

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100212785

R 534

kl

LEHRBÜCHER DER BUCHBINDEREI
VON PAUL ADAM, DÜSSELDORF · HEFT IX



IV M

DIE KUNST DES ENTWERFENS
FÜR ZEICHNENDE BUCHBINDER
VON PAUL ADAM, DÜSSELDORF

MIT 192 ABBILDUNGEN



1917. 522

VERLAG WILHELM KNAPP
IN HALLE A. SAALE 1917

DIE KUNST DER KRAFTVERWENDUNG
FÜR DIE ERREICHUNG DER ZIELE
VON PAUL JOSEF BESSEMER

SCHWIERIGKEITEN UND ZU ÜBERWINDENDE
HINDERNISSE GEHÖREN ZUM VOLLGENUSSE
SELBSTGELEISTETER ARBEIT



Inv. 2415B.



349383L | 1

ZUR EINFÜHRUNG

Der Beginn des Frühjahres 1914 brachte mir ein Doppeljubiläum: 50 Jahre stehe ich in meinem Berufe, 40 Jahre darf ich mich Meister nennen. Es ist eine lange Spanne Zeit, wenn man so rückwärts blickt. Mit gutem Gewissen darf ich von mir sagen, daß ich meinem Gewerbe allzeit ein treuer Diener gewesen, daß ich mit Leib und Seele an meinem Spezialberufe gehangen, und daß ich ihm ehrlich und selbstlos zu nützen bemüht war.

Erziehung und Bildungsgang waren reichlich verschieden von dem, was sonst in dieser Beziehung heranwachsenden Handwerkern geboten wird. Die Verhältnisse, auch wohl eigener Trieb stellten mich in meinen jüngeren Jahren abseits von der Art des Lebens, wie es sich der Durchschnittshandwerker sonst selbst zu-rechtmacht. Sie bedingten es auch, daß die sogenannte »freie Zeit«, die mir zu allen Zeiten recht knapp zugemessen war, Gelegenheit bot zu einer eingehenden Beschäftigung mit den theoretischen Seiten unseres so schönen Kunstgewerbes. Ich darf ohne Überhebung sagen, daß ich auf dem Gebiete der Fachgeschichte einige Erfolge zu verzeichnen habe, daß ich auch eine Reihe von Lücken auf dem Gebiete des Fachwissens durch eigenes Wissen und Forschen füllen konnte. Daß ich mich auch mit der Hebung und Veredelung des Technischen sowie der Aufstellung bestimmter Normen für unsere Tagesarbeiten befaßte, wird man bei einem, der vor allem Praktiker war, begreiflich finden.

Bereits bei einem früheren Lebensabschnitte, gelegentlich meines 25jährigen Meisterjubiläums, gab ich für Schüler und Freunde eine kleine theoretische Arbeit heraus: Über den neuen Stil. Auch bei dem vorliegenden Gedenktage möchte ich aller derer gedenken, die mir Freunde gewesen. Mir selbst will ich auch eine Art Rechenschaft ablegen über das, was ich im Laufe der Zeit erstrebt, erlernt und getrieben habe. Aus diesem Grunde habe ich für das vorliegende Werkchen ein Thema gewählt, das für den Praktiker noch nicht behandelt wurde: Das Entwerfen.

Wohl bestehen wissenschaftliche Arbeiten und besonders philosophische in Hülle und Fülle; für den Praktiker aber sind sie unbenutzbar, da er nur mühsam in langwieriger Geistesarbeit das zusammenfuchen müßte, was er für sich brauchen könnte. Der

Fachmann muß aber zu sofortigem Gebrauche ein Werk haben, das ihm jeden Augenblick einen Rat erteilen kann. Ein solches Werk besaßen wir noch nicht. Hier ist nun der Versuch gemacht, aus der täglichen Praxis heraus und für den Praktiker ein Anhaltbuch zu bieten, das sich auf das Notwendige beschränkt, dieses aber erschöpfend, besonders aber verständlich behandelt.

Sollte der Inhalt ausreichen, um unseren Fachleuten bei ihrer zeichnerischen Tätigkeit ein Wegweiser zu sein, so würde ich hochbefriedigt meinem nächsten Jubiläumsfeste entgegengehen.

Ich möchte nicht verfehlen, den beiden Künstlern, die mir auf meinem Wege zur Erreichung einiger zeichnerischen Fertigkeit die besten und selbstlosesten Lehrer gewesen sind, noch über das Grab hinaus zu danken: Herrn Professor v. Ritgen, Gießen, und Maler Grotjohann, Düsseldorf.

Ihrem Andenken sei diese Arbeit an erster Stelle gewidmet!

Mitten in bester, erfolgreichster Friedensarbeit wird uns durch mißgünstige Nachbarn ein Krieg aufgezwungen, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hat. Alle Fachleute in den besten Jahren — und die meisten und erfolgreichsten gehören dazu — stehen im Felde, unsere schaffensfreudigste Jugend, die Zukunftsträgerin deutschen Kunsthandwerkes sein sollte, blutet für das Vaterland oder ist teilweise gefallen; der Schreiber dieser Arbeit hat selbst noch einmal in vorgerückten Jahren des Kaisers Rock angezogen. Das alles fällt zusammen mit dem Ausdruck der letzten Bogen dieses Werkes. Ist da die Zeit, um unserem Nachwuchs kunstgewerbliche Belehrungen zu geben, während die Welt in Flammen steht? Eine Verschiebung des Erscheinens ist die notwendige Folge. Wenn aber Tag und Stunde gekommen sein wird, um das vorliegende Werkchen herauszubringen, dann möge es den deutschen Fachleuten eine Hilfe sein beim Erringen des Sieges deutscher Arbeit und deutscher Handwerkskunst, denn wir wollen, werden und müssen siegen auf allen Gebieten, — während und nach dem Kriege!

