im Mittelschild ist das hessische, das Allianzwappen des anderen das hessische und das pfälzische. Bei beiden hat der Stempelschneider nur die Hauptbilder ausgeführt, die anderen Felder aber leer gelassen, weil deren Bilder auf dem kleinen Raume nicht genügend klar auszuprägen waren. Die Bände waren diesen Wappen nach Geschenke der Stadt Straßburg, die das Werk offenbar durch Weis in Straßburg und den Einband durch Padeloup in Paris hat herstellen lassen, an den Erbprinzen von Hessen-Darmstadt, den späteren Landgrafen Ludwig IX. und dessen Gemahlin Karoline von Pfalz-Zweibrücken, die große Landgräfin, die nach ihrer am 20. August 1741 erfolgten Vermählung ihren Wohnsitz anfangs in Buchweiler oder anderen Orten der Hanau-Lichtenbergischen Lande im Elsaß und der Pfalz hatten und dadurch in mancherlei Beziehungen zu der benachbarten Stadt Straßburg gekommen waren.

3

Aus dem Katalog 770 (Bucheinbände) von Joseph Baer u. Co., Frankfurt [1930] S. 17

Kloster Lambach (Oberösterreich)

2. LEDERSCHNITTEINBAND. — NICOLAUS DE GRÄTZ, Postilla sive sermones cum prothematibus super evangelia de sanctis. — JOHANNES CONTRACTUS (Kortz) O. F. M., Sermones de sanctis. Acc. sermones diversi auctorum ignot. Oberösterreichische Papier-Handschrift um 1400. Fol. 229 beschriebene, 7 weiße Bll. *Brauner Lederband auf Holzdeckeln mit Lederschnitt-Verzierungen, auf den Deckeln dreifache Linienumrahmung, die Mittelstücke auf schwarzlackiertem Grund, auf dem Vorderdeckel großer Greif, auf dem Hinterdeckel ein Einhorn, der Zwischenraum zwischen 2 Fileten des Vorderdeckels ist teilweise mit Bandwerk und der Inschrift „modon“ ausgefüllt.* 6500.—

Prächtiger gotischer Lederschnittband, der um 1400 entstanden sein dürfte. Ein Einband in Kremsmünster, den Eichler in „Aufsätze, Fritz Milkau gewidmet. Leipz. 1921“ S. 91, Tafel III veröffentlicht, hat eine fast identische Vorderdeckelzeichnung. Von demselben Künstler dürfte auch der ähnlich angeordnete, von Bollert, Lederschnitteinbände d. XIV. Jahrh., Leipz. 1925, S. 16, Tafel I, behandelte Einband der Preussischen Staatsbibliothek sein, der aus Kloster Lambach stammt. Bollert weist diesen noch dem 14. Jahrhundert zu, er sagt: „Dafür sprechen die Form der Knöpfe der Schließen, die graden sich überschneidenden Rahmenlinien . . .“ beides Merkmale, die sich bei unserem Bande wiederfinden. Der Meister, der diese Einbände hergestellt und wahrscheinlich in Lambach gearbeitet hat, ist der vorzüglichste Künstler, der sich um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert in der Lederschnitttechnik betätigte. Seine Tierfiguren sind von einer so erstaunlichen Sicherheit der Zeichnung und Stilreinheit, daß sie zu den hervorragendsten Meisterwerken der deutschen Gotik gerechnet werden müssen. Der vorliegende Band ist wohl der schönste dieser Gruppe, der bisher bekannt geworden ist, und übertrifft in dieser Hinsicht auch den Einband in Kremsmünster, der nur einseitig verziert ist.

Lederschnitteinbände sind an und für sich schon von der größten Seltenheit, ein so frühes Stück von solcher Schönheit und Größe ist bisher unseres Wissens überhaupt noch nicht im Handel vorgekommen. Bollert (a. a. O.) beschreibt nur 21 Bände des 14. Jahrhunderts, von denen sich 19 in öffentlichen und 2 in fürstlichen Bibliotheken befinden.

Unser Einband, der wie der in der Berliner Staatsbibliothek aus Lambach in Oberösterreich stammt, ist im allgemeinen sehr gut erhalten, die Deckel sind etwas wurmstichig, Buckel und Schließen fehlen, der Rücken ist an beiden Seiten etwas gesprungen.

4.

Aus: *Bibliothek Erik-Ernst Schwabach. Auktion 96 (1930) von Paul Graupe Berlin, S. 83.*

902. **THEURIET, A.** Fleurs de Cyclames. Illustrations de *Ch. Coppier*. Paris, Imprimé pour A. Girard, 1899. Gr.-8^o. M. farb. Radier. v. *Ch. Coppier* u. handkolor. Bordüren. Prachtvoller blauer Maroquinbd., Deckel breite Bordüre von Goldfileten u. roter Maroquinauflage, Rücken reich vergold. m. roter Maroquinauflage, Spiegel rot Maroquin m. reichster floraler, Fileten- u. Pointillé-Bordüre, Vorsatz weinrote Seide, unbeschn., auf dem Rauhen vergold. (*Mercier, Sr. de Cuzin*). Or.-Umschl. eingebdn. In blauer vergold. Hmaroquin-Schutzhülle u. gefüttertem Schuber.

II

VERZEICHNIS DER BEI EINBANDBESCHREIBUNGEN GEBRÄUHLICHEN ABKÜRZUNGEN

d. = deutsch, *e.* = englisch, *f.* = französisch, *i.* = italienisch,
k. = Richtlinien der Kommission für Bucheinband-Katalogisierung, *n.* = niederländisch, *sp.* = spanisch

A-dckl.	<i>k.</i>	Außendeckel	Bdwrk.	<i>k.</i>	Bandwerk
ab.	<i>f.</i>	abimé	Beschrftg.	<i>k.</i>	Beschriftung
äuß.	<i>k.</i>	äußere	big.	<i>f.</i>	bigarré
anc.	<i>f.</i>	ancien	bkn	<i>e.</i>	broken
			bkrm	<i>e.</i>	buckram
b.	<i>f.</i>	basane	Blinddr.	<i>k.</i>	Blinddruck
b. d.	<i>e.</i>	binding damaged	blinddr.	<i>k.</i>	blindgedruckt
b. l.	<i>e.</i>	battered leather	Blindl.	<i>k.</i>	Blindlinie(n)
bas.	<i>f.</i>	basane	Blindpr.	<i>k.</i>	Blindpressung
bd	<i>e.</i>	bound	blindpr.	<i>k.</i>	blindgepreßt
bdg	<i>e.</i>	binding	bnd	<i>n.</i>	band
bds	<i>e.</i>	boards	—	<i>e.</i>	bound

Bord.	<i>d.</i>	Bordüre	ed. cloth	<i>e.</i>	editors cloth
Br.	<i>d.</i>	Broschur	chem.	<i>k.</i>	ehemalig
br.	<i>d.</i>	broschiert	encadr.	<i>f.</i>	encadré, encadrement
—	<i>f.</i>	broché, brochure			
brad.(Brad.)	<i>f.</i>	Bradel	encuadern.	<i>sp.</i>	encuadernación
c. c.	<i>f.</i>	couverture conservée	end(omm).	<i>f.</i>	endommagé
cart.	<i>f.</i>	cartonné, cartonnage	engl.	<i>k.</i>	englisch
—	<i>n.</i>	carton	ép.	<i>f.</i>	époque
—	<i>i.</i>	cartone	ex.	<i>e.</i>	extra
cf	<i>e.</i>	calf	Exl.	<i>k.</i>	Exlibris
chagr.	<i>f.</i>	chagrin	f. e. g.	<i>e.</i>	fore edge gilt
cis.	<i>f.</i>	ciselé	fat.	<i>f.</i>	fatigué
cl.	<i>e.</i>	cloth	fil.	<i>f.</i>	filet
comp(art).	<i>e.</i>	compartments	—	<i>e.</i>	fillet
—	<i>f.</i>	compartiments	fr.	<i>f.</i>	froid
cons.	<i>f.</i>	conservé(e)	frz.	<i>k.</i>	französisch
contemp.	<i>e.</i>	contemporary	g. b.	<i>e.</i>	gilt back
cop.	<i>i.</i>	copert(in)a	g. e.	<i>e.</i>	gilt edges
couv.	<i>f.</i>	couverture	g. ex.	<i>e.</i>	gilt extra
— impr.	<i>f.</i>	— imprimée	gecart.	<i>n.</i>	gecartonneerd
D.	<i>d.</i>	Deckel	Golddr.	<i>k.</i>	Golddruck
d.	<i>f.</i>	dos, doré, demi	golddr.	<i>k.</i>	goldgedruckt
d. d.	<i>f.</i>	dos doré	Goldl.	<i>k.</i>	Goldlinie
d. d. t.	<i>f.</i>	doublé de tabis	Goldpr.	<i>k.</i>	Goldpressung
d. e.	<i>e.</i>	deckle edged	goldpr.	<i>k.</i>	goldgepreßt
d.-mar.	<i>f.</i>	demi-marouquin	Goldschn.	<i>d.</i>	Goldschnitt
d. o.	<i>f.</i>	dos orné	Goldschr.	<i>d.</i>	Goldschrift
d.-perc.	<i>f.</i>	demi-percal	gr.	<i>k.</i>	griechisch
d.-r.	<i>f.</i>	demi-reliure	gr.	<i>e.</i>	grain
d. s. t.	<i>f.</i>	doré sur tranche	granit.	<i>f.</i>	granité
d.-t.	<i>f.</i>	demi-toile	gren.	<i>f.</i>	grenat
d.-v.	<i>f.</i>	demi-veau	Gschn.	<i>d.</i>	Goldschnitt
dam.	<i>e.</i>	damaged	Gzln.	<i>d.</i>	Ganzleinen
Deck.-übz.	<i>k.</i>	Deckelüberzug	Gzpgtbd	<i>d.</i>	Ganzpergamentband
dem.-bas.	<i>f.</i>	demi-basane	H.	<i>d.</i>	Halb-
dent.	<i>f.</i>	dentelle(s)	h. b.	<i>e.</i>	half bound
dor.	<i>i.</i>	doratura	H.-dckl.	<i>k.</i>	Hinterdeckel
Dt.	<i>d.</i>	Deckeltitel	h. linn.	<i>n.</i>	half linnen
dt.	<i>k.</i>	deutsch	hd(bd)	<i>e.</i>	head(band)
e. g.	<i>e.</i>	edges gilt	hf. r.	<i>e.</i>	half roan
E-stpl.	<i>k.</i>	Einzelstempel	Hfrz(bd)	<i>d.</i>	Halbfrenz(band)

