ABSCHNITT V

EINBANDSCHMUCK

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 Materialgerechtheit einen schweren Metalldeckel 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 rührig 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 Verzierungstechnik 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 buchbinderischen 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 früher Zeiten werden die Elfenbeinbände 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 Evangeliars 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 Gebrauchsgelegenheit) 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 ebensosehr 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 Stempeldruck; 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 Rindsleder 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 zu zierenden 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 Eckbeschläge, 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 Wiedererwekkung 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 Verlagseinbänden 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 weitaus das meiste, was seit dem Mittelalter an künstlerischer Ausschmükkung 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 Stempelmaterial 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 Eindrucken 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 alo 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 hauptsächlichen 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 vereinzelten 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 vereinzelte 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 Stempelmaterial, 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 Stempelreihen, 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 enstanden. 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 aneinandergefügt, 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 kündet 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 verschieden 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 großenteils 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 Stempelmaterials 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 aufgepreßten 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 einesteils 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 Dekkel 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 weitaus 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 Haeblers 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 Aufdekkung 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 Cranachschule; 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 Bindetätigkeit 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 eindringendstem 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 Einbandschmucks, 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 Orangegold), 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 Vergoldewerkstätten überließen und daß auch die Namen dieser Vergoldekünstler 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 Handvergolder 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 Lederverzierungstechniken sind von dort nach Europa gekommen; der griechische Einband hat den bündelosen 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 orientalisch muten auch die Venetianer Einbände an, bei denen die starke Vertiefung der Rand-, Eck- und Mittelstücke durch ausgeschnittene Kartonauflage 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 Verschluß, 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 orientalisch-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 bestallter 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 Plakettenabdrücke 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 diente. 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.

Bandwerk 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 grolierеske 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 Requisit 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 *Mahieu*, 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 rollwerkgemischten Rahmen anderer werden Wege beschritten, 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 ausgiebig 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 überschauende 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 leuchtendrotem 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 Porträtsignet 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 l'éventail*. 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 seien 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 Blattranke, 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 Einzelstempeln 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 beschränkt 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 allgemeinen nicht signiert sind, deutlicher als die Aufteilung der Deckelfläche, 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 vereinfachen, 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. Jahrhunderts eingewirkt; der sogenannte Harleian Style, das ist der Einbandstil 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 Künder 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), unstreitig der Vollender des Spitzeneinbandes; seine Einbände, trotz größter Fülle von unnachahmlicher Zartheit, lassen sich oft an einem kleinen Vogelstempel erkennen (dentelle à 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 Mäanderlinie 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 Bozérian, 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 verschnörkelter Gestalt und stark stilisiert, rankt sich vor allem von den Ecken aus den Rändern des Bandes entlang, verbindet sich auf dem Rücken mit hohen Titeleinfassungen; oder der Rücken ist nur mit Längslinien geschmückt. Olivgrün ist beim Handeinband die bevorzugte Farbe dieser Romantikerbände; 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 unterdückt 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 vergröberte 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 (ß) häufig als Semis vor; mit dem Monogramm N K Φ 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 Künder 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 Lebensgefühles 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 Haupterscheinung 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 vervollkommneter 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 ebensosehr 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 Werkstattradition 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 Krauße-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 Deckeleinlage 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 Lederband 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 beziehungsvollen 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 Broschuren 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 angebend, 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 ungefügen 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 Ermittelung 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 solch erstarrter 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 Einbandschmuck erhält 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 Ledertreibarbeiten, 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 aufgepreßt 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 ϕ ϕ, 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, Intitialen 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 hauptsächlichen 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 einesteils Verständnis für die Verschiedenartigkeit der Flächen, andrerseits 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 bündelosen 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 Einteilung durch Querlinien in Art der Bünde. Die Entwicklung im 17./18. Jahrhundert drängt zu immer reicherem 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 *Doublure*, 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 ersetzten 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 bespannt, 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 Papieres 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 *Schließen*riemen 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.