Gott schütze unser deutsches Vaterland!

PAUL ADAM.

INHALTSVERZEICHNIS

| | Seite |
|---|-------|
| Einleitung | 1 |
| Allgemeiner Gesamteindruck | 6 |
| Rand und Mittelfeld | 12 |
| Allgemeine Raumteilung | 36 |
| Ecken, Mitte und Rand zusammen | 57 |
| Das Mittelfeld | 63 |
| Gruppierung der Verzierungsmotive | 72 |
| Komposition für die ganze Fläche | 86 |
| Wappen, Embleme, Monogramme | 97 |
| Rückfichtnahme auf die Technik | 104 |
| Bezugnahme auf den Inhalt | 115 |

□ □ □

EINLEITUNG

Seit einigen Jahren – man kann nicht einmal sagen Jahrzehnten, haben die Buchbinder eingesehen, daß ohne zeichnerisches Können alle unsere Arbeit – sei dieselbe noch so erkünstelt und mühevoll entstanden, eine Kunst nicht ist. Es wird heute viel, viel mehr gezeichnet wie früher; aber noch nicht annähernd genug, um den sich stetig mehrenden Bedürfnissen zu genügen.

Nun kann nicht bestritten werden, daß die Zeit, regelrechtes Zeichnen mit allen Pfiffen und Kniffen zu erlernen, heute gar nicht mehr gegeben ist. Wer das erlernen will, muß vor Beginn der Lehrzeit damit anfangen, denn nachher fehlt meistens die Zeit.

Ich aus meiner persönlichen Erfahrung kann aber getrost sagen: es ist auch so unbedingt notwendig nicht, daß man das kunstvolle Zeichnen, das »Bildchenmalen« völlig beherrscht. Viel mehr Bedürfnis ist es, daß jeder Kunsthandwerker, insbesondere der Buchbinder selbständig entwerfen kann. Die Ausführung der Einzelheiten, das *Durcharbeiten* wird ihm später leichter und leichter erscheinen; etwas aber muß vorausgesetzt werden: er muß den notwendigen Formensinn und einen geklärten Geschmack haben.

Wenn früher der Handvergolder einen Band zu verzieren hatte, so untersuchte er seinen Stempelvorrat, wählte das, was ihm passend dünkte, zog einige Hilfslinien, die er noch nicht einmal durch den Druck zu verbergen suchte, und dann wurde frisch drauf los vergoldet; wo es dann noch fehlte, wurde ein Blütchen, ein Sternchen, ein Ring oder ähnliches zur Füllung eingesetzt. Ob nachher die ganze Zusammenstellung einen befriedigenden Gesamteindruck machte, war mehr Sache des Zufalls als zielbewußter Absichtlichkeit. Das Warum? überlegte sich niemand, die Grundregeln des Entwerfens kannte niemand und lehrte niemand.

Später, erst in den Jahren nach dem großen Feldzuge, besonders nachdem die Arbeiten Michels in Paris erschienen waren, finden wir das Verständnis für ältere Arbeiten und die Anfänge des Kopierens nach denselben. Grolier mit seinen Bandmustern und schraffierten Stempeln ist in geradezu unerhörter Weise ausgebeutet, imitiert und verballhorniert worden, weil eben Berufene und Unberufene sich auf das Handvergoldene verlegt hatten.

Schon in den achtziger Jahren jedoch hatte sich manches geklärt; einzelne Werkstätten hatten ihren eigenen Bildungs- und Erziehungsgang für ihren Nachwuchs geschaffen; ganz wie von selbst ging der Geist des Werkstattleiters auf seine Arbeiter über, es entwickelte sich die Richtung. Ich bitte nicht zu verwechseln mit Stil. — Der Stil ist jedesmal das Kind und die Ausdrucksform einer bestimmten Zeit; innerhalb des Stiles jeder beliebigen Zeit aber bestehen eine ganze Anzahl von Richtungen, d. h. einzelne befähigte Köpfe verarbeiten die herrschenden Ideen nach ihrem eigenen Willen, in ihrem eigenen Geiste, und ihre Schüler folgen ihnen nach: so entsteht die Richtung.

In den letzten 10 Jahren ist nach dieser Seite hin das Bedürfnis sehr gewachsen, viel mehr noch das Bestreben, Neues, möglichst »Originelles« zu schaffen; wer nicht selbst zeichnete, ließ sich was zeichnen, und da wo Seitz, Theyer, Sattler, Hupp, neuerdings van der Velde, Berlepsch, Behrens am Ruder standen, glückte der Versuch in den meisten Fällen. Oft genug kam man aber an einen Architekten, der im günstigsten Falle eine Intarsiarbeit, die auf eine Tischplatte gepaßt hätte, für einen Einband zurechtmachte. Im weniger günstigen Falle baute er einen Entwurf, der den Regeln und Möglichkeiten unserer Technik schnurstracks entgegen lief.

War also der Buchbinder meist unfähig, den geistig wertvolleren Teil seiner Arbeit selbst zu leisten, so fehlte dem Zeichner das durchaus notwendige Verständnis für die handwerksgerechte Ausführung: Halbbildung dort, Halbwissen hier, das Übel unserer Zeit, mit dem alle Gesellschaftskreise bewußt oder unbewußt im Kampfe liegen.