Hl(bd)	<i>d.</i>	Haldleder(band)	marbr.	<i>f.</i>	marbré
Hld(r)bd	<i>d.</i>	Halblederband	marm.	<i>k.</i>	marmoriert
Hln(bd)	<i>d.</i>	Halbleinen(band)	Mi-fld.	<i>k.</i>	Mittelfeld
Hlwd	<i>d.</i>	Halbleinwand	Mittelstück	<i>d.</i>	Mittelstück
Hmar.	<i>d.</i>	Halbmaroquin	mll.	<i>f.</i>	mouillures
Hpgt	<i>d.</i>	Halbpergament	mor.	<i>e.</i>	morocco
I-dckl.	<i>k.</i>	Innendeckel	n. r.	<i>f.</i>	non rogné
I-Ktn.	<i>k.</i>	Innenkanten	ndrl.	<i>k.</i>	niederländisch
inn.	<i>k.</i>	innere	o.	<i>f.</i>	orné
Innenktn	<i>d.</i>	Innenkanten	o. cf	<i>e.</i>	old calf
int.	<i>i.</i>	intonso	östr.	<i>k.</i>	österreichisch
—	<i>f.</i>	interieur	Obd	<i>d.</i>	Originalband
Int.-Bd	<i>d.</i>	Interimsband	Old	<i>d.</i>	Originalleinwand
it.	<i>k.</i>	italienisch	Oldr	<i>d.</i>	Originalleder
Jahrz.	<i>k.</i>	Jahreszahl	Oln	<i>d.</i>	Originalleinen
jans.	<i>f.</i>	janséniste	Olwd	<i>d.</i>	Originalleinwand
jasp.	<i>f.</i>	jaspé	oorspr.	<i>n.</i>	oorspronkelijk
Kart.	<i>d.</i>	Kartonnage	Oppbd	<i>d.</i>	Originalpappband
Kgschn.	<i>d.</i>	Kopfgoldschnitt	Or.	<i>d.</i>	Original
Kldrbd	<i>d.</i>	Kalblederband	Or.-U.	<i>d.</i>	Original-Umschl.
Kptl.	<i>k.</i>	Kapital	ordin.	<i>f.</i>	ordinaire
kt.	<i>d.</i>	kartoniert	ori.	<i>k.</i>	orientalisch
lat.	<i>k.</i>	lateinisch	orig.	<i>f.</i>	original
Ld(bd)	<i>d.</i>	Leder(band)	orn.	<i>f.</i>	orné
Ldr.	<i>k.</i>	Leder	p. g.	<i>e.</i>	paste grain
Ldrschn.	<i>k.</i>	Lederschnitt	P-stpl.	<i>k.</i>	Plattenstempel
leg.	<i>i.</i>	legatura	pan.	<i>e.</i>	panel
lég.	<i>f.</i>	légèrement	Pap.	<i>k.</i>	Papier
lh.	<i>e.</i>	leather	parch.	<i>f.</i>	parchemin
linn.	<i>n.</i>	linnen	—	<i>e.</i>	parchment
Ln(bd)	<i>d.</i>	Leinen(band)	patt.	<i>e.</i>	pattern
Lwd(bd)	<i>d.</i>	Leinwandband	perc.	<i>f.</i>	percal
m.	<i>i.</i>	mezza	Perg.	<i>d.</i>	Pergament
m. e.	<i>e.</i>	marbled edges	perk.	<i>n.</i>	perkament
m. G.	<i>d.</i>	mit Gold	Pgt	<i>k.</i>	Pergament
Mar.	<i>d.</i>	Maroquin	pl.	<i>f.</i>	plein
mar.	<i>f.</i>	maroquin	Ppbd	<i>d.</i>	Pappband
—	<i>i.</i>	marocchino	pph.	<i>e.</i>	pamphlet
mar. bl., citr.,			r.	<i>f.</i>	relié, rouge
o., r., v.	<i>f.</i>	maroquin bleu, citron, olive, rouge, vert	—	<i>i.</i>	rosso
			R.-Bord.	<i>d.</i>	Rückenbordüre

r. c.	<i>e.</i>	round corners	t. e. g.	<i>e.</i>	top edge gilt
R-fld.	<i>k.</i>	Rückenfelder	t. g.	<i>e.</i>	top gilt
r. m.	<i>f.</i>	relié (reliure) ma- roquin	t. r.	<i>f.</i>	tranche rouge, rognée
rac(c).	<i>f.</i>	raccommodé	Teilfl.	<i>k.</i>	Teilflächen
rel.	<i>f.</i>	reliure, relié	Tit.	<i>k.</i>	Titel
Rn	<i>d.</i>	Rücken	tr. d.	<i>f.</i>	tranche dorée
rouss.	<i>f.</i>	rousseurs	tr. mouch.	<i>f.</i>	tranche mouche- tée
Rsch(n).	<i>d.</i>	Rückenschild, Rotschnitt	tr. r.	<i>f.</i>	tranche rognée
rt	<i>d.</i>	rot	tr. sup. d.	<i>f.</i>	tranche supé- rieure dorée
Rt.	<i>d.</i>	Rückentitel			
rus.	<i>e.</i>	russia leather	unb.	<i>d.</i>	unbeschnitten
Rvg.	<i>d.</i>	Rückenvergol- dung	unbd	<i>e.</i>	unbound
			unc.	<i>e.</i>	uncut
Schn.	<i>k.</i>	Schnitt	us(ag).	<i>f.</i>	usagée
sciup.	<i>i.</i>	sciupato	v.	<i>f.</i>	veau
sd	<i>e.</i>	sewed	V-dckl.	<i>k.</i>	Vorderdeckel
Sign.	<i>k.</i>	Signatur	v. f.	<i>f.</i>	veau fauve
sl.	<i>e.</i>	slightly	v. j.	<i>f.</i>	veau jaspé
sn	<i>e.</i>	sewn	vell.	<i>e.</i>	vellum
St-Ktn.	<i>k.</i>	Stehkanten	verbl.	<i>d.</i>	verblichen
stg(n)	<i>d.</i>	seitig(en)	verg. o. sn.	<i>n.</i>	verguld op snee
Stpl.	<i>k.</i>	Stempel	Verschl.	<i>k.</i>	Verschuß
Su.-exl.	<i>k.</i>	Superexlibris	Verstkg.	<i>k.</i>	Verstärkung
swd	<i>e.</i>	sewed	Vg.	<i>d.</i>	Vergoldung
t.	<i>i.</i>	tutta, taglio	vrmtl.	<i>k.</i>	vermutlich
—	<i>f.</i>	tranche	Zt	<i>d.</i>	Zeit.
t. d.	<i>f.</i>	tranche doré			

III

KURZES VERZEICHNIS FREMDSPRACHLICHER FACHAUSDRÜCKE (VGL. AUCH DAS REGISTER)

ais	<i>f.</i>	Preßbrett, Deckel	assemblage	<i>f.</i>	Zusammentragen
Annonay	siehe	Papier Annonay	assicelle	<i>i.</i>	Holzdeckel
armoiries	<i>f.</i>	heraldischer Schmuck	astuccio	<i>i.</i>	Etui
art buckram	<i>e.</i>	gutes Buchleinen	back	<i>e.</i>	Rücken, Rücken- bezug b. Halbbd.
asse	<i>i.</i>	Preßbrett			

backing	<i>e.</i>	Runden des Rückens	bulinare	<i>i.</i>	(Leder) treiben
balancier	<i>f.</i>	Prägepresse	bulk	<i>e.</i>	Rückenstärke
bands	<i>e.</i>	Bünde	burnish the edges	<i>e.</i>	Schnitt polieren
barbe	<i>i.</i>	} Grat am Papier- rande	burnisher	<i>e.</i>	Polierstein
barbes	<i>f.</i>		barbes	<i>i.</i>	Karton
basane	<i>f.</i>	Schafleder	cadre	<i>f.</i>	Einfassung
bastard leather			calf	<i>e.</i>	Kalbleder
backing	<i>e.</i>	hohler Rücken	cahier	<i>f.</i>	Lage
battered	<i>e.</i>	abgenützt, beschädigt	camisia	<i>lat.</i>	Hülle
bazzana	<i>i.</i>	Schafleder	canevas	<i>f.</i>	} Stickereilein- wand, Segeltuch
bibliopège	<i>f.</i>	Buchbinder	canvas(duck)	<i>e.</i>	
bilanciere	<i>i.</i>	Prägepresse	capitello	<i>i.</i>	Kapitalband
bind in paper covers	<i>e.</i>	broschieren	carta francese		
bind in paper boards	<i>e.</i>	kartonnieren	(marmorizzata)	<i>i.</i>	Marmorpapier
binders	<i>e.</i>	Drahtheftklammern	cartapecora	<i>i.</i>	Pergament
bisonne	<i>f.</i>	graue Leinwand für einfache Bände	cartonnage	<i>f.</i>	Pappband
boards	<i>e.</i>	Pappband, kartonniert	case	<i>e.</i>	Schuber
book-cloth	<i>e.</i>	Leinwand für Bucheinbände	case binding	<i>e.</i>	Deckenband
booklet	<i>e.</i>	Broschüre	case in	<i>e.</i>	in Decke hängen
border	<i>e.</i>	Einfassung	catch	<i>e.</i>	Schließenhafte
bottom	<i>e.</i>	Schwanz	cesellare	<i>i.</i>	punzen
box	<i>e.</i>	Etui	chagrin	<i>f.</i>	genarbtcsZiegen- oder Schafleder
brachetta	<i>i.</i>	Falz	chagriner	<i>f.</i>	narben
Bradel binding	<i>e.</i>	} leichte Kar- tonnage	chasse	<i>f.</i>	Innenkante
—, reliure	<i>f.</i>		bradel binding	<i>f.</i>	Schutzumschlag
brocher	<i>f.</i>	Heften	chemise	<i>f.</i>	Schutzumschlag
— au fil de fer	<i>f.</i>	Drahtheften	ciseler	<i>f.</i>	punzen
brocheuse	<i>f.</i>	Heftmaschine	clasps	<i>e.</i>	Schließen
brunir	<i>f.</i>	} Schnitglätten	cloth	<i>e.</i>	Leinen(band)
brunire	<i>i.</i>		brunir	<i>e.</i>	Wappen
brunissoire	<i>f.</i>	} Polierstein	coiffe	<i>f.</i>	Schutzhülle
brunitrice	<i>i.</i>		brunissoire	<i>e., f.</i>	Ecken, Eckstücke
buckskin	<i>e.</i>	Wild- oder Schafleder	coins	<i>i.</i>	Leim
			colla	<i>e.</i>	Zusammentragen
			collating	<i>f.</i>	Kleister
			colle de pâte	<i>f.</i>	Leim
			— forte	<i>f.</i>	(gewebtes) Kapitalband
			comète	<i>f.</i>	
			compartiment	<i>f.</i>	} (Rücken)feld
			compartiment	<i>e.</i>	
			copert(in)a	<i>i.</i>	Umschlag
			cordoni	<i>i.</i>	Bünde
			corner	<i>e.</i>	Ecke

cornice	<i>i.</i>	Rahmen	edges, cut	<i>e.</i>	weißer Schnitt
corte	<i>sp.</i>	Schnitt	sprinkled —	<i>e.</i>	Sprengschnitt
costura	<i>i.</i>	= frz. mors	émarger	<i>f.</i>	beschneiden
couper	<i>f.</i>	aufschneiden	emboitage	<i>f.</i>	Broschur
couteau à papier	<i>f.</i>	Falzbein	embossed leather	<i>e.</i>	Ledertreibarbeit
— à rogner	<i>f.</i>	Schneidemaschine	encadrement	<i>f.</i>	Rahmenwerk
couverture	<i>f.</i>	Umschlag	encuadernación	<i>sp.</i>	Einband
— factice	<i>f.</i>	Umschlag ohne Aufdruck	— en rústica	<i>sp.</i>	Broschur
— muette	<i>f.</i>		endpapers	<i>e.</i>	} Vorsatz
couvrure	<i>f.</i>	Überziehen des Rückens	ends	<i>e.</i>	
cover	<i>e.</i>	Decke, Umschlag	entrelac	<i>f.</i>	Bandwerk
crushed	<i>e.</i>	geglättet (écrasé)	entre-nerf	<i>f.</i>	Rückenfeld
cubierta	<i>sp.</i>	Deckel	estampé à froid	<i>f.</i>	blindgedruckt
cuir	<i>f.</i>	Leder	fancy boards	<i>e.</i>	künstlerischer Umschlag
— de Russie	<i>f.</i>	Juchtenleder	fancy cloth	<i>e.</i>	Kaliko
cuoio	<i>i.</i>	Leder	fermaglio	<i>i.</i>	} Schließe
cut	<i>e.</i>	aufschneiden	fermoir	<i>f.</i>	
cypher	<i>e.</i>	Monogramm	ferri	<i>i.</i>	} Stempel
			fers	<i>f.</i>	
damaged	<i>e.</i>	beschädigt	— à gaufrer	<i>f.</i>	Platten
débrocher	<i>f.</i>	ausreißen	filetes	<i>f.</i>	} Fileten, Rolleisen
deckle(edge)	<i>e.</i>	Grat des Büttens-papieres	fillets	<i>e.</i>	
demi-reliure	<i>f.</i>	Halb(leder)band	finishing	<i>e.</i>	} Fertigmachen, Vergolden
dentelles	<i>f.</i>	Spitzenkante	finissure	<i>f.</i>	
die-stamp	<i>e.</i>	Prägepresse	finitura	<i>i.</i>	
doeskin	<i>e.</i>	Wildleder	flessibile	<i>i.</i>	biegsam
dorare	<i>i.</i>	vergolden (auch blind drucken)	fleuron	<i>f.</i>	(Blumen-)Zierstück
dorer	<i>f.</i>	vergolden	fold	<i>e.</i>	falzen, Falz
— à froid	<i>f.</i>	blind drucken	foncé	<i>f.</i>	gebleicht
dorso	<i>i.</i>	Rücken	fond d'azur	<i>f.</i>	wagrecht gestreifter Grund
dos à nerfs	<i>f.</i>	fester Rücken	fore-edge	<i>e.</i>	Vorderschnitt
— brisé	<i>f.</i>	gebrochener Rücken	forwarding	<i>e.</i>	Binden (bis zum Vergolden)
ébarber	<i>f.</i>	(Schnitt mit Blechschere) be- raufen	fouetter	<i>f.</i>	einschnüren (zum Herausarbeiten der Bünde)
écraser	<i>f.</i>	glätten, Narbe niederpressen	frame	<i>e.</i>	Rahmen
edges	<i>e.</i>	Schnitt	fregi	<i>i.</i>	Linien, dentelles
			fregio	<i>i.</i>	Zierstück, Fleu- ron

