

Mitteilungen
der Gesellschaft
für Buchforschung
in Österreich
2014-1

PRAESENS

Herausgeber und Verleger

GESELLSCHAFT FÜR BUCHFORSCHUNG IN ÖSTERREICH

Der vorläufige Vereinssitz bzw. die Kontaktadresse ist:

A-1170 Wien. Kulmgasse 30/12

email: office@buchforschung.at

Homepage: www.buchforschung.at

Redaktion

Peter R. Frank und Murray G. Hall

(verantwortlich für den Inhalt)

unter Mitarbeit von Johannes Frimmel

Gedruckt mit

Förderung der MA 7 (Wissenschaftsförderung)

In Kommission bei Praesens Verlag, Wien

ISSN 1999-5660

INHALTSVERZEICHNIS

Editorial. Seite 5

Christine Haug: Handschuhsheim in Heidelberg – das „informelle“ Zentrum der österreichischen Buchforschung. Zum 90. Geburtstag von Peter Ruprecht Frank. Seite 7

Peter R. Frank: Narrative on a Good Meal: A Collection of Austriaca at Stanford University Libraries. Seite 13

Gerhard Mühlinghaus: Verlagseinbände des Historismus in Österreich und Deutschland – Ästhetik und Praxis. Teil I. Seite 27

Murray G. Hall: 145 Jahre Wilhelm Frick in Wien. Seite 57

Carola Leitner: D Archiv der Buchgemeinschaft Donauland. Seite 71

Murray G. Hall: Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung 1999–2013. Ein Register. Seite 77

REZENSIONEN

Martin Schumacher: *Von Max Alsberg bis Ludwig Töpfer. Bücher und Bibliotheken jüdischer Rechtsanwälte nach 1933; Verluste, Fundstücke und ein Erbe aus „Reichsbesitz“*. (Monika Eichinger) 101 / Stephan Füssel (Hg.): *„Ungeöffnete Königsgräber“ Chancen und Nutzen von Verlagsarchiven*. (Murray G. Hall) 106

NOTIZEN

Online-Ressourcen 109 / Buchwissenschaft in Frankreich 109 / „Andere Bienen“ 109 / Internat. Kant-Kongress an der Universität Wien 109 / Für Exlibrisfreunde 110 / Steinbrenner 160 Jahre – eine Sonderausstellung 110 / Buchdruck in Tirol: Ausstellung und

Tagung 110 / Der erotisch-pornographische Buchmarkt 110 /
Jugendmedienforschung in Klagenfurt 110 /

Gerhard Mühlinghaus:
Verlagseinbände des Historismus in Österreich und
Deutschland – Ästhetik und Praxis.

(Diese Abhandlung erscheint wegen ihres Umfangs in zwei Teilen und wird im nächsten Heft fortgesetzt.)

Es ist bezeichnend, dass die Fabrikation von Büchern in vielen Monographien über den Historismus – die sogenannte Gründerzeit – kaum erwähnt wird, obwohl gerade das Buch das Transportmittel von Ideen und Ideologien war. So kommt auch der Katalog zu der Ausstellung „Gründerzeit 1848–1871“¹ im Deutschen Historischen Museum in Berlin 2008 nicht über fragmentarische Artikel zu Verlegern, Druck- und Vorsatzpapierproduzenten hinaus. Die besondere Entwicklung des Verlagseinbandes als beherrschende Form von Publikationen im 19. und 20. Jahrhundert wird überhaupt nicht gewürdigt. Immerhin bietet der Katalog einen Einblick in den Forschungsstand zum Thema Historismus allgemein, ohne jedoch den österreichischen Anteil daran zu erwähnen.² Inzwischen sind Wohnhäuser im Stil des Historismus gesuchte und geschätzte Immobilien. Eine Wohnung mit Stuckdecke gehört zum gehobenen Standard. Die übrigen Erzeugnisse dieser Zeit sind jedoch bisher wenig anerkannt. Dies gilt auch für Bucheinbände, deren teils reiche ornamentale Dekoration in der wissenschaftlichen Literatur häufig ‚schlecht weg kommt‘. In der Publikation zu einer der ersten Ausstellungen historistischer Einbände in der Universitätsbibliothek Graz 1982³ hat Werner Hohl die entsprechenden, meist negativen Urteile in der Literatur zusammengestellt.

1 Ulrike Laufer/Hans Ottomeyer (Hrsg.): *Gründerzeit 1848–1871. Industrie & Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich*. Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin. Dresden: Sandstein, 2008.

1 Hans Ottomeyer: Rückbezug und Fortschritt, Wege des Historismus 1848–1880. In: *Gründerzeit* (wie Anm. 1), S. 319 ff.

3 *Bucheinbände des Historismus*. Ausstellung der Universitätsbibliothek, Graz, 2.–18. Dezember 1982. Katalog zusammengestellt von Werner Hohl. Mit einer Einleitung von Hans Zotter. [Graz: Universitätsbibliothek] 1982, S. 1 ff.

In der heutigen Gesellschaft, in der der Eklektizismus in der Architektur und der gesamten Warenproduktion – besonders bezogen auf die Formen der fünfziger bis siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts – gelebt wird, muten diese Urteile über ‚nachgemachte‘ Stile bei den Bucheinbänden inzwischen merkwürdig an. Das Leben des Bürgertums, besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bestand aus wechselnden Tätigkeiten, die wechselnde Milieus verlangten. Das führte letztlich dazu, dass die ‚Rolle‘ des Einzelnen, je nach Zustand, ein anderes Gesicht bekam. Das Buch hatte daher nicht nur eine praktische, sondern analog zur Umgebung auch eine psychologische Funktion. Der Gestalter und der Verleger hatten sich also die Frage zu stellen, unter welchen äußeren Umständen der ‚Kunde‘ dieses oder jenes ‚besondere Erlebnis‘ hat, und ob dieses unter den gleichen Umständen immer identisch ist. Die Erfahrung lehrt bis heute, dass dies nicht der Fall ist. Ein bekannter Gegenstand kann plötzlich völlig anders erscheinen, so dass wir sagen können, man sei für einen neuen Aspekt empfänglich geworden. Die Einbandgestaltung hatte also auf zwei Ebenen Rücksicht zu nehmen: auf die primäre – die der Wohnumgebung – und auf die sekundäre – die jeweiligen psychischen Gegebenheiten der Menschen. Für den Einbandentwerfer wie auch für den Verleger des 19. Jahrhunderts bedeutete dies: je komplexer die verwendeten Gestaltungsstrukturen waren, desto häufiger konnten sie davon ausgehen, dass für ‚Jeden etwas dabei war‘. Eine solche Rolle hätte zum Beispiel ein in unserem heutigen Sinne „neutraler“ Einband nicht erfüllen können. Der Erfolg des Ornaments und der Arabeske im 19. Jahrhundert ist sicher auch darauf zurückzuführen. Der Prachteinband zum Beispiel war Schatz und ‚Sanktuarium‘ zugleich, da er als Statussymbol Gästen vorgewiesen werden konnte und der Moment der Betrachtung einer ‚gehobenen Stimmung‘ vorbehalten war.

Nur eine nüchterne Analyse der ästhetischen Anschauungen des 19. Jahrhunderts, in dem der moderne Verlageinband entstand, verbunden mit der Aufarbeitung des verwendeten Formenapparats, kann zu einem gerechteren Urteil, weg von einer emotionalen Bewertung, führen. Erich Schild schrieb 1967 in einem Essay über die Architektur des Historismus – und dies gilt ebenso für den Bucheinband – „dieser Gegensatz innerhalb des gleichen Bauwerks ist aus unserer Sicht ein Stilbruch. Die damalige Zeit aber scheint anders empfunden zu haben. Ihr war die Beherrschung historischer Formen und die Vielfalt neuer Möglichkeiten gleichermaßen erwünscht und also auch vereinbar. Noch wurde ein Zuviel nicht als schlecht, eine Mischung nicht als peinlich empfunden. Das

aber bedeutet, daß unser Bemühen um ein Verständnis der Leistung jener Epoche nur dann zum Ziel kommen kann, wenn wir es fertig bringen, uns vorerst von unseren heutigen Wertmaßstäben zu lösen. Erst dann wird klar werden, daß wir eine Zeit der fließenden Übergänge betrachten.“⁴

So wäre zu fragen, warum und in welcher Art die Adaption der Formen – zum Beispiel der Renaissance – auf dem Bucheinband erscheint und wie sich diese Einbände von den ‚Originalen‘ – denn auch diese sind schon zum Teil eine Übernahme von Formen der Antike – unterscheiden und ob beispielsweise der Begriff Imitat überhaupt angebracht ist. Bei diesen Fragen ist die Forschung noch am Anfang, deshalb kann auch meine Publikation noch keine konkreten Antworten geben. Sie versucht jedoch, einige Phänomene aufzuzeigen, die zu einer Antwort führen könnten. Weitgehend unerforscht sind auch die Einflüsse des historistischen Verlagseinbands aus Großbritannien und Frankreich auf jenen aus Deutschland und Österreich im Einzelnen. Entsprechende Forschungsergebnisse könnten die Thesen auch dieses Aufsatzes verändern.

Sehr bedeutend und grundlegend für dieses Thema ist Helma Schäfers Aufsatz „Zur Dauer und Zierde, Gestaltungsgeschichte des Einbands von 1765 bis 1897“⁵, indem sie eine Fülle wichtiger Themenbereiche – auch zur Technikgeschichte der Buchproduktion – benennt und Erklärungsansätze bietet. Für die Frühzeit streift sie leider nur den wichtigen Einfluss von Autoren wie Schiller und Goethe und jenen von Künstlern wie Phillip Otto Runge, die besonders zur Gestaltung der (Papier-) Verlagseinbände Entscheidendes beitragen. Unterbewertet ist dort auch die Rolle der Gravieranstalten wie etwa Kiesel in Mainz oder Gerhold und Horn, beide in Leipzig, um nur drei zu nennen, aus denen sicherlich ein großer Teil der Entwürfe der Jahre 1840 bis 1870 stammt. Unzureichend ist auch die Erklärung der Übernahme von Renaissanceformen etwa durch die Publikationen von Jakob Burckhardt⁶, da diese Entwicklung schon sehr viel früher außerhalb des Bucheinbands begann, wie ich weiter unten

4 Erich Schild: Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions. Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert. In: Ulrich Conrads (Hrsg.): *Ullstein Bauweltfundamente*. Frankfurt am Main, Wien: Ullstein, 1967, S. 66.