Wohl denen, die diesen großen Fehler unserer anspruchsvollen, allzurash entwickelten Zeit an sich selbst erkennen. Mit bemerkenswerter Beharrlichkeit streben die Besseren unseres Gewerbes dahin, von fremdem Können unabhängig zu werden, und ihre Entwürfe selbständig anzufertigen in der ganz richtigen Auffassung, daß nur dann eine Arbeit volle Befriedigung gewährt,

wenn der Ausführende dem Werke seine volle Eigenart aufgeprägt hat dadurch, daß er sie erdacht und gemacht, daß er sie von den ersten Anfängen an »gefühlte« hat. Leider sind nicht alle, die sich berufen fühlen, auch Auserwählte; aber viel mehr könnten es sein, wenn sie den richtigen Lehrer fänden, der mit dem Können des geschulten Handwerkers das Wissen und Verständnis des Künstlers verbindet. — Daß man aber selbst dort, wo man es besser wissen sollte, über die notwendigsten Erfordernisse und Grundregeln für das Entwerfen durchaus mangelhaft unterrichtet, ja daß man oft in der Art unserer Väter ganz auf Glückszufälle beim Gelingen angewiesen, ist eine leider nicht wegzuleugnende Tatsache.

Ich habe im folgenden den Versuch gemacht, das Notwendigste in bezug auf das Entwerfen, wie es für unser Kunsthandwerk erforderlich ist, in möglichst verständlicher Weise vorzuführen und mit Beispielen zu belegen. Die Fachleute, die mich kennen, wissen, daß ich stets den Mut gehabt habe, meinen eigenen Weg zu gehen, daß ich frei bin von allem, was irgendwie schulmeisterlich aussieht, daß ich alles verachte, was sich nicht durch Tatsachen oder Erfahrungsgrundsätze belegen läßt, und mich durchaus niemals scheue, das »Herkömmliche«, das »Konventionelle« über Bord zu werfen, wo ich einen Grund nicht finden kann, dieses Herkömmliche für gut zu halten, mit einem Worte, daß ich den »alten Buchbinder« möglichst gründlich ausgezogen habe und ihm nur insofern vollste Anerkennung zolle, als er in einer gediegenen, musterergültigen Arbeitsweise uns die Grundlage für wirkliche Kunstarbeiten gibt. — Auf der anderen Seite mögen diejenigen, welche mir ferner stehen, nicht glauben, daß ich zu den allerneuesten gehöre, die das Absonderliche und Außergewöhnliche als Regel hinstellen. Meine Überzeugung ist die, daß, wie in aller Kunst, so auch in unserem Kunstgewerbe ein Mittelweg sich nach und nach durchringen wird, der zwar von alten Grundsätzen in manchem abweichen, den neuesten Jüngern aber nur zum Teil recht geben wird. Wir alle, die wir noch mitten in dieser Übergangszeit stehen — Sie, meine verehrten Leser ebenfalls —, müssen nach allen Seiten hinhören, müssen vielen Ansprüchen gerecht werden. Solange Sie selbst »auf dem laufenden« bleiben, solange Sie hinter den rasch vorwärts eilenden Anforderungen unserer Zeit nicht zurückbleiben, werden Sie Ihr Publikum überragen, Sie werden die Führung nicht verlieren. In dem Augenblick, da dies jedoch geschehen sollte, daß Sie nicht mehr mitkommen könnten, haben

Sie verlorenes Spiel, denn Sie holen nicht mehr ein, was Sie verfäumd haben. Deshalb bitte ich alle diejenigen, die sich der Mühe unterziehen, diese Ausführungen mit Bedacht zu lesen, die nur für den Kreis derer geschrieben sind, die wirklich dem Kunsthandwerk zutreiben, nicht irgendeine Richtung, eine Stilart als verwerflich zu bezeichnen, sondern sich zu bemühen, die Gedanken anderer zu verstehen, mit ihnen zu fühlen, die Art ihrer Auffassung zu teilen und zu begreifen. Es wird Ihnen einen hohen Genuß gewähren, auch mit den Eigenarten der Allerjüngsten vertraut zu sein. Niemand kann von mir verlangen, daß ich den Himmel anders als blau, die Bäume anders als grün ansehe, aber ich habe es erlebt, daß der Himmel rot und die Bäume schwarz scheinen können; sollte ich einen anderen darum schelten, daß er Ausnahmen einmal in seine Kunst einführt? Freuen wir uns, daß wir endlich einmal selbst gehen und sehen können, daß wir uns von der Gefolgschaft freigemacht haben, die wir den sog. berühmten Ausländern jahrzehntelang geleistet, daß bei uns in der Kunstbuchbinderei die besten Fachleute selbst zeichnen und entwerfen können.

Ich werde mich bemühen, im folgenden nur solche Tatsachen und Vorschriften festzustellen, die immer gültig waren, und von denen man nie ungestraft wird abweichen dürfen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich gleich von vornherein bemerken, daß etwas Neues auf dem Gebiete des Ornamentes nie erfunden worden ist, weder jetzt noch früher. Alles, was wirklich neu und originell — ich muß leider dieses ver- und mißbrauchte Wort auch anwenden —, war vorher zum Teil, oder in anderer oder ähnlicher Form vorhanden, und die Eigenart beschränkt sich stets nur auf eine veränderte Auffassung. »Alles war schon einmal da.«

Demnach ist es nicht zweckmäßig, Stoff für neue Ideen immer nur aus vorhandenen Einbänden oder Einbandvorlagen schöpfen zu wollen; der Teppich, die Spitze, Goldschmiede-, Email- und Taufhierarbeit bergen eine solche Fülle hervorragender Zierformen und Gedanken, daß wir diese durchaus vorbildlich benützen und ausnützen sollten. Eine geschickte Anleihe bei einer anderen Technik wird stets der unfrigen zum Nutzen sein, wenn das Eigenartige wirklich schön, wenn es der veränderten Technik angepaßt, wenn die Umwandlung mit Geist und Geschick erfolgt ist.