french binding	<i>e.</i>	Broschur (emboîtage)	legatura	<i>i.</i>	Einband
full (bound)	<i>e.</i>	Ganz (leder)	— bodoniana	<i>i.</i>	Pappband
gardes	<i>f.</i>	Vorsatz	— in brossura	<i>i.</i>	Broschur
gauffer (goffer)	<i>e.</i>	} (ein Muster auf-) prägen	levant morocco	<i>e.</i>	Maroquin
gaufre	<i>f.</i>		linp	<i>e.</i>	biegsam
gild	<i>e.</i>	vergolden	linen	<i>e.</i>	Leinenband
glue	<i>e.</i>	Leim	lining	<i>e.</i>	Vorsatz
goatskin	<i>e.</i>	Ziegenleder	marmoreggiare	<i>i.</i>	marmorieren
gouttière	<i>f.</i>	Vorderschnitt	marocchino	<i>i.</i>	Maroquin
grain	<i>e.</i>	Narbe	maroquiner	<i>f.</i>	Kalb- oder Schafleder auf Saffianart zubereiten
granulated paper	<i>e.</i>	Chagrinpapier	mezza legatura	<i>i.</i>	Halbband
grecquer	<i>f.</i>	auf eingesägte Bünde heften	— pelle	<i>i.</i>	Halblederband
grenat	<i>f.</i>	granatfarben	— tela	<i>i.</i>	Halbleinenband
guard	<i>e.</i>	Falz, Eckstück	milieu	<i>f.</i>	Mittelstück
guardia	<i>i.</i>	Vorsatz	millièrne	<i>f.</i>	Rückenstärke in mm
guillotine	<i>f.</i>	Schneidemaschine	montone	<i>i.</i>	Schafleder
half-binding	<i>e.</i>	Halb (leder)band	morocco	<i>e.</i>	Maroquin
hard grain	<i>e.</i>	Saffianarbe	mors	<i>f.</i>	Ansetzfalz; auf die Deckel reichender Teil des Rückenbezugs beim Halbband
head	<i>e.</i>	Oberschnitt	mottled	<i>e.</i>	gesprenkelt
headband	<i>e.</i>	Kapitalband	mouton	<i>f.</i>	Schafleder
hide	<i>e.</i>	Haut	nastrino	<i>i.</i>	Lesezeichen
hinge	<i>e.</i>	Scharniere (Rückenfalz)	nerfs	<i>f.</i>	Bünde
hogskin	<i>e.</i>	Schweinsleder	onglet	<i>f.</i>	Falz (zum Anhängen)
holandesa	<i>sp.</i>	kartonniert	pamphlet	<i>e.</i>	Broschüre
impressione à secco	<i>i.</i>	} Blindpressung	panel	<i>e.</i>	Platte
— in rilievo	<i>i.</i>		inlay	<i>e.</i>	Einlage
interlaced work	<i>e.</i>	Bandwerk	paper-knife	<i>e.</i>	Falzbein
intonso	<i>i.</i>	unbeschnitten	— -wrappers	<i>e.</i>	broschiert (in Umschlag)
jasper	<i>f.</i>	(Schnitt)sprenkeln	papier Annonay	<i>f.</i>	marmoriertes Papier
joint	<i>e., f.</i>	Ansetzfalz, Bund, Ausbesserung	parchemin	<i>f.</i>	} Pergament
label	<i>e.</i>	Schild	parchment	<i>e.</i>	
leather	<i>e.</i>	} Leder	vegetable	<i>e.</i>	Pergamentpapier
leer	<i>n.</i>				

pasta	<i>i.</i>	} Kleister	russia (leather)	<i>e.</i>	Juchtenleder
paste	<i>e.</i>		rústica	<i>sp.</i>	broschiert
paste grain	<i>e.</i>	feines Schafleder	saw-bind	<i>e.</i>	Rücken einsägen
pelle	<i>i.</i>	Leder	sbalzo	<i>i.</i>	Treibarbeit
percaline	<i>f.</i>	dünnes Leinen	schiaccato	<i>i.</i>	geglättet (<i>écrasé</i>)
piatto	<i>i.</i>	Deckel	screziare	<i>i.</i>	marmorieren
piegare	<i>i.</i>	falzen	scroll	<i>e.</i>	Kartusche, Rollwerk
piel	<i>sp.</i>	Leder	semipiel	<i>sp.</i>	Halblederband
pigskin	<i>e.</i>	Schweinsleder	sew french	<i>e.</i>	broschieren
pippe	<i>f.</i>	Lesezeichen	sewed, sewn	<i>e.</i>	broschiert
plaque	<i>f.</i>	Platte	shagreen	<i>e.</i>	genarbttes Leder
plat	<i>f.</i>	Deckel	sheepskin	<i>e.</i>	Schafleder
plier	<i>f.</i>	falzen	side	<i>e.</i>	Deckel
plieuse	<i>f.</i>	Falzmaschine	signet	<i>f.</i>	Lesezeichen
plough	<i>e.</i>	Beschneidepresse	size	<i>e.</i>	Leim
portfolio	<i>e.</i>	Mappe	slabbing	<i>e.</i>	Treibarbeit
press-board	<i>e.</i>	Preßbrett	slegare	<i>i.</i>	ausreißen
quaderno	<i>i.</i>	Lage	smooth	<i>e.</i>	Naturnarbe
raffilare	<i>i.</i>	beraufen (<i>ébarber</i>), beschneiden	souple	<i>f.</i>	biegsam
raised bands	<i>e.</i>	erhabene Bände	spotted	<i>e.</i>	gefleckt
rebacked	<i>e.</i>	Rücken erneuert	stamped	<i>e.</i>	blind gedruckt
reliure	<i>f.</i>	Einband (mit Leder)	sticking in	<i>e.</i>	Überziehen des Rückens
— de l'éditeur		Originalband	stiff cover	<i>e.</i>	steife Broschur
— doublée		Einband mit Ledervorsatz	stiff wrappers	<i>e.</i>	geleimte Broschur
molle		} biegsamer Einband	stitch	<i>e.</i>	heften
— souple			remboitage	straight grain	<i>e.</i>
remboitage	<i>f.</i>	Einhängen in alten Einband	supple	<i>e.</i>	biegsam
remplissage	<i>f.</i>	Ergänzung	tabis	<i>f.</i>	Seidenvorsatz
repoussage	<i>f.</i>	} Treibarbeit	tagliacarte	<i>i.</i>	Beschneidepresse, Falzbein
repoussé work	<i>e.</i>		rilegare	taglio	<i>i.</i>
roan	<i>e.</i>	Schafleder	tela	<i>i., sp.</i>	Leinwand
rogner	<i>f.</i>	beschneiden	— bigia	<i>i.</i>	graue Leinwand (bisonne)
rotella	<i>i.</i>	Rolle	testa	<i>i.</i>	} Oberschnitt
rough (edge)	<i>e.</i>	Büttenrand	tête	<i>f.</i>	
— (Leder)	<i>e.</i>	lohgar	tie up	<i>e.</i>	einschnüren (fouetter)
roulette	<i>f.</i>	Rolle	toile	<i>f.</i>	Leinwand
rousseurs	<i>f.</i>	Flecken	tomaison	<i>f.</i>	Bandzählung
rubans	<i>f.</i>	Bänder	tooled	<i>e.</i>	gedruckt, gepunzt

tools	<i>e.</i>	Stempel (fers)	veau	<i>f.</i>	Kalbleder
top (edge)	<i>e.</i>	Oberschnitt	vélin	<i>f.</i>	} (feines) Perga- ment
tranche	<i>f.</i>	Schnitt	*velino	<i>i.</i>	
— unie		weißer Schnitt	vellum	<i>e.</i>	
— jaspée	}	Sprengschnitt	verso de la		
— mouchetée				couverture	<i>f.</i>
tranchefile	<i>f.</i>	Kapitalband	vitello	<i>i.</i>	Kalbleder
trim	<i>e.</i>	beraufen (ébarber)beschneiden	wire-stitching	<i>e.</i>	Drahtheftung
troia	<i>i.</i>	} Schweinsleder	wrappers	<i>e.</i>	Umschläge, bro- broschiert
truie	<i>f.</i>				
uncut	<i>e.</i>	unbeschnitten	zigrino	<i>i.</i>	Chagrin.

IV

LITERATUR ZUM II. ABSCHNITT

BIBLIOGRAPHIE

- AVERY, S. PUTNAM: Works on bookbinding, practical and historical ... from the collection of S. P. Avery, exhibited at Columbia University Library. (Catalogue raisonnée). (Vorw.: Ch. A. Nelson). New York 1903. Internationale BIBLIOGRAPHIE des Buch- und Bibliothekswesens. Neue Folge. Bearb. v. Rudolf Hoecker und Joris Vorstius. Jg. 1 (1926)ff. Leipzig 1928 ff.
- KATALOG der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. Bd 1. 2. Leipzig 1885—1902 (= Verzeichnis der Sammlungen des Börsenvereins der deutschen Buchhändler 1 u. 3). — Nachträge laufend in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel.
- KERSTEN, PAUL: Die Fachbibliothek eines deutschen Kunstbuchbinders und Fachschriftstellers: Paul Kersten, Berlin. Berlin 1915. (Sonderbeilage zu: Archiv für Buchbinderei 1915.) — Ergänzungen in: Allgem. Anzeiger für Buchbindereien 1916—1931.
- Das vollkommenste Verzeichnis der deutschen Buchbinderei-Literatur von 1644—1927. In: Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien, Jg. 43 (1928), S. 999—1002. — Nachtrag (—1928), S. 1155. Privater Sonderdruck u. d. T.: Die deutsche Buchbinderei-Literatur von 1644—1927. Berlin 1928.
- MEJER, WOLFGANG: Bibliographie der Buchbinderei-Literatur. Leipzig 1925.
- PRIDEAUX, S. T.: Miss Prideaux's collection on bookbinding. Leipzig 1913 (Kat. 426 von Karl W. Hiersemann, Leipzig).
- RUDBECK, JOHANNES: Svensk bokbinderbibliografi. Stockholm 1911.

ALLGEMEINES

- ADAM, PAUL: Der Bucheinband, seine Technik und seine Geschichte. Leipzig 1890. (= Seemanns Kunsthandbücher, Bd 6.)
BOGENG, G. A. E.: Der Bucheinband. Ein Handbuch für Buchbinder und Büchersammler. Halle 1913.
JAHRBUCH der Einbandkunst. Herausg. v. Hans Loubier und Erhard Klette. Jg. 1 (1927)ff. Leipzig 1927ff.
PRIDEAUX, S. T.: Bookbinders and their craft. London 1903.