5 Helma Schäfer: Zur Dauer und Zierde, Gestaltungsgeschichte des Einbandes von 1765 bis 1897. In: Dag-Ernst Petersen (Hrsg.): *Gebunden in der Dampfbuchbinderei, Buchbinden im Wandel des 19. Jahrhunderts* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens), Wiesbaden: Harrassowitz, 1994, dort auch weitere Literatur zu Material und Entwicklung.

6 Jakob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*. Basel: Schweighauser, 1860.

ausführen werde. Auch der Beitrag der Verleger zur Gestaltung des Verlagsinbandes wird nicht näher betrachtet. Helma Schäfer geht auch nicht auf österreichische Beispiele ein. So veröffentlichte sie in dem genannten Aufsatz (S. 41) einen Einband nach dem Entwurf des österreichischen Architekten Leopold Theyer, ohne auf ihn hinzuweisen, obwohl ihr der Entwurf bekannt sein musste, da sie den Ort seiner Publikation ausführlich erwähnt.⁷ Neuere Literatur auch zum Thema Buchgestaltung bietet der Katalog zur Ausstellung „Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske“; die Rolle und die Gestaltung von Einbänden werden aber auch hier vernachlässigt.⁸

Dass diese Einbände mindestens technische Denkmäler der Entwicklung der Buchbinderei sind, ist unbestritten, und allein dies rechtfertigt schon, auch ihre Dekoration zum Gegenstand weiterer wissenschaftlicher Forschung werden zu lassen. Diese Publikation soll mit punktuellen Beispielen von Verlagseinbänden aus Deutschland und Österreich Interesse für einen Forschungsbereich der historischen Warenästhetik bei Bibliothekaren, Einbandforschern und Sammlern wecken. Sie kann in einem Essay naturgemäß nur einzelne Fragen und Problemstellungen skizzenhaft darstellen, Anregungen geben und auf einige neuere Ansätze und Problemstellungen hinweisen. Eine vollständige Aufzählung einzelner Ausstellungen oder Publikationen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Sie bleibt einer größeren, bereits begonnenen Arbeit vorbehalten.

Mit dem Thema ‚Prachtausgaben des 19. Jahrhunderts‘ beschäftigte sich Ira Diana Mazzoni anlässlich einer Ausstellung 1991 in Marbach. Der von ihr verfolgte musterhaft-ganzheitliche Betrachtungsansatz ist als Einstieg in dieses besondere Thema sehr gut geeignet. Er enthält jedoch keine ausreichenden Aussagen zu ästhetischen Problemstellungen des 19. Jahrhunderts und des Verlagseinbands.⁹ Der „Arbeitskreis für die Erfassung, Erschließung und Erhaltung historischer Bucheinbände“ (AEB), der sich 1996 in Leipzig konstituierte, beschäftigt sich inzwischen in einer Arbeitsgruppe mit Techniken und terminologischen

7 s. Gustav Fritzsche: *Moderne Bucheinbände. Sammlung künstlerischer Original-Entwürfe zur Ornamentierung von Buchdecken*. Leipzig: Fritzsche, 1878, Erste Lieferung, Tafel 7.

8 Werner Busch, Petra Maisak (Hrsg.): *Verwandlung der Welt : die romantische Arabeske*; [... anlässlich der Ausstellung „Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske“, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum 1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014; Hamburger Kunsthalle 21. März 2014 bis 15. Juni 2014]. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2013.

9 Ira Diana Mazzoni: *Prachtausgaben. Literaturdenkmale in Quart und Folio*. Begleitband zur Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum / Marbach am Neckar. (=Marbacher Magazin, 58). Marbach am Neckar: Dt. Schillerges., 1991.

Fragen.¹⁰ Auf der Homepage sind auch wichtige Projekte und Datenbanken erfasst. Die Entwicklung vom handwerklichen Buchbinden zur industriellen Herstellung beschreibt Peter Bisalski. Seine Forschungen und seine Dissertation konnten in die Wolfenbütteler Ausstellung „Gebunden in der Dampfbuchbinderei“ mit wissenschaftlichem Begleitband einfließen.¹¹ Eine Skizze zum Thema enthält auch der Katalog zu einer Ausstellung von Verlagseinbänden des 19. und 20. Jahrhunderts in der Mainzer Stadtbibliothek 2009, aus dem ich zum besseren Verständnis des Themas einige grundlegende Fakten wiederhole und auf dort genannte Quellen erneut zurückgegriffen habe.¹² Die Entwicklung der Klassikerausgaben am Beispiel Heinrich von Kleists wurde von Doris Fouquet-Plümacher vorgelegt.¹³

Der Anteil Österreichs bei der Entwicklung und Gestaltung von Bucheinbänden des Historismus ist, soweit mir bekannt, bisher weitgehend unerforscht. Dies ist umso erstaunlicher als die heute anerkannte und auch hier von mir verwendete Gliederung des Historismus in Romantischen Historismus, Strengen Historismus und Späthistorismus von Renate Wagner-Rieger stammt.¹⁴ Nachweislich haben österreichische Architekten und Gestalter mit Entwürfen für Verlage und Buchbindereien wichtige Impulse gegeben, auf die ich später im Einzelnen eingehen werde. Es bleibt allerdings zu konstatieren, dass Deutschland mit seinen großen Zentren in Leipzig, Berlin und Stuttgart den deutschsprachigen Buchmarkt beherrschte.

Im Gegensatz zu anderen Bereichen der Kunst im Historismus ist die Erforschung der industriellen Bucheinbände dieser Epoche auch aufgrund der kriegsbedingt schlechten Quellenlage erschwert. Sie ist im Wesentlichen auf die Analyse der Originaleinbände angewiesen. Bis auf wenige Ausnahmen haben sich keine zeitgenössischen Unterlagen zum Bucheinband aus den Archiven von Buchbindereien und Verlagen erhalten.

10 <http://aeb.staatsbibliothek-berlin.de>[Zugriff: 6.3.2014].

11 Dag-Ernst Petersen (Hrsg.): *Gebunden in der Dampfbuchbinderei. Buchbinden im Wandel des 19. Jahrhunderts*, (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens; 20). Wiesbaden: Harassowitz, 1994, S. 61 ff.

12 Gerhard Mühlिंगhaus/Annelen Ottermann: *Historismus und Jugendstil. Verlagseinbände aus der Stadtbibliothek Mainz und der Sammlung Mühlिंगhaus* [Ausstellung in der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz, 1.10.2009 – 6.2.2010] (= Veröffentlichungen der Bibliotheken der Stadt Mainz 56). Mainz: Landeshauptstadt Mainz, Bibliotheken der Stadt Mainz, 2009.

13 Doris Fouquet-Plümacher: Klassikerausgaben im nationalen Kulturerbe: Das Beispiel Heinrich von Kleist. In: *Heilbronner Kleistblätter* 21 (2009), S. 35–119.

14 Renate Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien: Österr. Bundesverlag, 1970.

Ein weiteres Problem besteht in der Datierung von Verlageinbänden, da – im Gegensatz zur heute üblichen Praxis – Buchblöcke vielfach erst dann gebunden wurden, wenn Bedarf auf dem Markt bestand. Der später ausführlich vorgestellte Band „Gedichte“ von Otto Roquette ist ein Beispiel dafür. Dies hatte zur Folge, dass zwischen Drucklegung und Herstellung des Einbands u.U. mehr als zehn Jahre vergingen, was bei Unkenntnis der Produktionszusammenhänge zu falschen Rückschlüssen bei der Datierung und zu Irrtümern bei der zeitlichen Einschätzung stilistischer Merkmale führen kann. Einige Großverlage wie die Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart oder der Verlag Sigmund Bensingler Wien, Leipzig, Prag boten u.a. Klassikerausgaben und Romane in einzeln zu abonnierenden Heften an, die man sich später entweder mit dem vom Verlag angebotenen oder mit einem beispielsweise von der Buchbinderei Knaur zu erwerbenden Einband selbst binden lassen konnte. Es kann deshalb manchmal nicht eindeutig geklärt werden, ob es sich um einen verlagseigenen Einband handelt oder nicht. Auch die Kommissionsbuchhandlungen boten Publikationen verschiedener Verlage in eigenen Einbänden an.

Ein Verlageinband ist der Einband, den ein Verlag für seine Publikation ausdrücklich bestimmt. Als Anfang der neueren Geschichte des Verlageinbandes, eigentlich des modernen Buchhandels überhaupt, bezeichnet August Prinz das Jahr 1815.¹⁵ Der Autor führt die erhöhten Verlagsproduktionen – auch der gebundenen Ausgaben – darauf zurück, dass nach den napoleonischen Kriegen das Bürgertum seine Stellung innerhalb der monarchischen Gesellschaft verbessern und an Einfluss gewinnen konnte. Er führt als Argument an, dass in Preußen ab 1810 Offiziersstellen nicht mehr an ein Adelsdiplom gebunden waren. Die ‚avancierten‘ Offiziere blieben nach 1815 teils im stehenden Heer, teils begannen sie eine Beamtenkarriere und stellten fest, dass ihre bisher erworbenen Kenntnisse nicht ausreichten. So entstanden zahlreiche „Conversationslexika“, Fremdwörterbücher und andere Schriften zur Verbesserung der Allgemeinbildung. Zu ihnen gehörten auch die schon vorher bekannten Almanache und Kalender.