Wir müssen auch stets bei unseren Altvorderen, gleichviel welcher Nation, Umschau halten, und selbst die Arbeiten roher

Völkerschaften enthalten so viel des Lehrreichen, daß wir von ihnen lernen können. In bezug auf Zweckmäßigkeit und das Gefühl für das Konstruktive sind uns die unkultivierten Völker noch stets Lehrmeister gewesen.

Wer sich immer nur in seinen eigenen Ideen bewegen, wer nicht nach rechts und links zu den anderen sehen will, der wird sehr bald am Ende seines Könnens sein, denn jede Inzucht, auch die geistige und künstlerische, führt zur Entartung. Man denke nur an Eckmann, der daran geistig scheiterte, daß er sich immer nur im Kreise eigener Motive herumdrehen wollte.

Der Künstler, der nur mit der hohen, bildenden Kunst zu tun hat, ist freier und unbeschränkter. Der Kunsthandwerker muß aber den verschiedensten Anforderungen genügen und sich oft weitgehenden Vorbedingungen fügen, er muß sich auch den verflochtenen Stilrichtungen anpassen können. So muß auch er sich in ein bestimmtes Milieu für seine jeweilige Arbeit hineinleben. Das aber ist oft genug die größte Kunst.

□ □ □

ALLGEMEINER GESAMTEINDRUCK

Man spricht in der Kunst und dem Kunstgewerbe von Akkorden, Harmonie und Stimmungen, ganz so wie in der Musik; vergleichen wir beide miteinander. Wenn der Durchschnittsmensch, der nicht besonders »auf Musik dressiert ist«, ein Konzertstück hört, das ihm bisher fremd war, so wird er noch längere Zeit nachher einen bestimmten Gesamteindruck im Gedächtnis behalten; er wird sich darüber klar sein, daß ihm das eine mehr, das andere weniger gefallen. Das »Warum« kann er anderen, ja er kann es sich selbst nicht erklären. In erster Linie wird ihm die Einteilung der ein-

zelnen »Sätze« noch längere Zeit vor-schweben, das etwaige »Leitmotiv« oder einzelne ins Ohr fallende Melodien werden ihm noch nach Tagen und Wochen nachklingen; die Abwechslung von Dur nach Moll und umgekehrt, die Kontraste, welche in der Aufeinanderfolge der einzelnen Tempi, nicht zum mindesten auch der Eindruck bestimmter Rhythmus-Sätze, beispielsweise eines

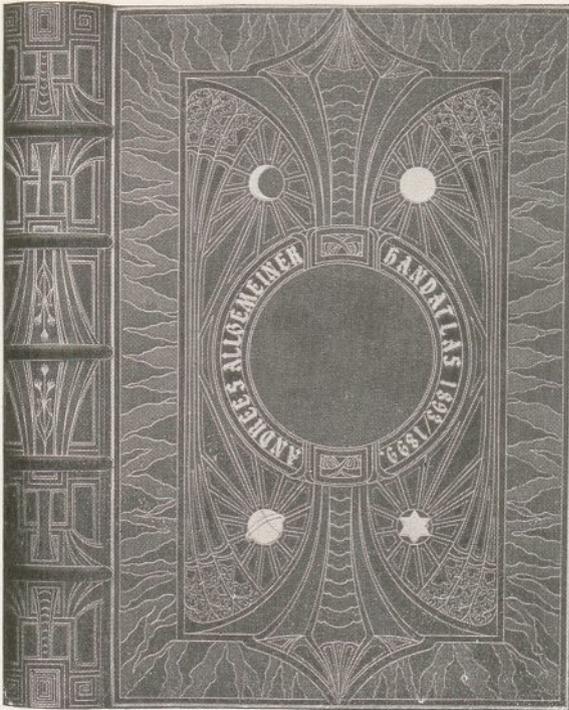


Abb. 1. Gute Gesamtwirkung eines Entwurfs.

Pastorales oder einer Gavotte, bleiben noch lange im Gedächtnis in wohlthuender Erinnerung. —

Nun treten Sie einmal in ein Zimmer, das Ihnen fremd war, halten Sie nur einen Augenblick Umschau und verlassen Sie den Raum wieder. Die an Sie gestellte Frage, ob Ihnen die Einrichtung gefallen, werden Sie dann kurzer Hand mit »Ja« oder »Nein« beantworten können. Frägt man Sie nach Form und Farbe der Tapete, der Stoffbezüge, so werden Sie keine Auskunft geben können. Ja, Sie werden vielleicht sagen: die Farbe des Zimmers war grün — und doch war sie vielleicht gar nicht grün, sondern wirkte im Gesamteindruck nur grün. Frägt man Sie, was Ihnen sonst im Zimmer gefallen, so wird Ihnen die Stellung einer weißen Figur unter grünen Blättern oder die Anordnung eines hellen Fenstereckchens oder einer Waffengruppe noch erinnerlich sein. Mit einem Wort: der Gesamteindruck ist haften geblieben, einzelne hervorstechende Gruppierungen oder Farbenkontraste haben sich Ihnen eingepägt.