TECHNIK

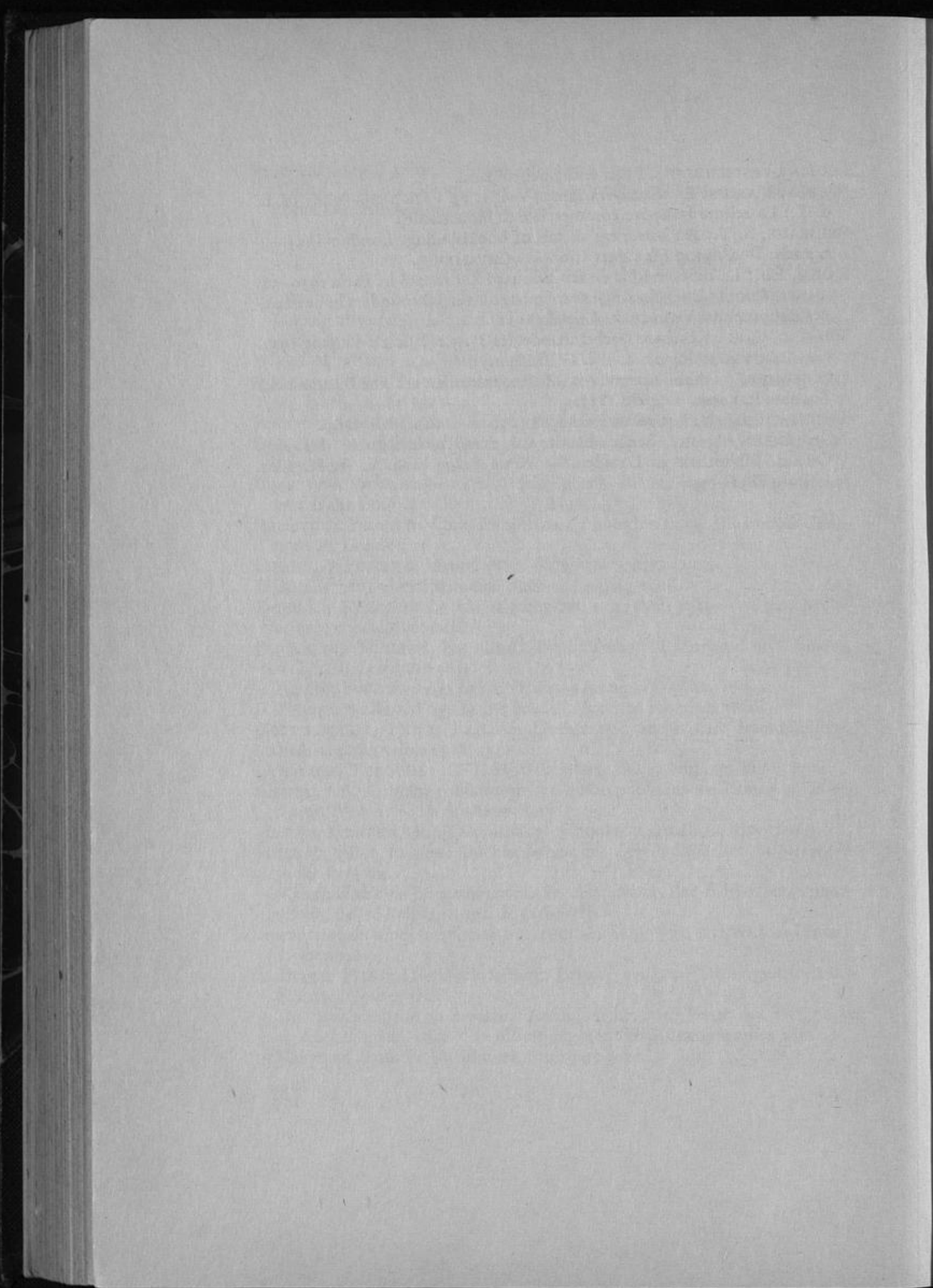
- ADAM, PAUL: Die praktischen Arbeiten des Buchbinders. Wien 1898. (Englisch u. d. T.: Practical bookbinding. London 1903.)
ADAM, PAUL: Lehrbücher der Buchbinderei:
1. Die einfachen handwerksmäßigen Buchbinderarbeiten. 2. Aufl. Halle 1928.
2. Das Marmorieren des Buchbinders auf Schleimgrund und im Öl- und Kleisterverfahren. 2. Aufl. Halle 1923.
3. Die Kunst des Handvergoldens, der Blinddruck und die Lederauflage. 2. Aufl. Halle 1928.
– Systematisches Lehr- und Handbuch der Buchbinderei. Bd 1—3 u. Suppl. Dresden 1886—91.
– Das Restaurieren alter Bücher. Wiederherstellungsarbeiten an alten Büchern ... Halle 1927.
BRADE, LUDWIG: Illustriertes Buchbinderbuch. 9. Aufl. v. Paul Kersten. Halle 1930.
COCKERELL, DOUGLAS: Bookbinding and the care of books. 4. Aufl. London 1920. (Deutsch u. d. T.: Der Bucheinband und die Pflege des Buches. 2. Aufl. Leipzig 1925.)
COUTTS, H. T. und G. A. STEPHEN: Manual of library bookbinding, practical and historical. London 1912.
DUDIN, M.: L'art du relieur et doreur de livres. Paris 1772. (In: Description des arts et métiers.)
KERSTEN, PAUL: Der exakte Bucheinband ... 5. Aufl. Halle 1929.
– s. auch BRADE.
KRÜNITZ, JOHANN GEORG: Oekonomisch(-technologisch)e Encyklopaedie. 2. Aufl. Tl 7. Berlin 1784, S. 161ff.
LENORMAND, SÉB.: Nouveau manuel complet du relieur en tous genres. Paris 1921. (Manuels Roret). (Deutsch: Quedlinburg 1835.)
NITZ, HERMANN: Die Materialien für Buch und Bucheinband. Halle 1929.
– Die Organisation einer neuzeitlichen Verlagsbuchbinderei. Stuttgart 1929.
– Die maschinellen Produktionsmittel der neuzeitlichen Verlags- und Lohnbuchbinderei. Stuttgart 1931.

- PLEGER, JOHN J.: Bookbinding. Chicago 1924.
 ZEIDLER, JOHANN GOTTFRIED: Buchbinder-Philosophie, oder Einleitung
 in die Buchbinderkunst. Halle 1708.

GESCHICHTE UND SAMMLUNGEN

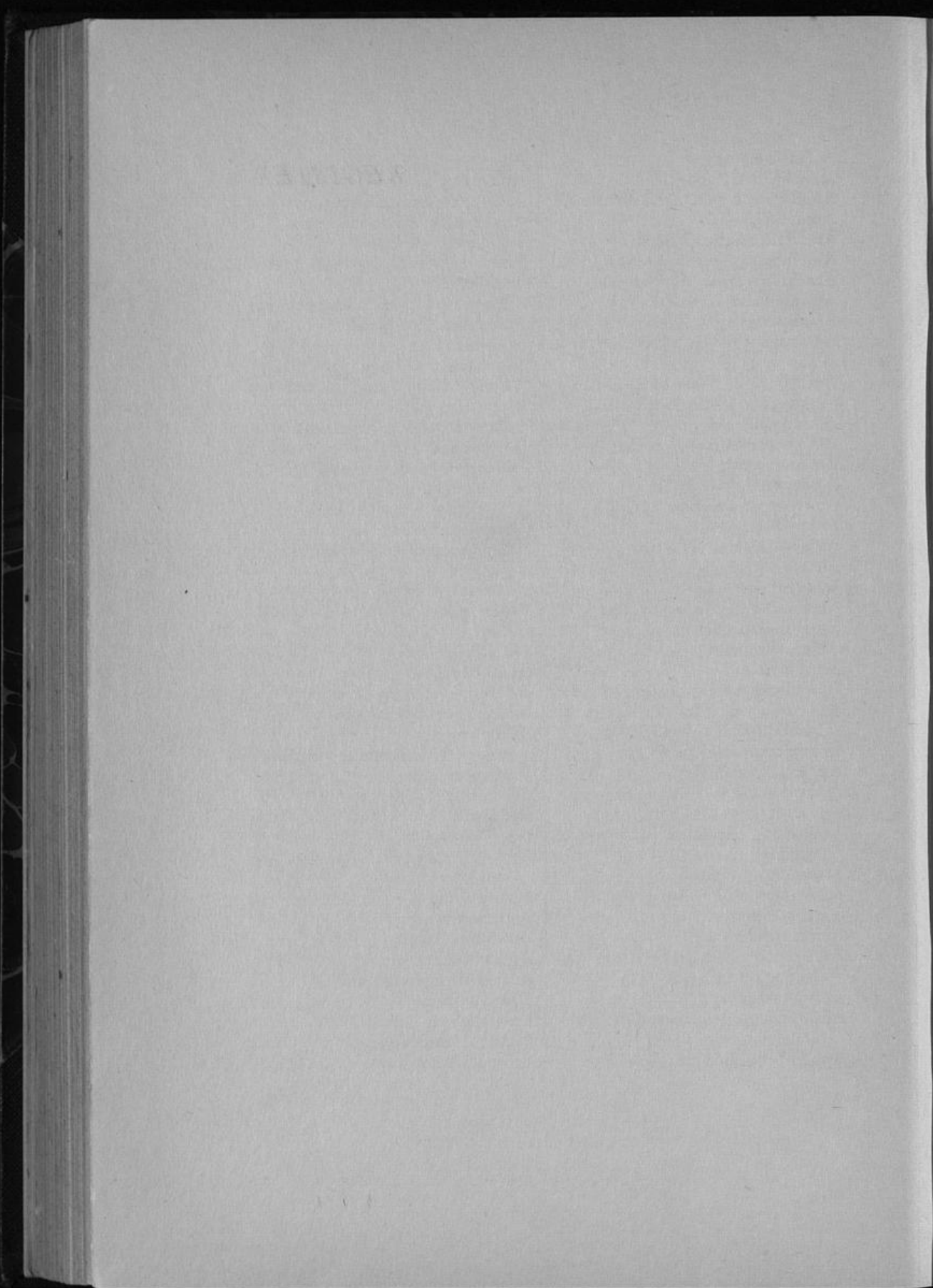
- BICKELL, L.: Bucheinbände des 15.—18. Jahrh. aus hessischen Bibliotheken.
 Leipzig 1892 (englisch u. d. Titel: Bookbindings from the Hessian historical exhibition. Leipzig 1892).
 BÉRALDI, HENRI: La reliure du XIX^e siècle. P. 1—4. Paris 1895—97.
 BOGENG, G. A. E.: Deutsche Einbandkunst im ersten Jahrzehnt des
 20. Jahrh. Halle 1911.
 BOUCHOT, HENRI: Les reliures d'art à la Bibliothèque Nationale. Paris 1888.
 BRASSINGTON, WILLIAM SALT: A history of the art of bookbinding. Lon-
 don 1894.
 BUCH und Bucheinband. Aufsätze u. graph. Blätter zum 60. Geburtstage
 von Hans Loubier. (Hrsg.: M. J. Husung). Leipzig 1923.
 Burlington Fine Arts Club. Exhibition of bookbindings. Illustrated CATA-
 LOGUE. London 1891.
 CHRIST, WERNER s. Intern. mod. KUNSTBUCH EINBÄNDE.
 DAHL, SVEND: Geschichte des Buches. Leipzig 1928.
 DEVILLE, ÉTIENNE: La reliure française. 1. 2. Paris 1930—31. (In: Archi-
 tecture et arts décoratifs.)
 FLETCHER, WILLIAM YOUNGER: Bookbinding in England and France.
 Vol. 1. 2. London 1905.
 — English bookbindings in the British Museum. London 1895.
 — Foreign bookbindings in the British Museum. London 1896.
 GOLDSCHMIDT, ERNST PHILIPP: Gothic and renaissance bookbindings.
 Vol. 1. 2. London 1928.
 GOTTLIEB, THEODOR: K. K. Hofbibliothek. Bucheinbände. Wien 1910.
 GRUEL, LÉON: Manuel historique et bibliographique de l'amateur de re-
 liures. Vol. 1. 2. Paris 1887—1905.
 HORNE, HERBERT P.: The binding of books. 2. Aufl. London 1925.
 HUSUNG, MAX JOSEPH: Bucheinbände aus der Preußischen Staatsbiblio-
 thek. Leipzig 1925.
 — Geschichte des Bucheinbandes. In: Handbuch der Bibliothekswissen-
 schaft, Bd 1. Leipzig 1931, S. 666—716.
 Internationale moderne KUNSTBUCH EINBÄNDE ... (Vorw.: Werner Christ).
 1. Berlin 1931.
 LOUBIER, HANS: Der Bucheinband. Leipzig 1904. (= Monographien des
 Kunstgewerbes 10.)
 — Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrh.
 2. Aufl. Leipzig 1926. (= Monographien des Kunstgewerbes 21/22.)
 — Die neue deutsche Buchkunst. Stuttgart 1921.