Im Folgenden soll in geschichtlicher Reihenfolge auf einzelne Arten und Formen hingewiesen werden. Eine spezielle Entwicklung des Verlageinbandes in Österreich, der sich insbesondere in ästhetischer Hinsicht von der in Deutschland unterscheidet, konnte ich bisher nicht feststellen. Dies ist auch sehr unwahr-

¹⁵ August Prinz: *Der Buchhandel vom Jahr 1815 bis zum Jahr 1843. Bausteine zu einer späteren Geschichte des Buchhandels*. Altona 1855, Reprint der 2. Auflage, Heidelberg: Winter, 1981.

scheinlich, da die Publikationen im gesamten deutschsprachigen Raum vertrieben wurden und teilweise sogar gemeinsame deutsche und österreichische Erscheinungsorte wie z.B. Wien und Leipzig enthalten. Eine gute Einleitung zum Thema bietet der Aufsatz von Adolf Rhein, der in einem geschichtlichen Überblick die technische Entwicklung der frühen (Papier-) Verlageinbände zum Thema hat¹⁶. Die Kalender, Almanache und sonstigen Periodika sind eine besondere Gruppe von fertig gebundenen Publikationen, die durch ihren Seriencharakter in Größe und Gestaltung ihres Äußeren für den Käufer einen hohen Wiedererkennungswert haben mussten. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass sie durch ihre Ausstattung und ihre Illustrationen den Käufer zum Sammeln anregen sollten. So bot etwa der Verleger Johann Friedrich Gleditsch die Jahrgänge 1791 bis 1817 des Periodikums „Kronos. Genealogisch-historisches Taschenbuch“ zu einem Preis gemeinsam an.¹⁷ Bekannt ist jedoch, dass es Lesegesellschaften gab, die nach Zirkulation einzelner Almanache sogar auslösten, wer welche Exemplare behalten durfte. Die Bamberger Lesegesellschaft wurde 1825 von dem Graphikforscher Joseph Heller gegründet. Ihm wurden auch Einkauf und Zirkulation übertragen, sodass zumindest auch ästhetische Aspekte eine Rolle gespielt haben dürften.¹⁸ Diese Theorie wird auch durch Entwürfe prominenter Gestalter wie Johann Wolfgang von Goethe oder Philipp Otto Runge unterstützt, deren Werke man über den Tag hinaus für ‚aufhebenswert‘ hielt. Betrachtet man diese Einbände und Broschüren genauer, so fällt auf, dass zunächst sehr allgemeine, nicht auf bestimmte Inhalte fixierte Gestaltungen existieren. Dazu gehören Darstellungen von Idyllen, Szenerien, Göttern und Musen sowie rein ornamentale Themen. Später wurden auch Dichterportraits sowie Darstellungen anderer historischer Persönlichkeiten gewählt. Die Gestaltung folgte häufig formal zumindest in einer Tradition dem klassischen Bucheinband: den Titel lediglich auf dem Rücken erscheinen zu lassen.¹⁹ Ein Interesse an Almanachen und Kalendern

16 Adolf Rhein: Die frühen Verlageinbände, eine technische Entwicklung. In: *Gutenberg-Jahrbuch* 37 (1962), S. 519 ff.

17 s. Helma Schäfer: Zur Dauer und Zierde. Gestaltungsgeschichte des Einbandes von 1765 bis 1897. In: Petersen, *Gebunden in der Dampfbuchbinderei* (wie Anm. 9), S. 19.

18 Lydia Schieth: *Frauenalmanache zwischen 1800 und 1850*. [Ausstellung der Universität Bamberg in Zusammenarbeit mit der Staatsbibliothek Bamberg, 12. Nov. 1992–27. Febr. 1993]. Bamberg: Universität Bamberg, S. 23.

19 Zur Entwicklung der Literaturformen wie etwa in Almanachen und Romanen und auch auf Verlagsgeschichten gehe ich in dieser Publikation nur insofern näher ein, als es zur Erläuterung von Gestaltungsformen wichtig ist.

aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besteht schon seit langem. So haben M. Lanskoronska und A. Rümman 1954 eine Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch romantischen Zeit veröffentlicht.²⁰

Ausstellungen fanden in neuerer Zeit – soweit mir bekannt – 1992/93 in Bamberg²¹ und 1999 in der Universitätsbibliothek Graz statt.²² Beide Projekte waren im Wesentlichen inhaltsbezogen und beschäftigten sich mit dem Äußeren der Publikationen wenig, wobei Birgit Hörzer den Illustrationen in ihrem Beitrag breiteren Raum gewährt. Lediglich ein kurzer Absatz auf S. 25 setzt sich mit den Einbandformen auseinander. Eine größere Monographie zum Thema Almanach- und Kalendereinbände konnte ich bisher nicht ermitteln, obwohl gerade die Almanache wie etwa „Iris“ aus Wien viel zur Entwicklung der Einbände und ihrer Formen beigetragen haben dürften. In den bildungsbewussten Schichten des Bürgertums rangierten Dichtung, Musik und Literatur um 1800 vor Plastik, Architektur und Malerei. Dies wirkte sich auch auf die Gestaltung der Publikationen aus, „weil auch die bildenden Künstler selbst in hohem Maße der Literatur verfallen waren“.²³ Diese Forschungslage macht es erforderlich, dass auch dem Äußeren und der Illustration der fertig gebundenen Publikationen eine größere Aufmerksamkeit zuteil werden muss.

Die Almanache und Kalender waren seit Ende des 18. Jahrhunderts ein Experimentierfeld für Materialien, Formen und Gestaltungen des Verlagseinbandes. So wird der *Gothaische Hofkalender* 1802 erstmals in Seide und Maroquin angeboten²⁴, und Modekalender erscheinen mit Spiegeln auf der Innenseite des Vorderdeckels. Vorherrschend waren jedoch die mit Stichen verzierten Papp-einbände, die häufig auch ein eigenes gestaltetes Futteral besaßen. Einige Ausgaben erschienen in mehreren Formen ihres Äußeren, teilweise sogar *in Zweitauflagen*. *Betrachtet man zum Beispiel Schillers Umschlag zum Musen-*

20 Maria Lanckorońska/Arthur Rümman: *Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit*. München: Heimeran, 1954

21 *Fürs schöne Geschlecht, Frauenalmanache zwischen 1800 und 1850*. Ausstellung der Universität Bamberg in Zusammenarbeit mit der Staatsbibliothek Bamberg. Bamberg 1992.

22 Birgit Hörzer: *Trivilliteratur für Frauen. Die Almanache des 18. und 19. Jahrhunderts an der Universitätsbibliothek Graz*. Graz: Universitätsbibliothek, 1999. Vgl. auch: York-Gotthart Mix (Hrsg.): *Kalender? Ey, wie viel Kalender! : literarische Almanache zwischen Rokoko und Klassizismus*. Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 15. Juni bis 5. November 1986. Hannover: Schäfer [u.a.], 1986.

23 Fritz Baumgart: *Vom Klassizismus zur Romantik 1750–1832*. Köln: DuMont Schauberg, 1974, S.143

24 Lanckorońska, *Taschenbücher* (wie Anm. 19), S. 13.

Almanach von 1797,²⁵ so wird deutlich, wie eine eher als Titelblatt erwartete Gestaltung sich nach außen kehrt und den Inhalt ankündigt, so dass man von einer Entwicklung von innen heraus sprechen könnte. Die Formen für solche inhaltsbezogenen Gestaltungen, wie wir sie um 1810 auch beim Entwurf für einen Theateralmanach von Phillip Otto Runge sehen,²⁶ orientierten sich an der Kunst der italienischen Renaissance. Ein Vorbild sind die zwischen 1733 und 1803 erschienenen Kupferstiche von Giovanni Ottaviani und Giovanni Volpato nach der Dekoration Raphaels für die Loggien im Vatikan, die nicht nur Runge nachhaltig beeinflusst haben. Erkennbar ist auch der Einfluss Michelangelos, vor allem dessen Sybillen und Propheten in der Sixtinischen Kapelle, etwa bei Runges Darstellung der Weisheit in seinem letzten Werk, dem Entwurf zum Einband für das *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*²⁷. Auf Phillip Otto Runge geht wohl auch der Impuls zurück, die Gestaltung des Buchs ganzheitlich zu betrachten.

Als eine weitere Quelle ist John Flaxman anzusehen, der einen nachhaltigen Einfluss auf die Buchgestaltung des 19. Jahrhunderts ausübte, insbesondere mit seinen Illustrationen zu Sagen des klassischen Altertums²⁸. Es sind vor allem die als Stichwerke reproduzierten Zeichnungen Flaxmans, die in ihrer linearen reduzierten Form die Buchgestaltung insgesamt angeregt haben. Handelt es sich bei Flaxman noch um die Interpretation der Werke des klassischen Altertums entsprechend der Rezeption der Antike im Klassizismus, so weist Runge schon darüber hinaus, wenn er nach dem Muster Flaxmans Illustrationen zu Schwabs *Deutschen Volksbüchern* und zum *Ossian* plante. Durch seinen frühen Tod kamen sie jedoch nicht zur Ausführung. Ernst Beutler hat 1910 in seinem Vorwort die Eigenart dieser Ästhetik der Buchgestaltung schon umrissen, als er die Kritik Goethes an Flaxmans Zeichnungen zitierte, „...daß merkwürdig sei, daß diese Zeichnungen dergestalt zyklisch sind, dass sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemälde völlig ausgeführt zu sehen wünschte“. Beutler stellt dem die Ansicht Schlegels zu den Illustrationen gegenüber, wenn er diesen zitiert: „... Ihre Zeichen sollen Hieroglyphen sein wie die des Dichters. Die Phantasie wird aufgefordert, zu ergänzen und nach der empfängenen Anregung selbstständig fortzubilden, statt daß das

25 Vgl. Werner Hofmann: *Runge in seiner Zeit*. Ausstellungskatalog, München: Prestel, 1977, Abb. S. 125.

26 Vgl. ebda, dort auch die Entwürfe zu Einbandgestaltungen Philipp Otto Runges, Abb. S. 118.

27 Hrsg. von Wilhelm Gottlieb Becker. Leipzig: Gleditsch, 1811.

28 Ernst Beutler: *John Flaxman's Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums*. Leipzig: Insel-Verlag, 1910.

ausgeführte Gemälde sie wie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt. Der bildende Künstler gibt uns ein neues Organ, den Dichter zu fühlen, und dieser dolmetscht wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffresprache der Linien und Formen.²⁹ Diese Ansicht Wilhelm Schlegels umschreibt unbewusst zugleich ein wesentliches Merkmal der Korrespondenz auch des Bucheinbands zum Buchinhalt, in dem dieser als „Chiffre“ zu verstehen ist, bestimmte Empfindungen und Verhaltensweisen auszulösen, die das Buch im Sinne des 19. Jahrhunderts hervorrufen soll, besonders dann, wenn er figürlich gestaltet ist. In dieser Zeit spielen generell historistische Formen als „Chiffre“ eine Rolle. Der Rückgriff der Studenten und des Bürgertums auf Renaissancekleidung – zwischen 1810 und 1813 aufgenommen – war ein Zeichen der Ablehnung von Fremdherrschaft, des Widerstands gegen die monarchische Staatsform alten Zuschnitts und als Ausdruck freiheitlich demokratischer Gesinnung. Sie galt als so provokativ und aufrührerisch, dass sie von den Behörden während der Demagogenverfolgungen 1819 in den Karlsbader Beschlüssen teilweise verboten wurde. Als Folge tauchten Renaissanceformen zunächst nur mittelbar in einzelnen Illustrationen, nicht aber auf dem Bucheinband selbst auf. Dies war erst in der Zeit um 1830, in der Zeit der Romantik wieder der Fall. Renaissanceformen waren seit dieser Zeit Ausdruck der Bürgerlichkeit.