Dies entspricht der Auffassung der großen Sätze in der Musik; die fernere Empfindung für den Gesamteindruck der Farben, ob hell ob dunkel, entspricht einer Vergleichung mit Dur und Moll.

Wenn wir uns fragen, worauf beruht die Tatsache, daß der Anblick einer Fläche uns befriedigt, dies dagegen bei einer anderen nicht der Fall ist, daß also die eine uns mehr, die andere weniger gefällt, so muß die Antwort lauten: Ähnlich wie in der Musik das Ohr, wird hier unser Auge befriedigt durch eine sinngemäße Verteilung der Flächen, durch eine Ausgleichung der Gewichte, d. h. durch ein bewußtes und vorausberechnetes Abwägen von größeren und kleineren Ornamentgruppen gegeneinander, und weiterhin durch eine Ausgleichung der Farbengruppen, soweit solche in Frage kommen.

Auf der beistehend abgebildeten Decke, Abb. 1, kommt diese Eigenart so recht zum Ausdruck: Ein kräftig betontes Mittelfeld, das in geistreicher Weise oben und unten mit dem Rande in Verbindung gebracht ist. Der Rand selbst ist in seinen Maßverhältnissen zum Mittelfelde wohl abgewogen. Die vier Himmelszeichen bilden wohlthuende Ruhepunkte für das Auge. Dabei ist es ganz eigenartig, daß an dem hier vorgeführten Beispiele die ziemlich langweilige Zeichnung im Rande uns gar nicht zum Bewußtsein kommt. Im Gegenteil: ein Mittelfeld mit guten Einzelheiten gewinnt stets durch einen eintönigen Rand. »Der Rand schiebt«, d. h. er lenkt das Auge zu den bedeutenderen Motiven des Mittel-

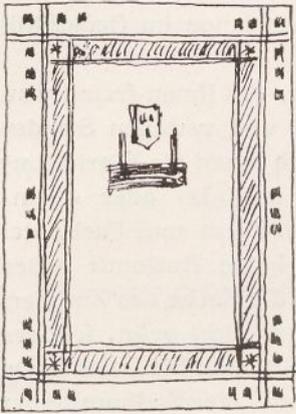


Abb. 2 u. 3.

Aufzeichnung des ersten Gedankens für einen Entwurf. Die Anordnung des Raumes und die Verteilung der Gewichte ist bereits angedeutet. Daneben die fertige Arbeit, die sich im wesentlichen an die ersten Gedanken anlehnt.

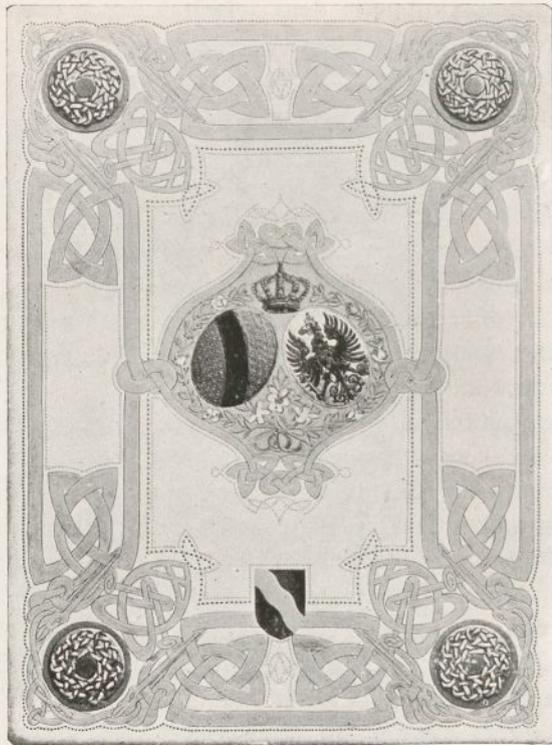
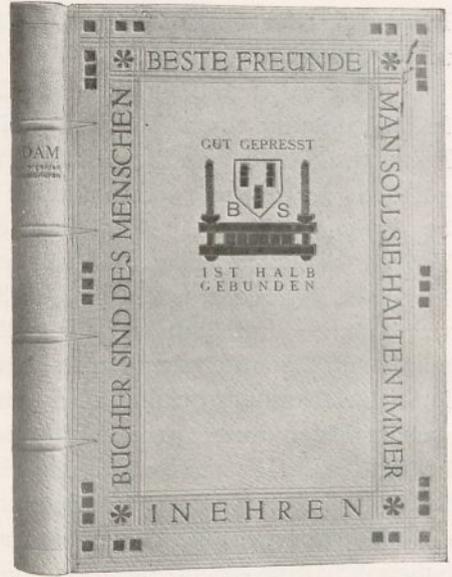


Abb. 4. Entwurf mit gegebenen Bedingungen.

feldes ab. — Der vorzügliche Eindruck des Ganzen beherrscht uns und nimmt uns völlig in Anspruch, wir sehen gar nicht, daß das Mittelstück viel schöner gruppiert ist als der Rand.

Ein häufig gebrauchter Ausdruck lautet: »Der erste Eindruck ist maßgebend«. Das gilt in hohem Grade bei Kunst und Kunstgewerbe. Sehr häufig gefällt uns eine Arbeit nicht recht; gehen wir jedoch näher auf die Einzelheiten ein, so begegnen wir da

Schönheiten, die uns zwar über den üblen ersten Eindruck hinweghelfen, aber doch keine so rechte Freude am Ganzen aufkommen lassen. — Hier liegt immer ein Fehler in der Gesamtanlage vor; der Künstler hat entweder seine Arbeit nicht mit der notwendigen Bedächtigkeit vorbereitet, oder er leidet an einem Geschmacksdefekte.