- LOUBIER-FESTSCHRIFT s. Buch und Bucheinband.
- MICHEL, MARIUS: *La reliure française* (Vol. 1. 2). Paris 1880—1881 (2. u. d. T.: *La reliure française commerciale et industrielle*).
- PRIDEAUX, S. T.: *An historical sketch of bookbinding*. London 1893.
— s. auch: *Burlington Fine Arts Club CATALOGUE*.
- RAHIR, ÉD.: *La bibliothèque de feu Édouard Rahir*. 2 Bde. Paris 1930—31.
- SCHMIDT, ADOLF: *Bucheinbände aus dem 14.—19. Jahrhundert in der Landesbibliothek zu Darmstadt*. Leipzig 1921.
- SONNTAG, CARL: *Kostbare Bucheinbände des 15.—19. Jahrh.* Leipzig 1912.
(= *Auktionskatalog 21* von C. G. Boener.)
- STOCKBAUER, J.: *Abbildungen von Mustereinbänden aus der Blütezeit der Buchbinderkunst*. Leipzig 1881.
- THOINAN, ERNEST: *Les relieurs français (1500—1800)*. Paris 1893.
- ZIMMERMANN, KARL: *Bucheinbände aus dem Bücherschatze der Kgl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden*. — Neue Folge hrsg. v. A. H. Lier. Leipzig 1892—93.



REGISTER





- A (Initiale) 213
 A. H. Z. S. C. 209
 Abbildungen von Einbänden 227
 Abpreßfalz 86
 Abraham a Santa Clara 5
 Abreibungen 223. 233
 Abschrägung der Kanten 44
 Abwaschbare Einbände 129
 Abziehschnitt 91
 Adam, Paul 17. 19. 21. 25. 147. 200.
 224
 Adreßbuch d. Buchbindereien 26
 Ägyptischer Einband 160. 180
 Ais de bois 43
 Aiz de papier 44
 Akteneinbände 114
 Alaungerbung 109. 127
 Albrecht v. Preußen 142
 Aldinen 44. 118. 236.
 Aldus Manutius 175. 238
 Alfapapier 30
 Allover Style 189
 Almanache 119. 203. 204. 205
 Aluminiumdeckel 45
 Aluminiumschnitt 91
 Amand 200
 Amerikanische Einbände 119. 200
 Andeutung des Inhalts 195 s. a.
 Symbolischer Schmuck
 Angesetzter Band 42. 61. 94.
 Angler, Kaspar 239
 Anna Amalia v. Weimar 213
 Anna Maria v. Preußen 142
 Anordnung des Deckelschmucks s.
 Schmuck
 Ansetzen 65. 128
 Ansetzfalz 58. 81. 101
 Antike Einflüsse 139
 Antioxydfolie 169
 Antiquariat (Handelsbräuche) 99.
 (Kataloge) 25. 232
 Antiquaschrift 34
 Anzeiger, Allgemeiner, für Buch-
 bindereien 26
 Apollo-Medaillon 183
 Appretur 107
 Arabesken 171. 175
 Archiv für Buchbinderei 25
 Armorial du bibliophile 212
 Art linen 108. 128
 Arten des Einbands 97
 Attrappen 137
 Aufbewahrung und Schmuck 147
 Aufschaben der Bünde 85
 Auftreffen 89
 Augsburg 106. 123. 159. 177. 239
 August v. Sachsen, Kurfürst 177.
 201. 209. 245
 Auktionen s. Versteigerungen
 Ausschärfen 54
 Außenexlibris s. Supralibros
 Außenkanten 44
 Ausstellungen 14. 23. 231
 Avery, Sam. P. 14
 Azuré-Stempel s. Fers azurés
 B (Initiale) 213
 Badier, Flor. 125. 171. 187. 207.
 230
 Baer, Jos. 25. 247
 Baer, Leo 123
 Bagford, John 229
 Baldershain, Adolar 168
 Ballonleinen 108
 Bamberg (Lederschnitt) 148. (St.
 Michael) 154
 Banco-Buch 143
 Band 100
 Bandheftung 64
 Bandwerk 113. 142. 173. 174. 175.
 178. 181
 Bandzählung 35
 Barockeinband 191
 Barsortiment 119
 Bastardleder 110
 Baumwollengewebe 202
 Bauzonnet 196
 Bavarialeinen 108
 Becher, Sammlung 228
 Behrens, Peter 200

- Bemalung 204. (Holz) 140. (Leder) 145. (Pergament) 201. (Renaissance) 168. (Schnitt) 217f. s. a. Emailfarben, Lackfarben
 Béraldi, Henri 23
 Beraufen 88
 Berlin (Ausstellung) 232. (Buchbinder) 128. 200. 213. (Staatsbibliothek) 24. 139. 140. 223. 225. 228. 239
 Berthelet, Thomas 184
 Beschläge 32. 52. 142. 217
 Beschneiden 87
 Beschneidemaschine 88. 89
 Besitzer 195. 198. (Kennzeichen) 167. (Namen) 159. 209. 210. 217 s. a. Supralibros, Wappen
 Bestechen des Kapitals 69
 Beutelbuch 104 s. a. Buchbeutel
 Bezeichnungen der Einbände 99
 Bibliographie der Einbandkunde 13
 Bibliograph. Format 78
 Bibliophilie und Einband 66. 221
 Bibliotheken (als Sammler) 228
 Bibliothekseinband 18. 53. 64. 67. 102. 110. 122. 126. 213
 Bibliotheksfähigkeit 130
 Bibliothekskataloge 132
 Bickell, L. 23
 Bindejahr 208 s. a. Jahreszahlen
 Blätter für Buchgestaltung 25
 Blattgold 169
 Blattstempel 176 s. a. Arabesken
 Blinddruck 111. 118. 150. 152. 193. 212. (beim Lederschnitt) 149
 Blindpressung 163. 193
 Bloc, Ludov. 164
 Blockbuch 76. 94
 Blockheftung 75
 Blütenstempel 174. 197. 216 s. a. Fleurons
 Bockleder 127
 Bocksaffian 110
 Bodoni 124
 Boerner, C. G. 25
 Börsenverein der deutschen Buchhändler 15
 Bogenfries 161
 Bogeng, G. A. E. 17. 21
 Bogensatz 154
 Bogensignatur s. Norm
 Bohatta, Hanns 213
 Bollert, Martin 148
 Bologna 181
 Bookbinding Magazine 26
 Bouchot, H. 24
 Boule, André 164
 Boyet, Luc-Antoine 190. 229
 Bozérián 192. 229
 Brade, L. 18
 Bradel (Kartonnage) 101
 Brandt u. Co. 34
 Brassington, W. S. 22
 Braunschweig 175
 Brehmer, Gebr. 95
 Bremer Binderei 120
 Brentano, Clemens 120
 Brodard et Taupin 121
 Brokatpapier 106. 206
 Brokatstoffe 204
 Broschüren 74. 88. 101. 123
 Broschur 36. 43. 47. 57. 67. 74. 99. 100. 123. (mittelalterliche) 43
 Brühl, Graf 212
 Brüssel 229. (Ausstellung) 226
 Buchbeutel 56 s. a. Beutelbuch
 Buchbinderei (Definition) 7
 Buchbindername 209. 232. 237. s. a. Signatur u. Namensstempel
 Buchbinderkalender 26
 Buchbindermarken s. Marken
 Buchbinderzeitung 26
 Buchblock 6. 70
 Buchdecke s. Decke
 Bucheinbandkatalog 226
 Buchform und Schmuck 198
 Buchkapsel 137. 143
 Buchkasten 55. 137
 Buchkünstler 120 s. a. Kunststeinbände

- Buchpflege 129. 230
 Buchrolle 137
 Buchschädlinge 129
 Buchschnitt s. Schnitt
 Buchstabenstempel 159. 213. 235
 Buchumschlag s. Umschlag
 Buckel 32. 52. (Italien) 160
 Buckram 108. 128
 Budapest 172 s. a. Corvinus, M.
 Bücher, Karl 239
 Bünde 45. 62. 82. 199
 Bündeloser Einband 66
 Büttensrand 88
 Bugra 232
 Bund Meister der Einbandkunst s.
 Meister der Einbandkunst
 Bundsteg 71. 81
 Burlington Fine Arts Club 24. 231
 Byzantinischer Einfluß 139
- C. C. 213
 Cahier 137
 Cameo-Bände s. Kameenbände
 Canevari, Dem. 183
 Canvas 108
 Carnarvon, Lord 229
 Carragheenmoos 91
 Cassiarinde 127
 Cathedralstil 169. 193
 Chagrinleder 112
 Chagrinpapier 106
 Chapman 190
 Charles II. von England 188. 213
 Charles IV. von Lothringen 213
 Charles IX. von Frankreich 213
 Charles von Orléans 213
 Chenu 125
 Chinoiserien 193
 Christ, Werner 17
 Cloth 108. 119
 Cobden-Sanderson 19. 197
 Cobham, Viscount 126
 Cockerell, Douglas 19. 197
 Codex 136
 Codex aureus 141. 228
- Codices Bonifatiani 147. 148. 156
 Colbert 212
 Collin, W. 200
 Corvinus, Matth. 172. 212. 238
 Coster, Hinrich 159
 Cosway Bindings 205
 Cottage Style 188
 Courteval 169
 Coutts, H. T. 18
 Couverture muette 123
 Cracherode, Rev. 190
 Cranach, Lucas 166
 Crossed grain 112
 Currie, Miss 205
- D. D. 213
 Dacier, Emile 225
 Dänische Einbände 194. (19. Jh.)
 197. 200
 Dahl, Svend 22
 Dannhorn, Hans 201
 Daphnis und Chloë 230
 Darmstadt (Landesbibl.) 24. 246
 Datierung 217
 Davenport, Cyril 189. 203
 Decke 5. 42. 116
 Deckel 42. 103. 104. 239. (sperrend)
 30. (Stärke) 43. (Titel) 37 s. a.
 Kante
 Deckelbezug 102. 105
 Deckelrücken 41
 Deckenband 38. 42. 48. 94
 Deene, Ger. B. van 229
 Degering, H. 239
 Delbrück, R. 139
 Demeter, P. A. 128
 Demigrain 112
 Dentelles-Muster 154. 176. 191 s. a.
 Fers à la dentelle
 Dermatoid 108. 128. 129
 Dermatoidpapier 106
 Derome 171. 189. 192
 Des Portes, Phil. 213
 Deutsche Einbandart 64. (Ansetzen)
 65. (Kapital) 69