Eine der Frühformen der mir bekannten Verlageinbände um 1819 (Abb. 1) ist Karl Payers Theater für Kinder aus Wien.³⁰



Abb. 1: Sammlung Mühlringhaus G83,4

29 Beutler, a.a.O., S. 7.

30 Karl Payerl: *Theater für Kinder*. Erster Theil. Wien 1819 in Kommission bei Karl Schaumburg und Komp., Prag bei Kaspar Widmann und in allen soliden Buchhandlungen Deutschlands.

Es handelt sich um eine Art verstärkter pergamentfarbiger Broschur mit fester Bindung. Die Kassetten mit Maske (Vorderdeckel) und Musikinstrumenten (Hinterdeckel) – bezeichnet unten rechts mit „F. v. Lütgendorf inv.“ – erinnern eher an Architektur. Typische Merkmale zeitgenössischer Bucheinbände, wie zum Beispiel Ornamente, fehlen hier völlig. Die Gestaltung legt nahe, dass das Exemplar nicht nur dazu gedacht war, im Regal zu stehen, sondern als „Blickfang“ auf einem Tisch zu liegen. Eine Entwicklung des Buches, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen wird. Ferdinand von Lüt(t)gendorf-Leinburg war ein produktiver Grafiker, der im 19. Jahrhundert zwischen Würzburg, Prag und Wien tätig war. Er ist ein frühes Beispiel für die zahlreichen Beziehungen zwischen Österreich und Deutschland bei der Entstehung des Verlageinbandes. Ein vergleichbares Exemplar habe ich bisher nicht gesehen.

Frühe Broschuren und Verlageinbände aus Papier sind sehr empfindlich und heute häufig sehr zerfleddert u. abgegriffen. Dies trifft auch für das nächste Beispiel zu (Abb. 2). Es handelt sich um einen beigen Papiereinband mit einfacher Ornamenteleiste, der in seiner Art in dieser Zeit sehr oft sowohl in Deutschland als auch in Österreich anzutreffen war. Entstanden zur Verbesserung des Allgemeinwissens der Bürger, unter zahlreichen anderen Hilfsmitteln, Abhandlungen zur Literatur und Dichtung, zu denen auch die vorliegende Arbeit von Philipp Mayer gehört.³¹

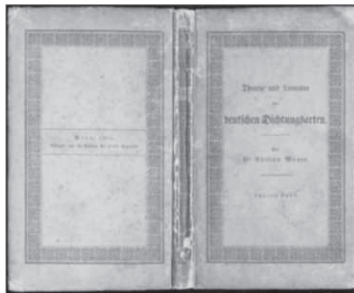


Abb. 2: Sammlung Mühlinghaus Mühlinghaus E208,5

³¹ *Theorie und Literatur der deutschen Dichtungsarten. Ein Handbuch zur Bildung des Stils und des Geschmacks.* Nach den besten Hilfsquellen bearbeitet von Dr. Philipp Mayer, Wien. Gedruckt und im Verlag bei Carl Gerold 1824.

Der Verleger Carl Gerold hatte in Wien eine Buchhandlung und eine Druckerei. Der vorliegende Einband ist ein Beispiel für die Einfachheit der Ausstattung dieser Literaturgattung, bei der die Gestaltung des Vorderdeckels oft sogar nur eine Wiederholung des Titelblattes war. Der gleiche Rahmen auf dem Vorder- und Hinterdeckel neigt sich dem frühen romantischen Historismus zu, in dem das Ornament sich schon vom Klassizismus der Palmetten und Wellenbänder gelöst hatte. Der Buchbinder ist unbekannt.³²

Zur Gruppe der allgemeinbildenden Schriften gehören auch Reise- und Galerieführer (Abb. 3). Der hier als Broschur vorliegende, wohl ehemals rosefarbige Führer durch die Florentiner Galerien wendet sich in französischer Sprache an das gehobene Bürgertum. Der Gestalter und der Buchbinder sind unbekannt.

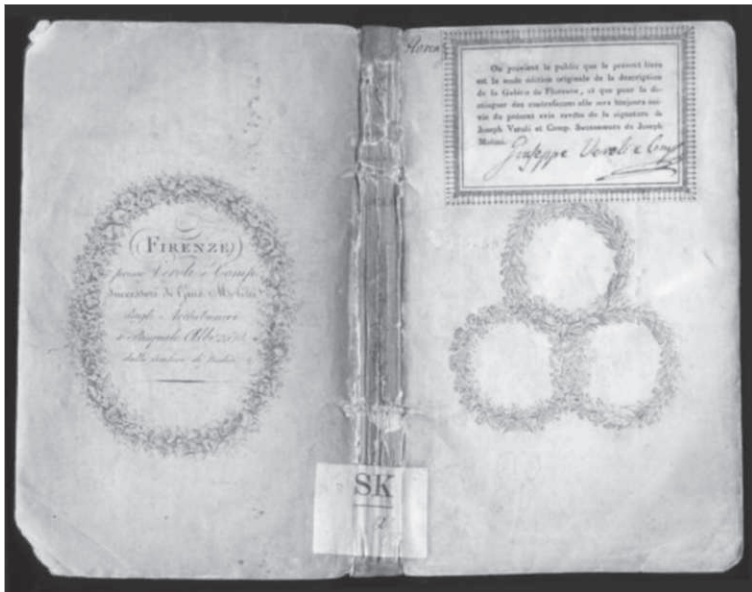


Abb. 3: Sammlung Mühlninghaus U23,5

32 Galerie impériale et royale de Florence, Dixième Édition ornée des Planches de la Vénus des Medicis de Celle de Canova et de L'Appolon, 1828, Florence chez Albizzi (danach Giuseppe Veroli e Comp.)

Die Stadt Florenz gehörte damals zu Österreich. Der Band wurde in dieser Form vertrieben. Es handelt sich nicht um eine Interimsbindung, er ist ein frühes Beispiel für eine verstärkte Broschur. Der Vorderdeckel besitzt drei Blatt- und Blütenkränze, der Aufkleber oben wurde später angebracht. Der Hinterdeckel trägt ein Blatt- und Blütenoval mit Angaben zum Verleger. Der Gestalter der Broschur ist unbekannt. Diese Dekorationsformen sind auf vielen Publikationen lange Zeit im 19. Jahrhundert, auch mit anderen Einbandmaterialien, vorzufinden.

Die Entwicklung des frühen Papiereinbands um 1820 veränderte auch die Aufgaben der Buchbindereien grundlegend. War es bisher der Privateinband, der im Benehmen mit dem Auftraggeber vom Buchbinder mit den Materialien und Ornamenten seiner Werkstatt gestaltet wurde, so war dies nun nicht mehr die Regel. Bei der Produktion größerer Chargen spielten der Einfluss des Verlegers, die zeitgenössische Graphik sowie der Einfluss des Druckers eine entscheidende Rolle. Zum Verkauf des fertigen Buches waren nun nur popularisierte Formen geeignet, die auf den Geschmack eines breiteren Publikums abzielten. Die Rolle der Buchbinder veränderte sich so nach und nach. Es gab zwar weiter Einzelpersonen und Institutionen, die ihre Bücher individuell nach buchbindereigenen Entwürfen binden ließen, oftmals wurden sie jedoch zu handwerklichen, später industriellen Erfüllungsgehilfen der Verleger, die ihre Entwürfe von außen an sie heran trugen. Die Verlagseinbände aus der Zeit des Historismus bilden jedoch eine wichtige Klammer zwischen den Erzeugnissen des Kunsthandwerks und dem industriellen Design.³³ Dies hat auch damit zu tun, dass im 19. Jahrhundert ein neues Einbandmaterial auf den Markt kam, das den Verlagseinband bis ins 20. Jahrhundert bestimmte. Die wesentlichen neuen Entwicklungen des Verlagseinbands sowohl in Form als auch Material kamen aus Großbritannien³⁴. Dort entwickelte um 1820 Archibald Leighton zusammen mit dem Tuchhändler James Wilson³⁵ ein neues, preiswertes, beschichtetes Gewebe mit vielen Form- und Ge-

33 Die Geschichte des Verlagseinbands beginnt streng genommen im 15./16. Jahrhundert, denn bereits Aldus Manutius, Anton Koberger und Peter Schöffer ließen Einbände für Bücher, die fertig in den Handel gebracht werden sollten, herstellen. Diese frühen handwerklichen Vorläufer blieben jedoch über Jahrhunderte die Ausnahme.

34 Dies im Einzelnen zu erläutern würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Als Beispiel sei hier nur auf das Ornamentwerk von Owen Jones, *Grammar of Ornament* (London 1856), hingewiesen.