Daraus erzieht man, daß die Form der Einzelheiten erst in zweiter Linie kommt; mancher orientalische Teppich ist wunderschön, seine Einzelheiten sind uns oft unverständlich, wie dies bei dem sogenannten Askalimuster so häufig der Fall ist. Das Ganze befriedigt uns aber, denn das Einzelne tritt hinter dem Ganzen zurück.

In Berücksichtigung dieser Tatsache müssen wir unsere Muster entwerfen. Auge sowohl wie Ohr wollen zunächst Gesamteindrücke haben; ohne Rücksicht auf die später auszubildende Form und etwaige verbindende Ranken oder andere organische Notwendigkeiten muß vorerst ein allgemeines Bild geschaffen werden.



Abb. 5. Gegenbeispiel: Unbegründete Befestigung des Beschlages über einem Rande.

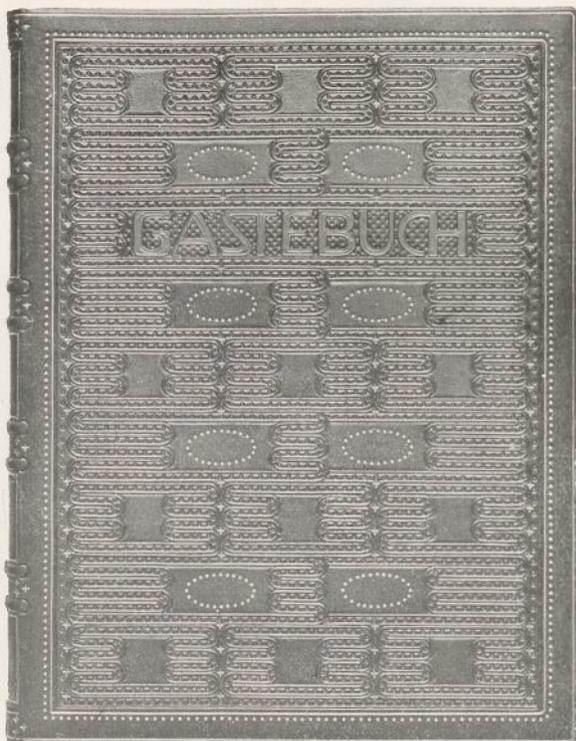


Abb. 6. Wirkung der ausgesparten Stellen auf ganzen Flächen.

In vielen Fällen, ja fast in den meisten, sind wir aber noch an gewisse Bedingungen gebunden. Der Besteller wird uns vorgeschrieben haben, ein Monogramm, ein Wappen oder gar mehrere, Wahrzeichen oder Embleme mit Bezug auf Zweck oder Inhalt in unseren Entwurf mit einzuflechten.

Aber auch wenn dieses nicht der Fall ist, müssen wir selbst wissen, was wir wollen. Allgemeine Gedanken über Gesamtform

und Gesamtgliederung, über Anbringung von Beschlag, über Größe und Form eines etwaigen Mittelfeldes werden uns vorher beschäftigen müssen, der Entwurf wird, wie man zu sagen pflegt, »im Kopfe fertig gemacht«.

Ist man soweit, so wird in einfacher, kunstloser Weise mit dem Stift auf einem kleinen Blatt Papier in der Größe einer Postkarte oder noch kleiner eine kurze Andeutung gemacht, welche lediglich die Raumverteilung festlegt und etwaige Vorschriften des Bestellers berücksichtigt, Abb. 2 u. 3.

Es ist durchaus erforderlich, daß solches Beiwerk mit in das Ornament aufgenommen wird, daß es sich »organisch« damit verbindet. Mit anderen Worten: Wappen, Monogramme, Beschläge usw. müssen so vom Ornament umschlossen und in dasselbe eingefügt sein, als ob sie mit demselben verwachsen wären; der Zeichner muß zeigen, daß er von vornherein mit allen gegebenen Bedingungen gerechnet, daß er den ganzen künstlerischen Aufbau einheitlich gedacht hat, Abb. 4.

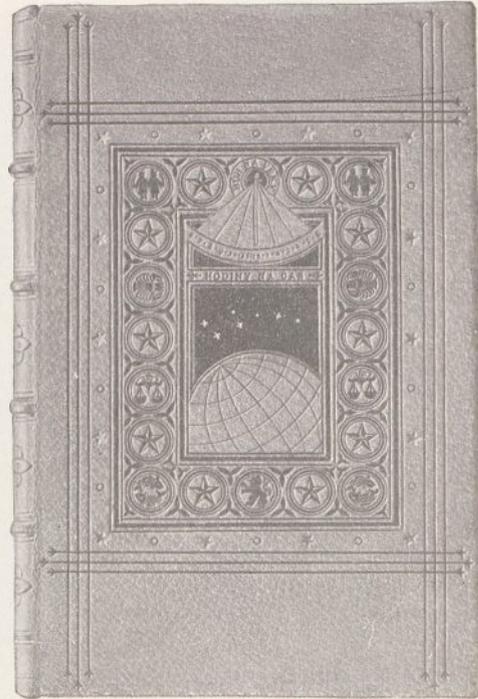
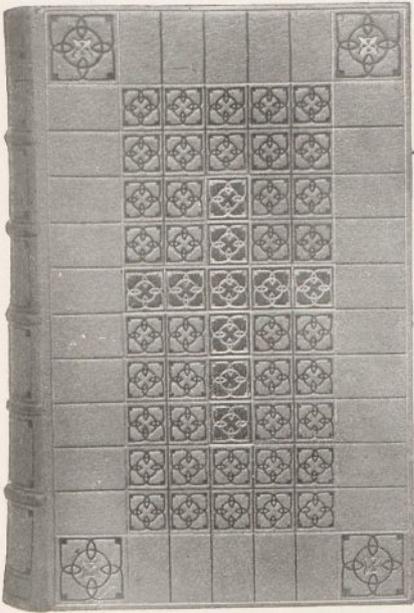


Abb. 7 u. 8. Bände mit bescheiden gegliederten Rändern.

