

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 Schweinslederbinden 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 grobenteils 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 werkstättlichen 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 Spammersche 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 sannten 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 Verlagseinbände 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.