35 William Tomlinson und Richard Masters: *Bookcloth 1823–1980. A study of early use and the rise of manufacture, Winterbottom's dominance of the trade in Britain and America, production methods and costs and the identification of qualities and designs*. Stockport: Tomlinson, 1996.

staltungsmöglichkeiten. Der dafür verwendete Begriff „Kaliko“ leitet sich vom Namen der ostindischen Stadt Calicut ab, aus der ursprünglich das leichte, aber dicht geschlagene (von überstehenden Fasern und Unebenheiten befreite) Baumwollgewebe stammte. Das Gewebe wurde in der Regel zunächst gefärbt und anschließend mit einer in Chemikalien gelösten Stärke appretiert, danach gespannt und getrocknet. In einem weiteren Arbeitsgang wurde es kalandriert (geglättet) und oft gleichzeitig gaufriert, d.h. durch eine Ledernarbung oder ein Textilmuster mit einer Struktur beprägt. Wollte man eine besonders glänzende Struktur erhalten, trug man vor dem Gaufrieren noch eine weitere Beschichtung, z.B. einen nicht brüchigen Schellackfirnis, auf. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbesserten die Hersteller die Rezeptur und entwickelten Walzenstraßen, um größere, gleichmäßige Mengen herzustellen. Das neue Einbandmaterial war gegen Staub resistent, mit der Verbreitung der Anilinfarben auch lichtunempfindlich. Der Nachteil der Feuchtigkeitsempfindlichkeit ließ sich jedoch nicht beseitigen. Die Benutzung von Kaliko, in Großbritannien Bookcloth, in Deutschland auch Buchbinderleinwand genannt, verlieh dem Buch eine größere Haltbarkeit als ein Papiereinband und war preiswerter als Leder.

So sehr das Material Kaliko in der Verlagsbuchbinderei als Fortschritt galt, so abhängig war es jedoch in seiner haptischen und optischen Gestaltung von historischen Einbandmaterialien wie Textil und Leder. Einer der Kritiker der Entwicklungen war z.B. Alwin Schultz. In Zusammenhang mit einer Abhandlung über historische Bucheinbände schrieb er 1884: „Je billiger die Bücher werden, je weniger Geld man für sie verausgabt, desto geringer werden naturgemäß auch die Einbände. Es ist nun nicht in Abrede zu stellen, dass in der neueren Zeit auch der Geschmack für gute Bände sich bedeutend gebessert hat; indessen wird ein schöner Lederband immer nicht wohlfeil sein, und zumal mit den ja jetzt so überaus billigen Buchpreisen in keinem rechten Verhältnis stehen. So hat man denn auch hier zu Surrogaten seine Zuflucht genommen, ersetzt das Leder durch bunten Kattun [gemeint ist Kaliko, d. Verf.] und erreicht wenigstens, solange das Buch noch neu ist, einen das Auge bestechenden Effect. Wie aber diese schönen Kattunbände nach einigen Jahren aussehen, das ist ja bekannt.“³⁶ Der Berliner Hofbuchbinder Carl Wilhelm Voigt verwendete in Deutschland seit 1835 Kaliko

36 Alwin Schultz: *Kunst und Kunstgeschichte. Eine Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte* (Das Wissen der Gegenwart; XVIII). Leipzig [u.a.]: G. Freytag, 1884, S. 189–190.

als Einbandmaterial, es verdrängte mit der Zeit die bisher vorherrschenden Papiereinbände. Wann Kaliko zum ersten Mal in Österreich eingesetzt wurde, konnte ich bisher nicht feststellen.

Die Dekoration mittels Gold- und Blindprägepressen, zuerst angewandt durch Thomas de la Rue 1832 in England und 1839 durch Karl Friedrich Hensel in Deutschland, führte zu einer vollständigen Veränderung des Aussehens von Verlageinbänden. Es entstanden neben dem ‚normalen‘ Verlageinband in Deutschland die in den Wohnräumen für den Betrachter aufliegenden Prachteinbände in verschiedenen Formaten nach dem britischen Vorbild der so genannten Coffeetablebooks.³⁷

Durch die Industrialisierung, die eine soziale Umschichtung bewirkte, entwickelte sich seit den 1830er Jahren ein auch wirtschaftlich starkes Bürgertum, verbunden mit einem Wandel der Warenästhetik. Um die Jahrhundertmitte führte dies dann auch zu einer Neubewertung im Sinne einer Sehnsucht fern der Probleme der Gegenwart nach den Zeugnissen der Vergangenheit aus Architektur und Kunsthandwerk – so auch des Buches – im Sinne einer Einbeziehung in Leben und Alltag. Die geistige Grundlage war ein weltanschaulicher Positivismus, der unter anderem zur Entwicklung einer exakten philologischen Quellen- und Grundlagenforschung in den Religions-, Geistes- und Geschichtswissenschaften führte. Dieses allgemeine Geschichtsinteresse hatte auch eine verstärkte Sammeltätigkeit in den Museen und Bibliotheken zur Folge. In den Kunstwissenschaften kam es zu einer Auseinandersetzung mit der historischen Form, deren Neubewertung und Einbeziehung in die Gegenwart. Auf die daraus entstandene neue Aufgabenstellung reagierten Industrie und Handwerk in zweifacher Weise: einerseits, indem sie die von der Geschichtswissenschaft als „unvergängliches Erbe“ bezeichneten Leistungen der Vergangenheit restaurierten und ergänzten, z.B. in der „Fertigstellung“ großer Kathedralen, andererseits, indem sie die historischen Formen auch mit neuen dienstbar gemachten Materialien wie Kaliko in eigenen Entwürfen einsetzten.

Mit den neuen Materialien, mit der Nutzung der Dampfkraft seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der damit verbundenen massenhaften Produktion – auch von Büchern – setzte auch die Diskussion über deren Gestaltung ein. Dabei spielte das Ornament, insbesondere die Diskussion um das Ma-

³⁷ Mazzoni, *Prachtausgaben*, (wie Anm. 9), S. 65.

schinenornament, von der hier nur ein Ausschnitt wiedergegeben werden kann, eine große Rolle. In einer umfassenderen Arbeit hat dies Maria Ocón Fernándes für das 19. Jahrhundert in der Einleitung zu ihrer Arbeit „Ornament und Moderne“ dargestellt.³⁸ Fernándes schreibt dazu mit dem Hinweis auf Gottfried Semper, dass besonders „das Auseinanderfallen von Herstellung und Verzierung am ‚Maschinenornament‘ ... sich formal an der Überladung des Gegenstandes mit Schmuck feststellen“ ließe. Dadurch (werde) die Aufmerksamkeit vom sogenannten Wesen des Gegenstandes ab- und auf den Schmuck gelenkt.

Die Diskussion über die angemessene Form der Dekoration der Gegenstände, wie auch des Buches, bestimmte die gesamt zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. An ihr beteiligten sich fast alle Kunst- und Architekturtheoretiker wie etwa Carl Bötticher³⁹, Gottfried Semper und Gustav Falke, denn das 19. Jahrhundert war das Zeitalter der Architekten, sie bestimmten Form und Umwelt des Menschen. Dies bezieht sich auch auf die Gestaltung der Verlagseinbände. Im Vordergrund steht insbesondere die auch häufig missverstandene Bekleidungstheorie Sempers, nämlich der Gedanke, dass das Äußere eines Gegenstandes als Bekleidung zu verstehen sei. Der Gegenstand an sich, der bekleidet werden muss, wird als nackt⁴⁰ bezeichnet und somit auf das Prinzip des Um- und Verhüllens bei Kleidung⁴¹ angespielt. Semper stellte aber gleichzeitig klar, dass damit nicht eine Maskierung verbunden sein solle. Mit Bezug auf die „hellenistische Tektonik“, dem Bauegefüge, meinte er: „Sie umkleidet die nackte Form mit einer erklärenden Symbolik, die eben dahin geht, wonach beim Schmücken des Körpers gezielt wird, nämlich das gesetzliche Ebenmaß und den Charakter der Form nach allen Seiten zu betonen, dessen Glieder in ihrer Individualität und ihrer funktionellen Beziehung scharf zu bezeichnen.“⁴² Mit seinem Aufsatz zur Farbigkeit der Architektur⁴³ löste Semper in

38 Maria Ocón Fernándes: *Ornament und Moderne, Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs* (1850–1930). Berlin: Reimer, 2003 (S. 137).

39 Vgl. Carl Bötticher: *Das Princip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Uebersetzung in die Bauweise unserer Tage. Rede an der Geburtstagsfeier Schinkels am 13. März 1846, im Kreise der Festversammlung gelesen*. Wien: Förster, Berlin: Petsch, 1846, und Carl Bötticher: *Die Tektonik der Hellenen*. Berlin: von Ernst und Korn, 1862.

40 Bei Bötticher als Werkform.

41 Bei Bötticher als Kunstform.

42 Gottfried Semper: Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. In: *Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich*. Akademische Vorträge 1, H. 3, 1856, zuletzt wieder abgedruckt in: Hans Semper/Manfred Semper (Hrsg.), 1979, S. 323 f.

43 Gottfried Semper: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. Altona: Hammerich, 1834.

der Architektur eine Polychromiedebatte aus, die sich mangels technischer Möglichkeiten zunächst nur selten auf dem (Papier-) Verlagseinband niederschlug.

Die Entsprechung von Bedeutung und Bestimmung auch des Bucheinbands und seines Schmuckes änderten sich seit der Industrialisierung. In den Vordergrund trat die Theorie der ideellen Beziehung. Mit dem Hinweis auf die „hellenistische Tektonik“ bei Semper erhalte das Ornament neben einer sittlich ethischen Bedeutung auch einen symbolisch ideellen Wert und werde als Teil der Innenarchitektur in die Lebensumwelt einbezogen. Mit dieser Auffassung waren auch der Individualität des Künstlers bei der Gestaltung des (industriellen) Bucheinbands enge Grenzen gesetzt und die theoretische Ebene definiert. Semper verband dies zugleich mit der Forderung, die neuen technischen Möglichkeiten und Verfahren bei der Formgebung zu berücksichtigen. Er war als Mitkämpfer an der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848 in Dresden beteiligt. Nach ihrem Scheitern musste er nach Großbritannien emigrieren. Wie weit die geschichtlichen Vorgänge um 1819 die Idee seiner Bekleidungstheorie bei seinem Rückgriff auf Formen der (bürgerlichen) Renaissance als Chiffre eine Rolle spielten, lässt sich nicht nachweisen. Spätesten seit der Propagierung dieser Formen in Großbritannien, auch im Bucheinband, waren Renaissanceformen, die auch in Deutschland nicht mehr als subversiv galten, seit 1870 bevorzugte bürgerlich etablierte Formen des Verlagseinbandes.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob die Wiederverwendung historischer Stile im Bucheinband mit neuen Technologien und Materialien möglicherweise auch die Funktion gegenseitiger Legitimation erfüllte. Die Verbindung von Alt und Neu erlaubte es, zeitgenössisch zu sein, die Technologie der Gegenwart in den Dienst der Geschichte zu stellen und ihre Akzeptanz zu erhöhen. Damit wäre zusätzlich auch der Rückgriff auf Formen der Renaissance im Historismus verständlich, deren Wesen man gerade im 19. Jahrhundert als „Wiedergeburt der (klassischen) Antike“ bezeichnete.