Es ist einer der größten Fehler, auf eine Handvergoldung mit umlaufendem Band oder Spitzenmuster einen Beschlag aufzulegen, der, ohne Rücksicht auf das Muster, dieses überschneidet, Abb. 5.

Gehen wir von der einfachsten Flächenteilung aus: Wie schon gesagt wurde, greift das Auge zunächst den Eindruck der Gruppenanordnungen aus dem Ganzen der Zeichnung heraus, gewissermaßen also die Wirkung der Flecken, welche auf einer Fläche von den Ornament- und Farbgruppen im einzelnen, von den Flächengruppen oder den Gliederungen im allgemeinen gebildet werden.

Diese Haupteinteilung für die Zeichnung wird geschaffen, indem man allgemeine Gliederungen in sorgfältig erwogenem, gegenseitigem Verhältnis entwirft, also die Hauptflecken bestimmt.

Dabei bedenke man, daß nicht allein das Ornament, sondern unter Umständen auch leer gebliebene Teile als Flecken wirken.

Das hier angeführte Beispiel zeigt, wie das geschieht, und daß ohne die Ausparungen das Ornament in weit geringerem Maße zur Geltung kommen würde, Abb. 6.

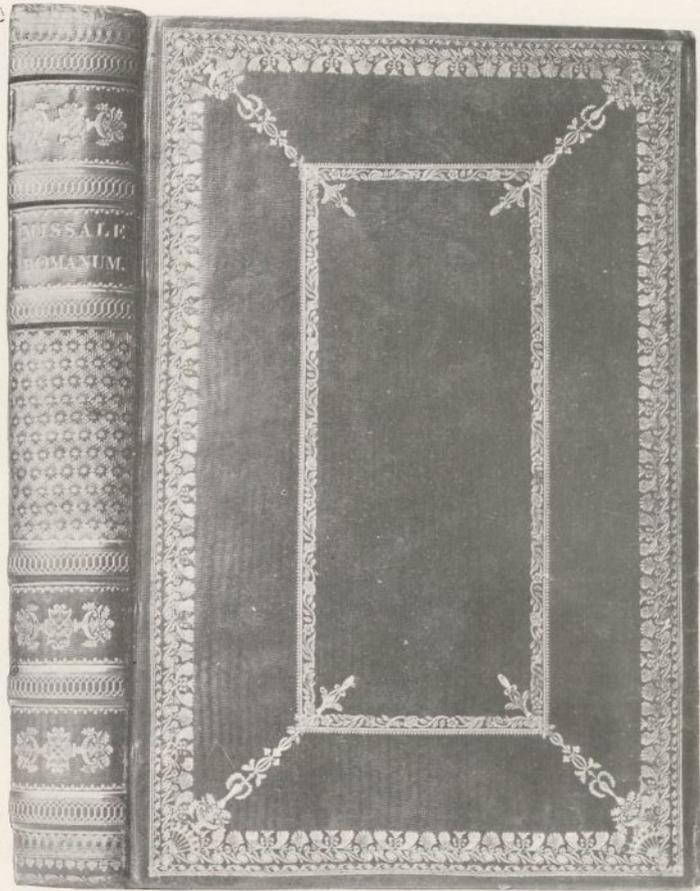


Abb. 9. Einband des XIX. Jahrhunderts mit Betonung der Diagonale in den Ecken.

RAND UND MITTELFELD

Die denkbar einfachste Verzierung einer Fläche ist eine umgebende Linie dicht am Rande, gleichviel ob in Gold ausgedruckt oder nicht; das Auge wird sofort eine gewisse Befriedigung empfinden, wenn eine solche Einfassung, eine Begrenzung der leeren Fläche stattgefunden hat. Die unverzierte Buchfläche wirkt an sich selbst; sie hat einen umgebenden Rahmen erhalten, und damit ist streng genommen die einfachste Gliederung hier bereits eingetreten.

Rücken wir die Linie etwa 2 cm vom Rande ab, so haben wir bereits Rand und Mittelfeld geschaffen, wir sind jetzt aber

gezwungen, zu unterfuchen, ob das Verhältnis der Randbreite zur Größe der freien Mittelfläche in richtigem Verhältnis steht.

Der 2 cm breite Rand ist für einen Oktavband gedacht; wird das Buch größer, muß sich auch der Rand verbreitern. Wie breit soll, wie breit darf er sein im Verhältnis zur Gesamtfläche?

Diese Frage läßt sich nicht ganz bestimmt beantworten. Im allgemeinen entspricht es unserem Gefühl,

den Rand nicht breiter, als mit einem Sechstel der kürzeren Seite zu berechnen; ein Zehntel würde schon arg wenig sein, ist jedoch an orientalischen Bänden häufig zu finden.