- Deville, É. 23
 Devise 209. 214. 237. 242. (Grolier)
 180. (Mahieu) 183
 Diana von Poitiers 181. 213. 214
 Didot, Pierre 123
 Digby, Sir Kenelm 187
 Diptycha 76. 138
 Dissertationseinband 130
 Donaueschingen 193
 Doppelbünde 63
 Doppelkaliko 128
 Doppelleinen 108
 Doreur 136
 Dorfner, Otto 200
 Dornemann u. Co. 34
 Doublure 62. 171. 190. 216
 Doves Bindery 120
 Drahtheftung 75. 128
 Drawer-handle-stamp 189
 Dresden (Landesbibliothek) 23. 55.
 178. 228
 Drucken 151
 Dublure s. Doublure
 Dudin, M. 19
 Dürer, Albrecht 166. 230
 Düsseldorf (Museum) 224
 Duff, E. G. 22. 24
 Duodo, Pierre 185
 Du Plessis 213
 Dupuy 187
 Durchausheftung 68. 72. 83
 Durchgezogene Bünde 65
 Du Seuil, Aug. 190. 229
 Dziatzko, Karl 222
- Ebarbieren 88
 Ebeleben, Nicol. v. 181
 Echte Bünde 62. 99
 Echternacher Evangeliar 141
 Ecken 47. 102
 Eckfleuron 175.
 Eckmann, Otto 200
 Écrasé-Leder 112
 Edelsteine 141
 Ehmcke, Fr. H. 120
- Ehrmann, A. 230
 Eichelmotiv 168
 Eichenlohe 127
 Einband (Bedeutung) 5
 Einband der Zeit 99. 115. 116. 184
 Einbandfabriken 122
 Einbandkatalog s. Bucheinbandka-
 talog
 Einbandkunde (Wesen) 6
 Eingesägte Bünde 63
 Einhängemaschine 122
 Einsägen 76. 82
 Einschlag 53. 54
 Einschlagen in Papier 129
 Einzeleinband 103
 Einzelstempel 156
 Eisenhoit, A. 143
 Elfenbeineinbände 138
 Elfenbeinminiaturen 204
 Eliot 189
 Elisabeth v. England 203
 Elsenus, Petrus 164
 Elzevier 188
 Emailfarben 113
 Emailplatten 141
 Empire 192
 Enders, E. A. 121
 Endres, H. 225
 Engelmann 200
 Englische Broschur 74. 101
 Englische Einbände 24. 45. 55.
 (Mittelalter) 148. (Romanische
 Zeit) 156. (16. Jh.) 184. (18. Jh.)
 113. (19. Jh.) 197. 200. (Handein-
 band) 42. (Lederkommission) 126.
 (Maschinenband) 84. (Platten)
 164. (Seidenbände) 203. (Verlags-
 brochur) 124. (Verlagseinband)
 33. 37. 70. 164.
 Entrelacs 176. 182. 185
 Entre-nerf 35
 Entwurf des Einbands 120. 170. 187.
 190. 199. 200. 205
 Erfurt 51. 52. 151. 158. 159. 210.
 212. 223. 237

- Erhabene Bünde 82
 Etikett 125 s. a. Signatur
 Ève, Clovis 185
 Ève, Nicol. 184
 Evelyn, John 143
 Éventail s. Fächermotiv
- F (Initiale) 194. 213
 Fabri de Peiresc, N. Cl. 187. 194. 213
 Fachbibliotheken 14
 Fachzeitschriften 15. 25
 Fadenheftmaschine 84. 95
 Fächermotiv 186
 Fächerstempel 188
 Fälschungen 139. 180. 184. 241
 Fälzchen 58 s. a. Heftfälzchen
 Fälze 41. 58. 81. 239 s. a. Abpreß-
 falz, Ansetzfalz, Flügelfalz, Pa-
 tentfälze, Rückenfalz, Schutzfalz,
 Tiefer Falz, Vorsatzfalz
 Faksimileeinbände 152. 197
 Falsche Bünde 63
 Falsche Norm 78
 Faltband 105
 Falzbein 78. 81. 88
 Falzen 78
 Falzmaschine 79
 Falzmaschinenheftung 74
 Fanfare-Stil 180. 185. 193
 Farbdruck 169. 203
 Farbe 131. (Leder) 112
 Farbschnitt 90. 92
 Farbsymbolik 130
 Farnese, Pier Luigi 183
 Federleichtpapier 85
 Fers azurés 176
 Fers à la dentelle 191 s. a. Dentelles-
 Muster, Petits fers
 Fers pointillés s. Pointillé-Stempel
 Fester Rücken 30. 40. 43
 Fêtes-Werke 119. 246
 Feuersalamander 214
 Fikentscher, H. 121
 Filareto, Apollonio 183
 Filete 153. 154
- Filigran 141. 173. 216 s. a. Leder-
 filigran
 Filmbuch 132
 Finisher 153
 Fischer, W. G. 241
 Fitzbund 67. 68. 82. 89
 Flechtwerkstempel 157 s. a. Kno-
 tenwerk
 Fletcher, W. Y. 22. 24
 Fleurons 168 s. a. Blütenstempel
 Fleurs 111
 Flexibler Einband 45
 Fliegendes Blatt 56. 217
 Florenz 172
 Flügelfalz 47. 58. 61
 Fogel, Joh. 159. 210
 Foliendruck 169. 203
 Formate 78
 Forschung 219
 Forster, Conrad 159. 207
 Forwarding 154
 Fouquet 213
 Frakturschrift 34
 Franken (Lederschnitt) 148
 Franz I. 181. 194. 213. 214
 Franzband 99. 215
 Französische Einbände 22. 24. 33.
 42. 101. 228. (15. Jh.) 158. 164.
 (Renaiss.) 178. (19. Jh.) 196. 200.
 206. (Ansetzart) 65. (Flügelfalz)
 58. (Kapital) 70
 Freie Stempel 157
 Frenckel, Ulrich 210
 Friedrich I. von Preußen 193
 Friedrich II. von Preußen 192. 213
 Friedrich III., Pfalzgraf 181
 Fritzsche-Hager-A.-G. 121
 Fürstenberg, Hans 192. 230. 235
 Fugger 177
 Fulda s. Codices Bonifatiani
 Futteral 231 s. a. Schubert
- Galläpfel 127
 Ganzband 102
 Garantiestempel 127. 128

- Gaufrage 9
 Gazestreifen 66. 84
 Gebrauchseinband 102. 124. 125
 Gebrochener Rücken 41. 105
 Geheftet 101
 Gehrungslinien 160
 Geislingen s. Richenbach, Joh.
 Gemalte Einbände s. Bemalung
 Genf (Stadtbibliothek) 226
 Gera 170
 Gerader Rücken 41
 Gerbung 109. 127
 Geriemsel 148. 160. 179
 Geruch 112. 129
 Geschäftsbücher 41. 132. (Bünde)
 64. 82. (Deckel) 45. (Heftung) 75.
 (Kante) 49. (Schnitt) 90. (Vor-
 satz) 60
 Geschichte des Einbands 20. 258
 Gilhofer und Ranschburg 25
 Giunta 175
 Glättzahn 90
 Glaseinband 206
 Glauning, Otto 24. 225
 Gobelin 204
 Goethe, J. W. v. 120. 192
 Golddruck 150. 153. 155. 162. 238.
 (Geschichte) 224. (Literatur) 22.
 (Titel) 37
 Goldenes Vließ 214
 Goldfolie 169
 Goldschmiedearbeiten 140
 Goldschmidt, Adolf 140
 Goldschmidt, Ernst Philipp 24. 25.
 225. 230. 236
 Goldschnitt 91
 Gotha 141. 172. 180
 Gotik und Renaissance 162
 Gottlieb, Theodor 24. 179. 223. 224.
 238
 Graf, Urs 166
 Granatapfelmuster 118. 158. 203
 Graphik und Einband 142. 148. 166.
 205. 238
 Graphitschnitt 91
- Gratzl, Emil 172
 Gravelot 205
 Gravur 154
 Grecquage 83
 Griechischer Einband 46. 49. 171.
 181. 215. 237. (Heftung) 83. (Ka-
 pital) 68. (Rücken) 42.
 Grolier, Jean 145. 176. 178. 204. 238.
 (Stil) 174. 194
 Grosgrain 112
 Großbuchbinderei 48. 79. 103. 119.
 121. 210. (Literatur) 20
 Grubenschmelz 141. 142
 Gruel, Léon 22. 200. 229
 Grundierung 169
 Gryphius (Verleger) 181
 Guigard, J. 212
 Guild of Women Binders 200
 Gumuchian 25
 Gurbat, O. 145
 Gutberlet, A. 95
- H. (Initiale) 213
 H. R. 184
 Häubchen 40. 70
 Haebler, K. 165. 209. 239. 245
 Hagmayer, Joh. 159
 Halbbände 39. 47. 48. 102. (Re-
 naissance) 167
 Halbfranzband 102
 Halbleinwand 99
 Halbleinwandbroschur 101
 Hamburg (Museum) 149
 Handarbeit 150. (im Großbetrieb)
 122
 Handbindeabteilungen 124
 Handeinband 38. 42. 48. 93. 103. 120
 Handelsbräuche des Antiquariats-
 Buchhandels 99
 Handheftung 73. 103
 Handvergoldung s. Vergolden
 Hanfschnüre 64
 Hannover, Emil 196. 225
 Hans von Köln 168
 Harleian Style 189

- Heftband 82. 128
 Heftdraht 75. 82
 Heften 70. 83
 Heftfaden 72. 82
 Heftfälzchen 85
 Heftlade 83. (Zeitschrift) 25
 Heftlage 71
 Heftmaschine 75
 Heftmaterial 82
 Heftstiche 73
 Heftung 137. (auf Band) 64
 Heftzwirn 128
 Heidelberg 174. 181. 127
 Heilsbrunn, Kloster 217
 Heinrich II. von Frankreich 181.
 213. 230
 Heinrich III. von Frankreich 184.
 194
 Heinrich IV. von Frankreich 184
 Heinrich VIII. von England 184
 Herausnehmen aus dem Regal 39
 Herbst, H. 225
 Hereford (Kettenbücher) 105
 Herzform des Einbandes 104
 Hessen (Bibliotheken) 23
 Hevesy, A. de 173
 Hirsch, Olga 104
 Hirsch, Robert v. 229
 Historische Einbandkunde 221
 Historischer Stil 193. 195. 196
 Hobel 88
 Hobson, G. D. 179. 182. 225. 238
 Hochprägung 202
 Hof i. B. 239
 Hofmann, Joh. 225. 226
 Hohler Rücken 30. 40. 128
 Hohlchnitt 87
 Holbein, Hans 166
 Holford-Bibliothek 229
 Holländern 74
 Holzdeckel 43. 47. 49. 216
 Holzschnittumschlag 107. 123
 Holzschnitzereien 140
 Horn, Otto 170
 Hornbände 36. 114
 Horne, H. P. 22
 Hornplatten auf Einband 204
 Hornrücken 52
 Hornschnitzerei 140
 Hoym, Graf 191. 212. 214. 229
 Hübel, Felix 19
 Hübel und Denck 15. 25. 121
 Hülleneinbände 55. 203
 Hülse 93
 Hulbe, Georg 149
 Hulshof, A. 225
 Husung, M. J. 21. 24. 168. 224
 Ibscher, Hugo 147
 Illustrierender Einband 197
 Imitation von Einbandstoffen 106
 Initialen 125. 165. 177. 184. 194. 209.
 213. s. a. die einzelnen Buchstaben
 Inkunabeln 79
 Innendeckel 53
 Innenkanten 49. 53. 214. 216
 Interimseinband 41. 60. 123
 Interimskartonnage 101
 Inventarisierung 226
 Italienische Einbände 123. 160. 175.
 238. (Fächerstempel) 188. (Gro-
 lier) 179. (Verlagsbroschur) 206
 Jablonski, Ludwig 109
 Jagdrolle 161
 Jahrbuch der Einbandkunst 16. 25
 Jahreszahlen 174. 208. (auf Stempel)
 166
 Jakob Krausse-Bund 25. 200. 232
 Jansenisteneinbände 190. 217
 Jaspisschnitt 90
 Johann von Paderborn 157. 187
 Joly, Henri 225
 Journal für Buchbinderei 26
 Juchten 112. 127
 Juchtennarbe 112
 Jüdischer Lederschnitt 148
 Jugendstil 199
 Kalbleder 99. 111. 162
 Kalbledereinbände (Mittelalter) 155