Der Historismus ist ein länderübergreifendes Phänomen. So schrieb Semper: „unsere Hauptstädte blühen als wahre Extraits de millefleurs als Quintessenz aller Länder und Jahrhunderte empor, so dass wir in angenehmer Täuschung am Ende selbst vergessen welchem Jahrhundert wir angehören.“⁴⁴ Dieses Zitat erklärt teil-

⁴⁴ Gottfried Semper: *Kleine Schriften*. Hrsg. von Martin Semper/Hans Semper. *Kleine Schriften von Gottfried Semper*. Berlin u.a.: Spemann, 1884, S. 217.

weise auch die gewollte Anlehnung an italienische und französische Renaissanceformen im deutschen und österreichischen Verlagseinband als auf der Höhe der Zeit stehend. Es wäre zu prüfen, inwieweit in deutschen Einbänden der Renaissance schon damals Formen aus Italien und Frankreich einfließen und wie sich dies im Historismus dann niederschlug. Bisher lassen sich nur wenige Beispiele nachweisen, in denen Formen der deutschen Renaissance, etwa aus Nürnberg oder Augsburg im Verlagseinband des 19. Jahrhunderts verwendet wurden. Darüber hinaus lässt sich nachweisen, dass die Gestaltung des Verlagseinbands in Deutschland relativ spät als „nationales Problem“ erkannt wurde.⁴⁵ Seit den Arbeiten von Renate Wagner-Rieger über Wiens Architektur im 19. Jahrhundert⁴⁶ unterscheidet man zwischen Romantischem Historismus, Strengem Historismus und Späthistorismus. Im Folgenden werde ich mich an diese Begriffe halten und sie an Beispielen, bezogen auf den Verlagseinband, erläutern.

Der Romantische Historismus

Übergangsstile ab den 1770er Jahren, voll einsetzend ca. 1840 bis um 1870

Das Buch wandelte sich in dieser Zeit. Es war nicht mehr allein Archiv und Quelle von Wissen, Erbauung und Entspannung sondern wurde um 1850 auch zum repräsentativen Vorzeigebjekt, das sich zwischen den kommerziellen Interessen der Verleger und dem Repräsentationsbedürfnis der bürgerlichen Gründerschicht entwickelte. Das in vielen Designs von der Leder- bis zur Textilstruktur beziehbare preiswerte Kaliko erleichterte diesen Prozess. Die Gestaltung der Verlagseinbände des Romantischen Historismus zeichnet sich dementsprechend durch eine große Vielfalt aus. Die teils figürlichen, teils ornamentalen Einbände wurden in Anlehnung an Formen des Rokoko, des Klassizismus, der Gotik, der Renaissance und des Islams, auch in Vermischungen, teils mit reicher Goldpressung, dekoriert. Im Vordergrund stand dabei der „gemütvolle“ Gesamteindruck, nicht die Stilreinheit. Ein Beispiel für einen repräsentativen Kalikoeinband ist eine Publikation, die 1845 in Triest entstand und sich heute in der Stadtbibliothek Mainz befindet. (Abb. 4) Der braunviolette Einband trägt

⁴⁵ Siehe Mühlinghaus, Ottermann, *Historismus* (wie Anm. 16), S. 24, dort auch weitere Literatur.

⁴⁶ Renate Wagner-Rieger: *Wiens Architektur* (wie Anm. 18).

zwischen silbernen Motiven in Anlehnung an Spätrokokoformen auf dem Vorderdeckel das Wappen der Stadt Mainz und auf dem Hinterdeckel das des Kaisers Ferdinand I. von Österreich. Titel: Ferdinand I. und Maria Anna Carolina im Küstenlande im September 1844, Triest, Papsch & C., 1845.⁴⁷ Die Festung Mainz war zu diesem Zeitpunkt Bundesfestung und wurde abwechselnd von preußischen und österreichischen Gouverneuren regiert. Der Einbandgestalter ist unbekannt. Es ist möglich, dass der Band als offizielles Geschenk an die Stadt Mainz gedient hat.



Abb. 4: Wissenschaftliche Stadtbibliothek Mainz

⁴⁷ Stadtbibliothek Mainz 42:2°/47 ® (Abb. 4) Mühlinghaus, Ottermann, Historismus, (wie Anm. 16), S. 99.

Zum Vergleich dazu der ein Jahr später entstandene braune Verlageinband zu *Spaziergänge eines Wiener Poeten* von Anastasius Grün, Leipzig 1845. (Abb. 5) Der Vorderdeckel ist mit einer vergoldeten Titeltartusche in Anlehnung an Formen der Renaissance gestaltet, der Hinterdeckel zeigt dagegen eine blindgeprägte Kartusche in Anlehnung an Rokokoformen.

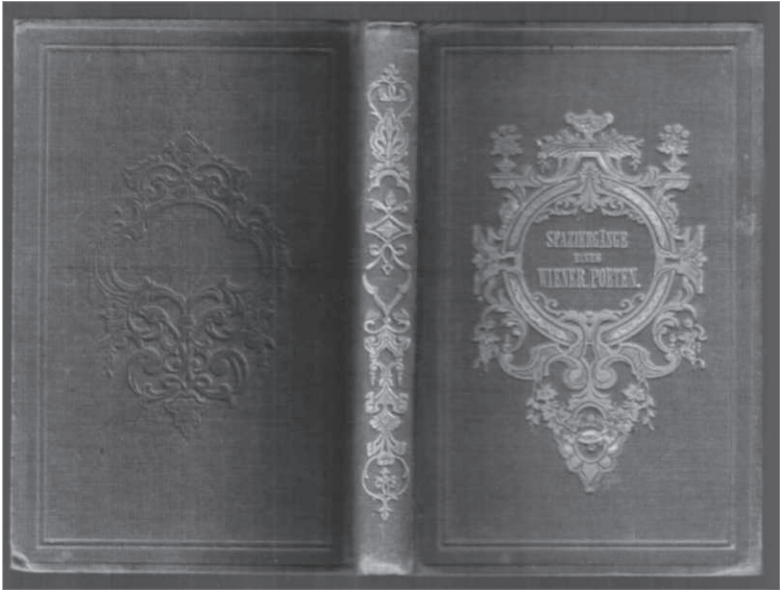


Abb. 5: (Sammlung Mühlinghaus U55,1)

Ein Kuriosum der besonderen Art ist ein dunkelblauer Velourerband mit Goldauflage in Anlehnung an Formen des Rokoko für den Titel „Genesis der Revolution in Österreich“ von 1850. (Abb. 6) Ob es sich hier um einen Verlageinband handelt, ist fraglich. Der Einbandgestalter und der Buchbinder sind unbekannt.⁴⁸

48 Franz de Paula Hartig: *Genesis der Revolution in Österreich*. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1850.



Abb. 6: Sammlung Mühlinghaus G97,1

Ein weiteres typisches Beispiel des Romantischen Historismus ist der dunkelgrüne Band *Bifolien* (Abb. 7).⁴⁹

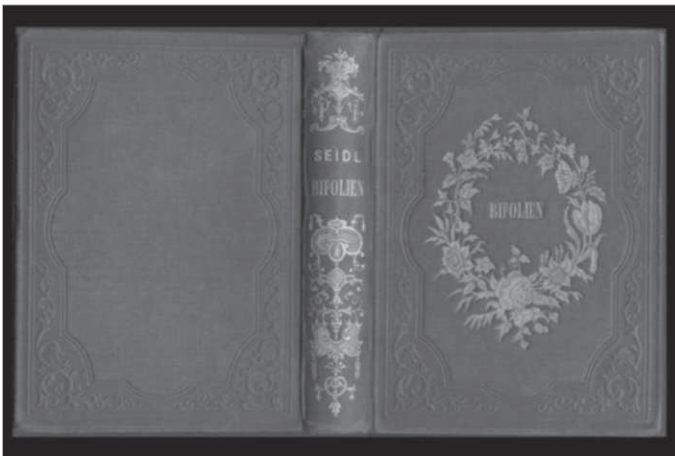


Abb. 7: Sammlung Mühlinghaus E160,3

⁴⁹ Johann Gabriel Seidel: *Bifolien*. Wien: Pfautsch und Voß, 1855, 5. Auflage.

Der Buchbinder war W. Hutter in Wien, über den mir nichts Näheres bekannt ist. Auch dieser Einband zeigt deutliche Anklänge an Rokokoformen. Woher die (wohl industriell) vorgefertigten Platten zum Dekorieren stammten, lässt sich nicht feststellen. Sie könnten sowohl in Österreich als auch in Deutschland entstanden sein. (Abb. 7). Die zum Bepressen der Einbände nötigen Platten stellten – teils nach eigenen Entwürfen, teils nach Aufträgen der Verleger oder der Buchbindereien – Gravieranstalten wie die Firma Kissel in Mainz oder R. Gerhold und H. Horn, beide in Leipzig, C. Hasert in Stuttgart, sowie etwas später C. Angerer & Göschl in Wien her. Wie dies im Einzelnen geschah, ist noch weitgehend unerforscht. Die Praxis, zur Gestaltung des Bucheinbands Platten zu verwenden, ist in Frankreich schon seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nachweisbar.⁵⁰

Häufig ging die Gestaltung des Einbands seit dem Romantischen Historismus aus dem Inhalt des Buches hervor, was auch auf den Zusammenhang mit der zeitgenössischen Illustration hinweist. Ein schönes Beispiel dafür ist der rote Einband für *Assad der Hirt* von 1857 (Abb. 8)⁵¹

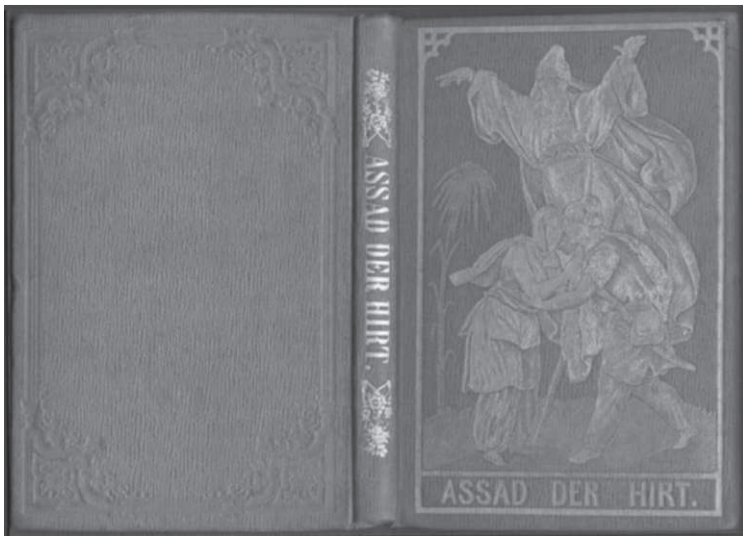


Abb. 8: Sammlung Mühlinghaus T8,3

50 Schäfer (wie Anm. 16), S. 17.

51 Carl Schütze: *Assad der Hirt*. Berlin: Allgemeine Deutsche Verlagsanstalt, 1857.

Ein nicht ungewöhnliches Beispiel für die Praxis des Umgangs mit Gestaltungsmaterialien und Buchblöcken im Historismus ist der Einband zu Gedichte von Otto Roquette. Sie war übrigens auch bis ins 20. Jahrhundert häufig bei Klassikerausgaben üblich.