- Kaliko 107. 128
 Kameenbände 183. 205
 Kandelaberrolle 161
 Kante des Deckels 42. 44. 49
 Kantenschutz 49. 50
 Kapital 42. 67
 Kapitalband 68
 Kapsel s. Buchkapsel
 Kaptal s. Kapital
 Kapziege 110
 Karl s. a. Charles
 Karl V. 230
 Kartei 132
 Kartonnage 101. 119 s. a. Broschur,
 Legatura Bodoniana
 Kataloge (Ausstellungen) 23 s. a.
 Antiquariat, Sammlungen
 Katharina von Medici 182. 213. 230
 Kathedralstil s. Cathedralstil
 Kautzsch, Rud. 20
 Keller, Ambrosius 159
 Kelmscott Press 120
 Kersten, Paul 14. 18. 200
 Kettenbuch 105
 Kettenstich 67
 Kieffer, René 200
 Klebstoff 31. 128
 Klein, Paul 34
 Kleister 31. 87
 Kleistergrund 106. (beim Vergol-
 den) 169
 Kleisterschnitt 91
 Klette, Erh. 16. 25
 Klosterbuchbinderei 17. 154
 Klostereinbände 159 s. a. Mönchs-
 band
 Klostersupralibros 210
 Klosterwappen 212
 Knaur, Th. 121
 Knotenfadenheftmaschine 84
 Knotenstempel 152. 157. 160. 175
 Knotenwerk 160. 173
 Koberger 37. 118. 158. 159. 207.
 238
 Kodex s. Codex
 Köln 158. 159. 237 s. a. Hans von
 Köln
 Königsberg 166. 223. (Silberbiblio-
 thek) 142
 Kollationieren 80
 Kommission für Bucheinbandkata-
 logisierung 225. 226. 235
 Konstantin d. Gr. 141
 Konstruktiver Schmuck 199
 Kosulardiptychen 138
 Kopfstempel 159
 Koptische Einbände 44. 147
 Krafft, Kaspar 177
 Krampen 51
 Krause, Jakob 70. 168. 171. 173.
 177. 201. 207. 209. 212. 224. 228
 s. a. Jakob Krause-Bund
 Krause, Karl 95
 Kreideschnitt 91
 Kreisform des Einbands 104
 Kreuznarbe 112
 Kripeln 109
 Kronenstempel 194
 Krüger, Thomas 125. 167. 245
 Krünitz, Joh. G. 18
 Krug, Wilh. 159. 239
 Kuhnert, E. 167
 Kunstbuchbinderei (Lehrbücher) 19
 Kunstbuchbindervereinigungen 200
 Kunsteinbände 89. 102. 120. 124.
 (Literatur) 17. 20 s. a. Entwurf
 des Einbands
 Kunstleder 128. 129
 Kyriss, E. 230
 Kyster, Arker 200
 L (Initiale) 213
 Lackfarben 113. 168. 171. 204
 Langnarben 112
 Langriemenschließen 51. 217
 Laubstab 118
 Laufrichtung 31
 Lautenspieler 153. 157
 Leder 108. 127
 Lederauflage 113. 145. 193. 208

- Lederdurchbrucharbeit 147
 Ledereinbände 40. 99. (Abpreßfalz)
 86. (Schmuck) 143
 Ledereinlage s. Lederintarsia
 Lederfiligran 172
 Lederimitation 108
 Lederintarsia 113. 144. 145. 217
 Lederkommission 127. (englische)
 126
 Ledermosaik 113. 144
 Lederpappe 45
 Lederschnitt 37. 55. 111. 136. 146.
 211. 247
 Ledertreibarbeit 147. 148. 150
 Lederumschlag 101
 Leerstempel 176
 Le Gascon 186
 Legatura Bodoniana 124
 Lehmann, Karl 192
 Lehrbücher 17
 Lehrlingszeitschriften 26
 Leim 31
 Leimen (der Bogen) 78. (des Rückens)
 76. 85. 87
 Leineneinband 107. 121. 198.
 (Schmuck) 202 s. a. Verlagseinband
 Leipzig 167. 237. (Ausstellungen)
 232. (Buch-Museum) 227. 228.
 (Großbuchbindereien) 121. (Stadt-
 bibliothek) 229. (Univ.-Bibl.) 245
 Lemonnier 113. 145. 193. 230
 Lenormand, Séb. 19
 Le Roux de Lincy 179
 Lesezeichen 92
 Lessl, Petrus 210
 Leuze, O. 239
 Levantnarben 112
 Levantierholz 109
 Libri, Guglielmo 183
 Lier, A. H. 23
 Lilie 175. 194. 214
 Liniensatz 154
 Literatur 11. 256
 Loewenstein, O. 19
 Lohgerbung 109
 Lokale Bestimmung 158. 236. (Stem-
 pel) 157
 London (Ausstellung) 231. (Brit.
 Museum) 22. 24. 139. 140. 228.
 230. (South Kensington Museum)
 228
 Long grain 112
 Longepierre 214
 Loseblattbuch 131
 Loubier, Hans 16. 20. 126. 148. 223.
 227
 Ludwig XII. v. Frankreich 194. 212.
 214
 Ludwig XIII. v. Frankreich 186
 Ludwig XIV. v. Frankreich 187.
 190. 194
 Ludwig XV. v. Frankreich 119. 190.
 191. 194. 246
 Lübeck 159. (Stadtbibliothek) 239
 Lühr, Maria 19
 Luthmer 21
 Lyon 113. 176. 181. (Stadtbiblio-
 thek) 228
 M. J. 167
 Macé, Rob. 164
 Maggs Brs 25
 Magnin, Lucien 200
 Magnus 188. (Zeitschrift) 26
 Mahieu, Thom. 180. 182
 Mailand 178. 238
 Mairet 192
 Majoli s. Mahieu
 Makulaturforschung 45. 239
 Malerei s. Bemalung
 Manutius s. Aldus Manutius
 Marguerite de Valois 185
 Marken 167. 178
 Marmorieren 91. 106
 Marmoriertes Leder 113
 Marmorpapier 57. 90
 Marmorschnitt 90
 Maroquin 110. 176
 Maschinen 95. 119. 163

- Maschineneinband 48. 84. 93. 103
 Maschinenheftung 64. 73. 84
 Mass, Hofbuchb. 128
 Masseneinband 103. 121. 163
 Material 105. 128. (Bünde) 64.
 (Deckel) 43. (und Schmuck) 135.
 (Vorsatz) 57
 Materialkunde 115
 Mearne, Charles 188
 Mearne, Samuel 185. 188
 Meir Jafe 148
 Meister der Einbandkunst 25. 201.
 232
 Meister E S 149
 Meister des Hausbuchs 149
 Méjan, Graf 228
 Mejer, Wolfgang 13
 Menschenleder 111
 Metallplastik 142
 Metallplatten 141
 Metallschienen 49
 Metallschnitt 91
 Metzger, Walter 177
 Meunier, Charles 145. 200
 Meuser, Kaspar 104. 177
 Michel, Marius 22. 118. 145. 150.
 200
 Mikrophotographie 132
 Miniaturmalerei auf Einband 204
 Moderner Einband 195
 Mönchsband 115
 Moerart, Jac. 209
 Moirépapier 106
 Moleskin 108. 128
 Monatsblätter für Bucheinbände 25
 Monogramme 125. 165. 167. 185.
 203. 209. 213. (Besitzer) 143
 Monza (Dom) 140
 Morgan, John Pierp. 229
 Morocco 110
 Morris, W. 196
 Mors 48. 102
 Mosaikleinband 113. 145. 192. 230
 s. a. Ledermosaik
 Moss, E. W. 230
- Motive auf Stempeln 165 s. a. Stem-
 pel
 Moulin, Jehan 164
 München (Staatsbibliothek) 24. 141.
 227. 228
 Muller 200
 Musikalienheftung 64
- N K Φ 194
 Nachahmung alter Einbände 193.
 202. (Lederschnitt) 149
 Nadeln 77
 Nägel 52
 Nagler, G. C. 125. 166
 Namensnennung des Buchbinders
 s. Signatur und Buchbindername
 Namensstempel 157. 210
 Narbe des Leders 109. 112. 146
 Naturalistischer Schmuck 193. 199
 Naturleinen 108
 Neapel 172
 Nebenflächen 214
 Negative Stempel 155
 Neue Sachlichkeit 144. 199
 New York 14
 Niederländische Einbände (15. Jh.
 164. (17. Jh.) 188. (Platten) 151.
 162
 Niggerleder 110
 Nitz, Herm. 20
 Nodier, Charles 185
 Norm 72. 78
 Normalleinen 128
 Norvis, Jean 168
 Nürnberg (15. Jh.) 158. 159. (Le-
 derschnitt) 148. 149
 Nully, Étienne de 185
- Oasenziegenleder 110
 Oberschnitt 92
 Ölmalerei auf Einband 204
 Österreich 211
 Oiseau 189. 192
 Olivier, Eugène 212
 Olschki, Leo S. 25

Ordner 132
 Orientalische Einbände 147. 224.
 (Kapital) 69. (Pappe) 44. (Rük-
 ken) 42 s. a. Persischer Einband
 Orientalischer Einfluß 106. 171. 205.
 216
 Originalbroschur 123
 Originaldecke 46. 116
 Originaleinband 99. 116. (ältester)
 137
 Originalumschlag 120. 131
 Orléans, Herzog v. 193 s. a. Charles
 v. Orléans
 Ostasiatischer Einband 76
 Ottheinrich v. d. Pfalz 174
 Oxford (Bodleiana) 131

 P (Initiale) 214
 Paalow, Hans 126
 Padeloup, A.-M. 118. 145. 192.
 229. 246
 Palmettenfries 161
 Palmettenstempel 156. 162
 Papierprüfung 128
 Pappbände 40. 105. (18. Jh.) 35.
 (Heftung) 82. (Schnitt) 205
 Pappdeckel 43. 171. 216
 Pappe 44
 Pappenschneidemaschine 46
 Pappschere 46
 Papyrolin 58
 Papyrusdeckel 44
 Paris (15. Jh.) 153. 209. (19. Jh.)
 113. 196. (Ausstellungen) 232.
 (Bibliotheken) 22. (Bibliothèque
 Nation.) 24. 228. (Großbuchbin-
 derei) 121. (Jesuiten) 213
 Paste grain 112
 Patentfälze 81
 Patentieren 77. 95
 Patzelt, Willh. 170
 Payne, Roger 184. 190
 Pegamoid 108
 Pergament 113. 128. (Schmuck) 201
 Pergamentbroschur 52

Pergamenteinbände 36. 45. 51. 55.
 114. (flexibel) 46. (Schnitt) 91
 Pergamentfalz 60
 Pergamentröllchen für Kapital 69
 Pergamentumschlag 102
 Perlpunze 146
 Persischer Einband 104
 Petits fers 171. 173. 176. 216. 235
 Petrus ligator 148
 Pfaff, Otto 144. 200. 217
 Pflege s. Buchpflege
 Pflug, Damian 181
 Φ Φ 213
 Photographie von Einbänden 234
 Pippe 93
 Plaketteneinbände 173. 179. 242
 Planieren 78
 Platten 151. 153. 162. 164. 208 s. a.
 Porträts, Wappen
 Pleger, John J. 20
 Pointillé-Stempel 186. 188. 217
 Polnischer Adler 214
 Pompadour, Mme de 191
 Porgès, Mme Jules 229
 Portalis, Roger 179
 Porträts (auf Einbänden) 203. 204.
 (Platten) 113. 166. (Stempel) 210
 Positive Stempel 155
 Pot cassé 118
 Potsdam 214
 Prachteinbände 138. 168. 202. 238
 Prämienbände 205
 Pralle, H. 147. 149
 Preisbände 205
 Preise für Einbände 230
 Pressen 151
 Preßvergoldung s. Vergolden
 Prideaux, S. T. 14. 22. 24
 Privatsammlungen 229
 Pseudohandleinband 94
 Pugillare 105
 Punze 146
 Punzen des Schnittes 218
 Purgold 192
 Pynson, Rich. 164. 212