Dieser Band erschien im Jahr 1859 in einem dunkelgrünen Kalikoeinband mit Lederstruktur in Anlehnung an Formen des Rokoko. (Abb. 9)⁵²

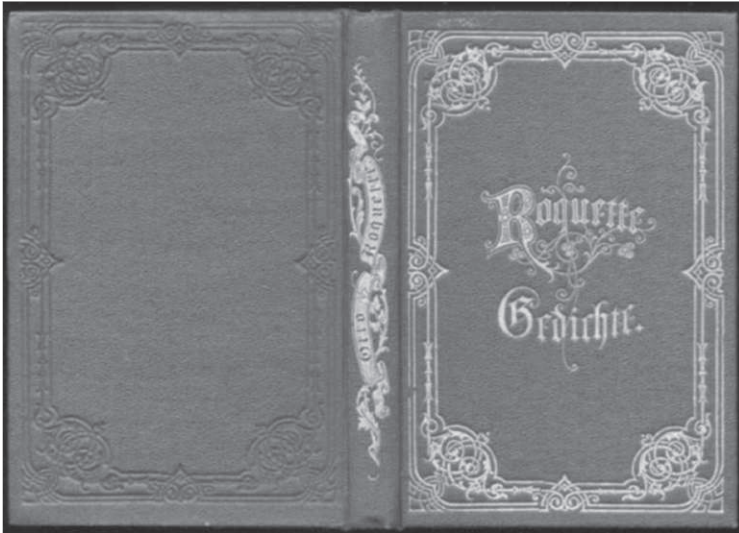


Abb. 9: Sammlung Mühlringhaus H23,4

Etwas später, um 1860, gibt es dieselbe Auflage in violetterm Kaliko mit Holzrankenrand und der Titelgestaltung des Vorgängereinbands in Goldzeichnung. Dies ist zugleich in meiner Sammlung der erste Einband mit einem Zahnschnitttrand, der um 1870 üblich wird. (Abb. 10)

52 Otto Roquette, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart 1859, 2. Auflage.

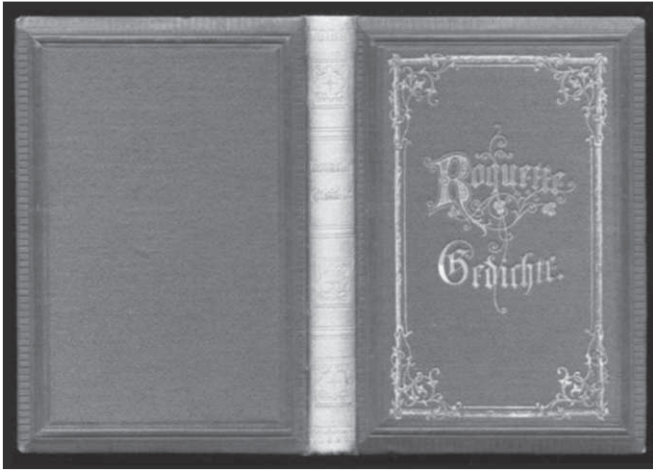


Abb. 10: Sammlung Mühlinghaus H23,5

Es folgt um 1875 die gleiche Auflage, gebunden in rotem Kaliko, mit einer vollständig neuen Dekoration in Anlehnung an Formen der Renaissance im Stil des späteren Strengen Historismus. (Abb. 11)

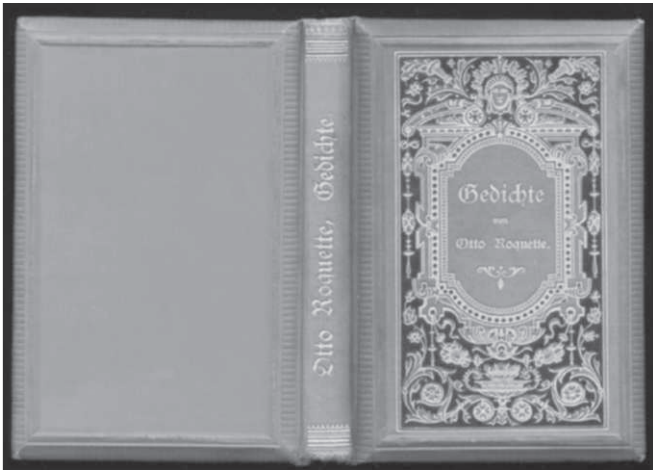


Abb. 11: Sammlung Mühlinghaus H23,6

Seit dem Romantischen Historismus gibt es auch Papierintarsien. Vor allem in Frankreich wurden Papiereinbände um 1840 damit ausgestattet. Ein Beispiel eines späteren dunkelgrünen Kalikoeinbandes mit bunter Papierintarsie ist *Unsere Kinder, eine Gabe Gottes, ein Segen des Hauses*. Die Lithographie wurde aufwändig eingefügt. Der Gestalter ist unbekannt. Das Buch wurde bei Julius Richard Herzog in Leipzig gebunden. (Abb.12)⁵³

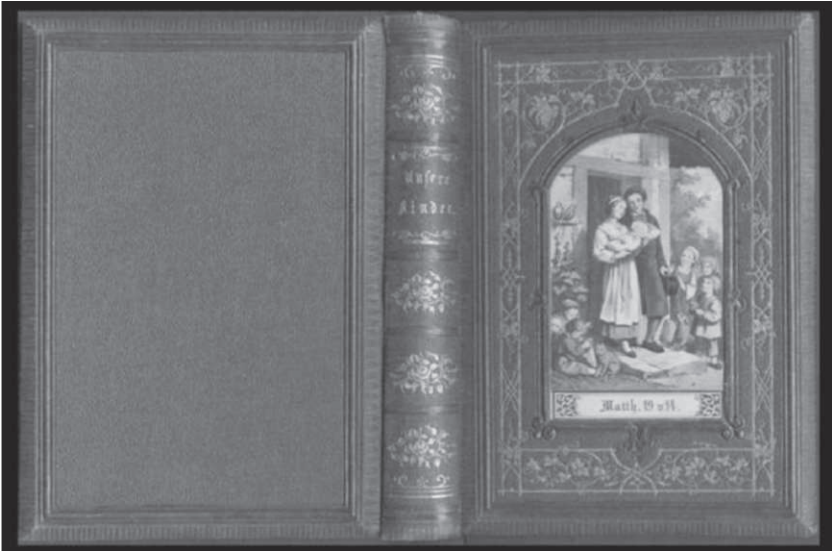


Abb. 12: Sammlung Mühlinghaus F91,1

Eine ruhige, klassische Aufteilung in einheitlicherem Design zeigt ein brauner Kalikoeinband mit Golddekoration von 1867, möglicherweise ist er in Wien entstanden, die Buchbinderei ist unbekannt.⁵⁴ (Abb. 13)

53 M.G.W. Brandt: *Unsere Kinder, eine Gabe Gottes, ein Segen des Hauses*. Basel: Bahnmeier's Verlag, 1865.

54 Dr. Sobotka, (Vorname unbekannt): *An Sie*. Selbstverlag (in Kommission bei Rudolf Lechner), Wien 1867.

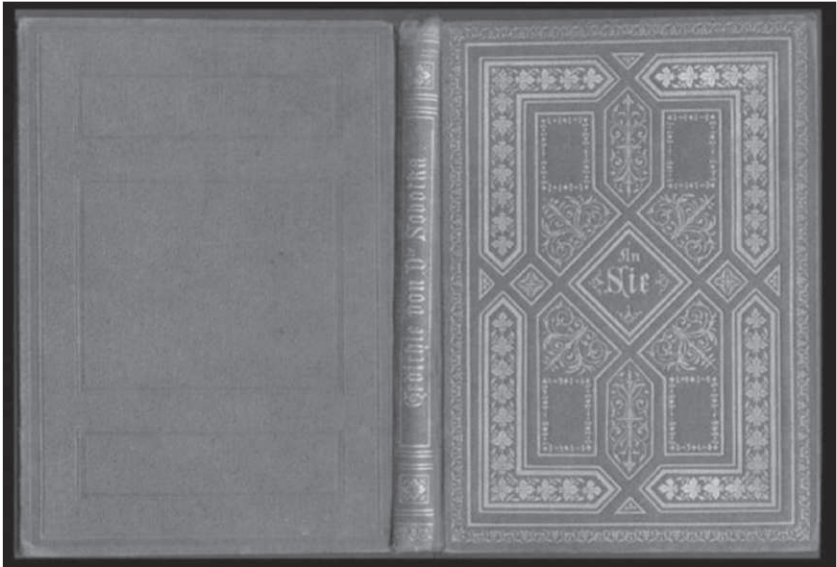


Abb. 13: Sammlung Mühlinghaus E168,2

Der orange Einband mit goldener und schwarzer Dekoration zu dem Titel *Schutt* des Autors Anastasius Grün zeigt mit seinen Rankenmotiven ein ähnliches Vokabular. Die Dekoration ist jedoch vielfältiger und uneinheitlicher, der Titel im Mittelteil ist mit einem Säulenmotiv hinterlegt. Das Titelblatt trägt die Angabe „Wilhelm Braumüller, k.u.k. Universitätsbuchhändler, Wien 1875“. Auf der letzten Seite steht: „Verlag der Weidmannschen Buchhandlung (J. Reimer) in Berlin“. Der Druck erfolgte bei Gustav Schade in Berlin, die Buchbinderei ist M. Schlöps u. Co., Wien. Das Beispiel zeigt, wie vielfältig die Verbindungen waren. Ein Teil oder die ganze Auflage wurde wahrscheinlich in Berlin gedruckt, von Braumüller aufgekauft und mit einem Einband in Wien versehen. (Abb. 14)⁵⁵

55 Anastasius Grün (eigtl. Anton Alexander Graf von Auersperg): *Schutt*. Wien: Wilhelm Braumüller, k.u.k. Universitätsbuchhändler, 1875 bzw. Berlin: Verlag der Weidmannschen Buchhandlung (J. Reimer), 12. Auflage.