- Quaritch, B. 25
 Quaternio 137
 Querrolle 161. 245
- Ragyndrudiskodex 147
 Rahir, Éd. 25. 229. 230. 232
 Rautenmuster 158. 194
 Rautenranke 118. 158. 160
 Rautenschema 155
 Rectangular Style 189. 197
 Reformatorenplatten 167
 Regensburg (St. Emmeram) 228
 Registerhalten 78
 Registerschneiden 92
 Rehabu 232
 Reihemuster 194
 Reihenwerke 117
 Reisebibliothek Kurfürst Augusts
 201
 Rekonstruktionen 147
 Relieur-doreur 153
 Reliure (Zeitschrift) 26
 Reliure ancienne 99
 — armoriée 213
 — artistique 150
 — commerciale 150
 — parlante 145. 197
 Remboitage 99. 236. 241
 Renaissanceeinband 162. 207.
 (deutsch) 63. 237
 Repertorium der Einbandabbil-
 dungen 227
 Repetitionsmuster s. Wiederho-
 lungsmuster
 Restaurieren 17
 Revolution, franz. 214
 Rhön-Grotesk 34
 Ricci, Szym. de 182. 238
 Richenbach, Joh. 159. 161. 207
 Riemenwerk s. Geriemsel
 Rindleder 111. 146
 Ris-Paquot, O. E. 213
 Rivière 205
 Rocaille-Werk 191
 Rohleinen 108
- Rohr, Bernh. v. 149
 Rolle 153. 161. 208
 Rollwerk 179. 180. 182
 Rom (Vaticana) 139. 228
 Romanische Blinddruckbände 156.
 237
 Romantische Einbände 169. 192.
 215
 Roter Verfall 126
 Rotschnitt 92
 Rudbeck, Joh. 14. 179
 Rudel, Joh. 146
 Rücken 31. 69. (Bedeutung) 39.
 (Buchblock) 85. (Goldschmiede-
 einband) 143. (Leimung) 76.
 (Schmuck) 199. 215 s. a. Fester R.,
 Gebrochener R., Gerader R.,
 Hohler R.
 Rückeneinlage 41
 Rückenfalz 31. 71. 81
 Rückenleder 70
 Rückentitel 32
 Ruelle, Macé 186
 Rufius Probianus 139
 Rundemaschine 86
 Runden des Rückens 85
- S (Initiale) 213
 S barré 194
 Sadleir, M. 119
 Sächsische Einbände 113. 182. (Re-
 naissance) 166. 168. 174
 Sächsisches Wappen 212
 Sämischleder 85. 111
 Saffian 110
 Salomon, Sir Dav. 229
 Salzburg (Ausstellung) 232. (Leder-
 schnitt) 149
 Sammeln 221
 Sammelstätten 227
 Sammlungen (Hirsch) 104. (Kata-
 loge) 23. 258 s. a. Privatsammlungen
 Samteinbände 107. 141. 142. 203.
 211
 Sanssouci 213

- Sarre, Friedr. 172
 Sassoon, Sir Phil. 230
 Sattler, Jos. 198
 Saxonialeinen 108
 Schafleder 110. 113. 127. 155
 Schienen 49. 52
 Schießen der Lagen s. Vorschießen
 Schließen 9. 30. 50. 56 s. a. Lang-
 riemenschließen
 Schließenriemen 217
 Schmidt, Adolf 24. 246
 Schmidt, Christel 177. 224
 Schmuck 133. (Anordnung) 158.
 163. 167 s. a. Rautenschema, Rei-
 henmuster, Konstruktiver, Natu-
 ralistischer, Symbolisch. Schmuck
 Schmuckflächen 42
 Schmutzkante 55
 Schnitt 32. 87. (Schmuck) 90. 215.
 217. (Titel) 37. 93
 Schönsperger, H. 123
 Schottischer Einband 190
 Schraffenstempel 176 s. a. Fers azurés
 Schreiber, Hans 167
 Schrenz 41. 45
 Schrift (als Ornament) 145. 200. 206.
 (auf dem Rücken) 34 s. a. Na-
 mensstempel, Titelaufschrift
 Schriftbänder 159. 164. 210
 Schriftkasten 38
 Schriftstempel 159
 Schuber 122. 205. 231
 Schuhmann, Robert 229
 Schunke, I. 225
 Schuppenmuster 92. 188. 218
 Schutzfalz 61
 Schwedische Einbände 194. (19. Jh.)
 197. (Verlagsbroschur) 206
 Schweinsleder 111. 162
 Schwenke, Paul 157. 222
 Seide 107. 203
 Seidenvorsatz 62
 Seitenzählung 79. 80
 Seitlichheften 75
 Semé s. Semis
 Semis 194. 201. 213. 215. 242
 Semler, Joh. Sal. 166
 Sieneser Einbände 204
 Signatur des Buchbinders 124. 131.
 192. 210 s. a. Buchbindername
 Signet s. Marken
 Silberbibliothek 142
 Silbereinbände 141. 211
 Silberschnitt 91
 Simier 192. 216
 Skivers 111
 Sonntag, Carl 25. 200
 Spaltleder 35. 110. 113. 121
 Spaltpergament 114
 Spammersche Buchbinderei 121
 Spanische Einbände 203. (Perga-
 ment) 201
 Spencer, Lord 190
 Sperling, H. 121
 Sperrende Bände 30
 Sperrholzdeckel 44
 Spiegel 53. 56. 217
 Spiralenranke 186
 Spiralheftung 137
 Spitzenmuster s. Dentelles-Muster
 Sprengschnitt 90
 Spruchbänder 210
 Sprungrücken 41. 85
 Staatswappen 213
 Stachelschwein 214
 Stadtwappen 167
 Staindorffer, Franz 159
 Steche, R. 222
 Stehkanten 216. (Schmuck) 49. 199
 Steiermark (Lederschnitt) 148
 Steifbroschur 101. (Einhängen) 94
 Steigung 72. 85
 Stempel 151 s. a. Blattstempel, Blü-
 tenstempel, Buchstabenstempel,
 Knotenstempel usw.
 Stempelsammlung 223
 Stempelschneider 209
 Stempelvergleichung 235
 Stephens, G. A. 18
 Stickerei-Einbände 193. 203. 211

- Stil der Zeit s. Einband der Zeit
 Stockbauer, J. 23
 Straight grain 190
 Straßburg (Ausstellung) 232
 Streicheisen 153. 155. 158. 160
 Streumuster 194
 Strohplatte 45
 Studenteneinbände 181. 214
 Stuttgart (Landesbibliothek) 239
 Süddeutsche Einbände 215
 Südeuropäische Schließen 50
 Sulser, B. 115
 Sumachgerbung 109. 127
 Superexlibris s. Supralibros
 Supralibros 16. 142. 157. 182. 185.
 201. 209. 211. 218. 235. 237. (...et
 amicorum) 180. (Evelyn) 143.
 (Schnitt) 93
 Symbolischer Schmuck 198. (Stem-
 pel) 158. (Supralibros) 214
- Tabis 62. 217
 Tafelwerke 23
 Technik des Einbands 29. 196. (hi-
 storisch) 17. (Literatur) 18. 257
 Teile des Einbands 27
 Tenaculum 93
 Theele, Jos. 225
 Theodelinde, Königin 140
 Thiersch, Frida 120
 Thoinan, Ern. 23
 Thou, J. A. de 185. 212. 229
 Thouvenin 185. 192. 193
 Thumb index 92
 Tiefer Falz 30. 54. 59. 61. 65. 87. 94
 Tiemann, W. 120
 Titelaufschrift 33. 37. 180. 207
 Titeldruck 38
 Titelfelder 215
 Titelschild 131. 203
 Tortillon 186
 Tory, Geoffroy 118. 176. 179
 Tränenstempel 194
 Transport von Büchern 130
 Trautz 196. 200
- Trésors des biblioth. de France 24
 Truber, Primus 168
 Tudorrose 164. 212
 Tübingen 168
 Tulpenmuster 189
 Tunkpapier 106
 Typenstempel s. Buchstabenstempel
 Typographischer Umschlag 206
- Überzug des Deckels 47
 Ugelheimer, Petrus 172
 Ulm 159
 Umrißstempel 157
 Umschlag 43. 123. (Schmuck) 198.
 199. (Verlagsumschlag) 205 s. a.
 Lederumschlag, Pergamentum-
 schlag
 Ungebundenes Buch 100
 Unterschnitt 50
 Urban VII. 183
- V (Initiale) 213
 V. D. M. I. A. 209
 Venedig 172. 238
 Verden, Kloster 139
 Vergolden 151. 168. 169
 Vergoldepulver 169
 Vergoldestempel 155
 Verirrungen der Einbandform 103
 Verlagsbroschur 101. 107. 124. 206
 Verlageinband 31. 41. 66. 70. 85.
 116. 117. 169. 170. 192. 202. 208.
 217. 238. (19. Jh.) 23. 198. (Ab-
 pressen) 87. (in Bibliotheken) 130.
 (in England) 33. 37. 70. 164. (Le-
 dertreibarbeit) 150. (Literatur) 20.
 (Pergament) 114. (Runden) 86.
 (Titeldruck) 38. (Vorsatz) 57. 59
 s. a. Aldinen, Giunta, Gryphius,
 Koberger
 Verlegerkartonnage 95. 205
 Versalien 34
 Verschlussbänder 30. 51. 173. 181
 Verschobener Schnitt 218
 Verstärkung am Rücken 40

- Versteigerungen 230. 232.
 Verziehen der Deckel 31
 Vitéz, Kardinal 172
 Vogt, C. W. 128. 200
 Volksbibliothekseinbände 122 s. a.
 Bibliothekseinband
 Vollstempel 176
 Vorderkante 199
 Vorderschnitt 85. 89
 Vorlagenwerke 23
 Vorrichten 80
 Vorsatz 53. 56. 128. 180. 217. 239
 Vorsatzfalz 81
 Vorsatzpapier 57. 59. 106
 Vorschießen der Lagen 41. 89

 Wachstafeln 137
 Wappen 167. 185. 191. 194. 203. 204.
 205. 209. 211. (Buchbinder) 164.
 (Lederschnitt) 148 s. a. Kloster-
 wappen, Sächsisches Wappen,
 Supralibros
 Warburg 143
 Wasserfarbenmalerei 204
 Wassermann, Eug. v. 229
 Webstoffe 128
 Wechseleinband 143
 Wechselheftung 58. 72. 83
 Weidenlohe 127
 Weidlich, Christoph 177
 Weidlich, Jakob 177
 Weinranken 193
 Weischner, Lucas 175
 Weiß, E. R. 120
 Weiß, Weil 230
 Weiße, Franz 109. 169. 201
 Weißgerbung 109
 Werfen der Deckel 31
 Werkgerechter Einband 135
 Werkstattzeichen 167. 178

 Werkzeuge 154
 Wert der Einbände 137 s. a. Preis
 Westendorp 232
 Widmungseinbände 168
 Wiederholungsmuster 145. 154. 182.
 194
 Wiegenfußstempel 189
 Wildleder 111
 Wiemeler, Ignaz 200
 Wien 160. 206. 237. (Ausstellung)
 24. (Nationalbibliothek) 180
 Wiener, Joh. 239
 Wiener, René 200
 Wirsing, Joh. 159. 239
 Wittenberg 166. 167
 Wood, Henry Tr. 126
 Wotton, Thom. 184
 Würzburg 212
 Wynkyn de Worde 164

 Zaehnsdorf, Jos., u. Sohn 200
 Zahn, Otto 200
 Zeidler, Joh. Gottfr. 7. 18
 Zeitgemäßer Einband s. Einband d.
 Zeit
 Zeitschriften-Einband 33. 36. 80.
 129
 Zellenschmelz 141
 Zellophan 129
 Zellulosepapier 114
 Ziegenleder 110
 Zimmermann, Karl 23
 Zitiertitel 33
 Zusammentragen 79
 Zusammentragemaschine 80
 Zuschneiden der Deckel 46
 Zweckform des Einbands 138. 195
 Zweibrücken 178
 Zwickau 177
 Zwillingebände 103



DRUCK DER OFFIZIN HAAG-DRUGULIN AG.
EINBAND NACH ENTWURF VON KARL STRATIL
DURCH FRITZSCHE-HAGER AG.
SÄMTLICHE IN LEIPZIG

VI/21. Bg / 6 Zeilen

33/19

4,40 MB.

VI/21 By / 6 zeilen

33/19 440 MB.

© The Tiffen Company, 2007

TIFFEN® Gray Scale

- A 1
- R 2
- G 3
- B 4
- 5
- 6
- M 6
- 8
- W 8
- 9
- G 9
- 10
- K 10
- 11
- 12
- 13
- C 14
- 14
- 15
- Y 15
- 17
- M 17
- 18
- 19
- B 19