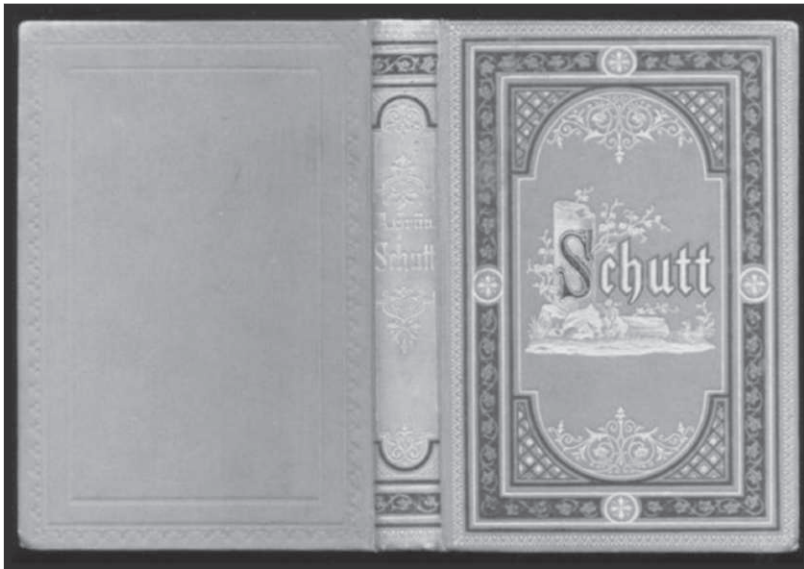


Abb. 14: Sammlung Mühlingshaus H23,1

Welchen Einfluss die Papiereinbände auf die Gestaltung der Kalikoeinbände über lange Zeit haben konnten, zeigt der weiße Papiereinband mit brauner Dekoration zu August Mahlmann, *Gesammelte Gedichte*, Leipzig 1837. Der Papiereinband ist auf dem Vorder- und Hinterdeckel mit einem Rahmen sehr frei nach italienischen Renaissancevorlagen entworfen. Entwerfer und Buchbinderei sind unbekannt. (Abb. 15)⁵⁶

⁵⁶ August Mahlmann: *Gesammelte Gedichte*. Leipzig: Rengersche Buchhandlung (Friedrich Volckmar), 1837, 3. Auflage.

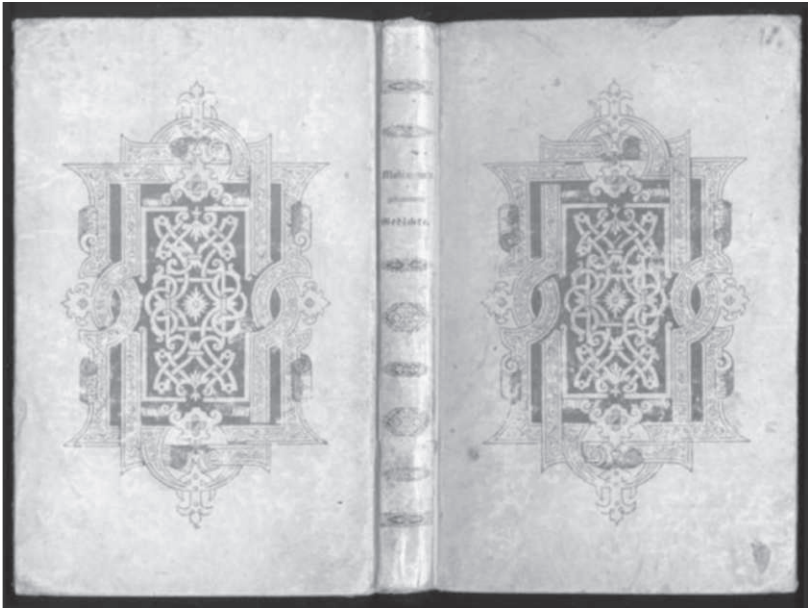


Abb. 15: Sammlung Mühlinghaus U42,1

Einen ganz ähnlichen Rahmen, jedoch für einen anderen Titel, zeigt der der graubraune Einband mit Dekoration in Gold, Grün, und Schwarz *Einkehr und Umschau* von 1876 in einer Kalikoausführung der Buchbinderei Julius Hager in Leipzig, der Entwerfer ist unbekannt. (Abb. 16)⁵⁷

⁵⁷ Friedrich Bodenstedt: *Einkehr und Umschau*. Jena: Hermann Costenoble, 1876.

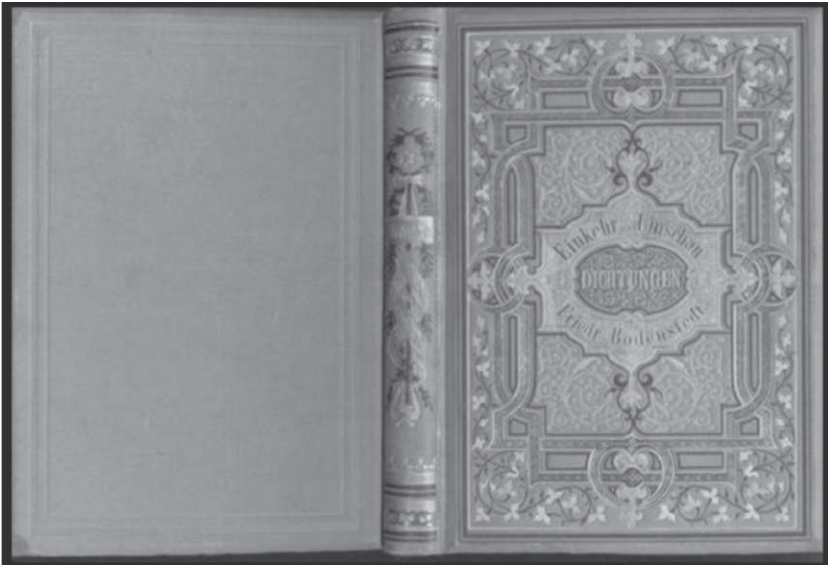


Abb. 16: Sammlung Mühlinghaus N4,4

Einer der interessantesten pergamentfarbenen Einbände aus dem Jahr 1876 ist der zu Eduard Grisebachs *Die Deutsche Literatur 1776–1870*. (Abb. 17)

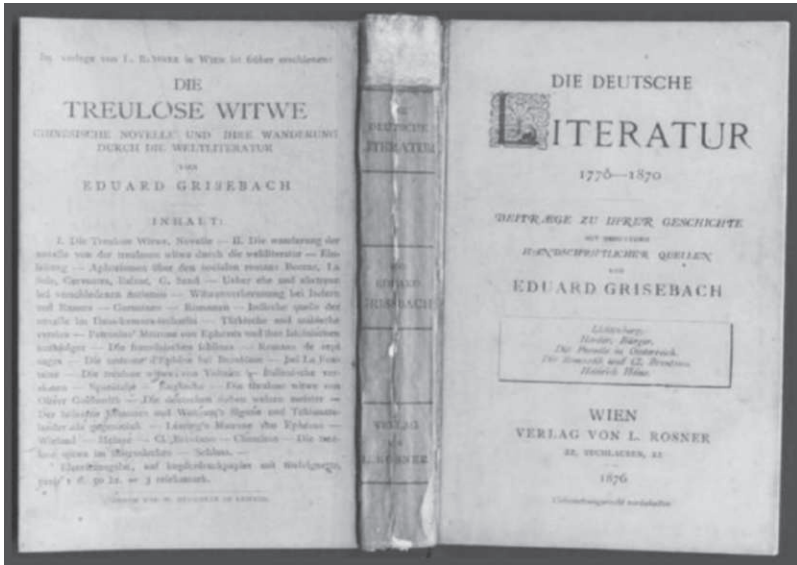


Abb. 17: Sammlung Mühlingshaus A110,2

Zunächst erscheint der unscheinbare, wie ein Titelblatt gestaltete Einband wie ein Rückgriff auf die Zeit um 1820. Das feste pergamentartige Papier ist jedoch dekoriert mit drei verschiedenen Schrifttypen, die je zum Charakter ihrer Aussage ausgewählt wurden. Neu ist, dass eine Initiale mitten im Titel erscheint. Die direkte Einflussnahme Grisebachs ist für diesen Band nicht dokumentiert, aber nicht ganz unwahrscheinlich. So hatte er zum Beispiel die Auswahl des Papiers und die Gestaltung der Schrift des Druckes zur 2. Auflage seines Werkes *Der neue Tannhäuser* sorgfältig nach Typen der Druckerei W. Drugulin, Leipzig, selbst ausgesucht.⁵⁸ Es ist anzunehmen, dass Grisebach diesen Band zur Deutschen Literatur als Experimentierfeld verstand, weil er mit den Entwürfen seiner Zeit unzufrieden war. Der Einband sticht auch wegen seiner Schlichtheit aus dem damals Üblichen heraus.⁵⁹

58 Heinz Sarkowski (Hrsg.): *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben, Dichterbriefe zur Buchgestaltung*. Frankfurt am Main: Mergenthaler-Verlag der Linotype GmbH, 1965, S. 51 ff.

59 Eduard Grisebach: *Die Deutsche Literatur 1776–1870. Beiträge zu ihrer Geschichte mit Benutzung handschriftlicher Quellen*. Wien: Verlag von L. Rosner, 1876.