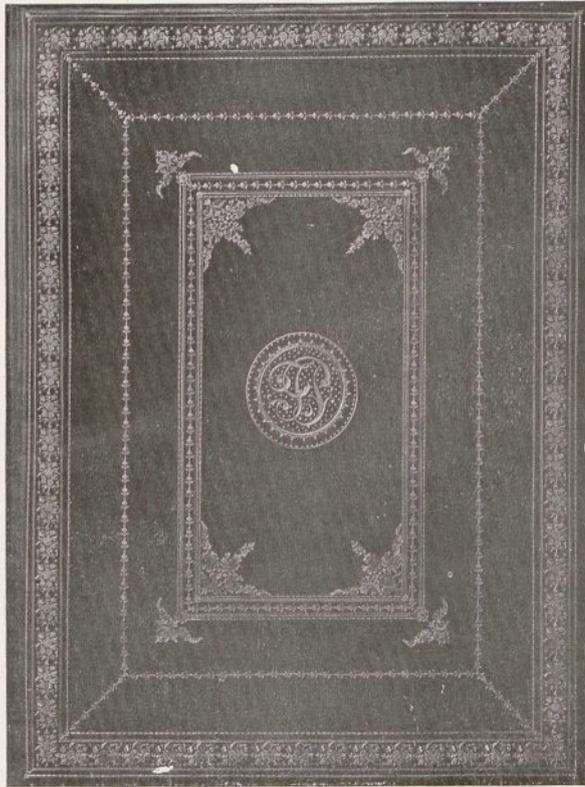


Abb. 10. Gliederung des Randes und Wirkung der Diagonale.

Riblioteka
Pol. Wroc.



Abb. 11 u. 12.
Einfachste
Randgliederungen.

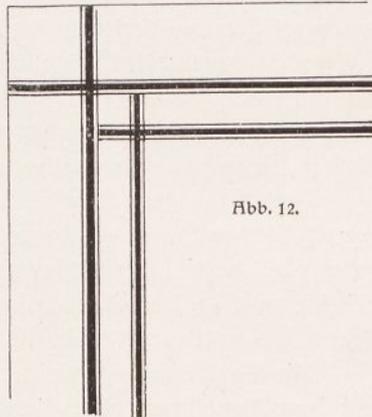


Abb. 12.

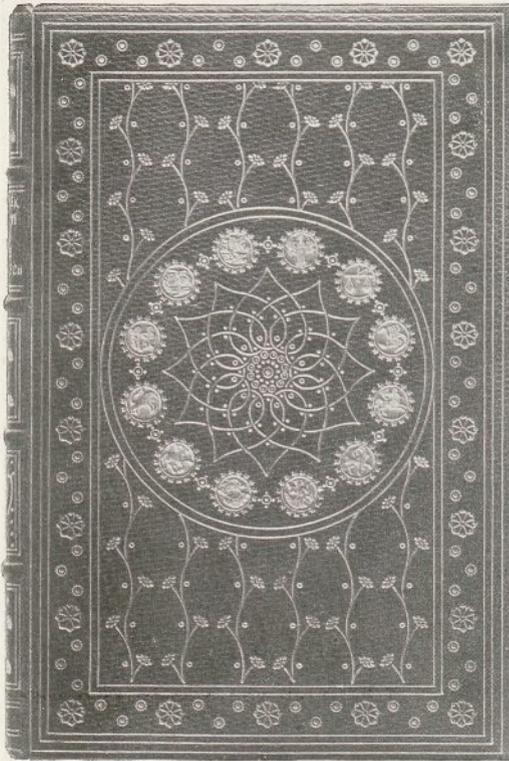


Abb. 13. Rosetten und Punkte im Rande wirken als Knöpfe oder Stifte.

Rand und Mittelfeld, die beiden hauptsächlichsten und früher fast überall angewandten Gliederungsteile, beherrschten bis in neueste Zeit alle unsere buchbinderischen Stilrichtungen, ausgenommen die Zeit Le Gascons, in der der Rand sehr schmal geworden war zugunsten der reich verzierten und gemusterten Mittelfläche.

Heute, in der sogenannten modernen Richtung, kommt der Rand in den meisten Fällen viel weniger zum Ausdruck: man ziert die ganze Fläche oder einen Teil derselben; wendet man einen Rand an, so bleibt er meist leer oder doch bescheiden ornamentiert, Abb. 7 u. 8.

Sowie das Auge einen scharf begrenzten Rand erblickt, sucht es dicht an der Kante her den Linienabschluß; ja, damit nicht genug, es sucht im Rande selbst die Gehrungslinie von der äußeren zur inneren Ecke: es gliedert in Gedanken den Rand in sich selbst. In der Tat finden wir seit der frühesten Zeit — schon an den Elfenbein- und Goldschmiededecken — die mit Vorliebe angewandte Betonung der Diagonale, ebenso wie in der neuen und neuesten Zeit, auch wenn diese Betonung nur durch eine einfache Linie bewirkt ist, Abb. 9 u. 10.

Setzt man statt der einfachen eine Doppellinie, so gliedern wir nicht den Rand, sondern die Begrenzung des Randes; weitergehend ist diese Untergliederung, wenn eine Dreilinie gesetzt wird, bei der zwei Linien näher zusammenstehen als die dritte, oder von denen die mittlere stärker ist als die anderen, Abb. 10, 12 u. 13.

Die Abwechslung, welche der breitere Abstand in Verbindung mit dem schmälere, oder die dickere Linie mit den feineren bietet,

tut dem Auge wohl; das Auge liebt die Abwechslung der Maß- und Gewichtsverhältnisse. Außerdem liegt hier der Reiz noch darin, daß die ungleichen Abstände oder die ungleich

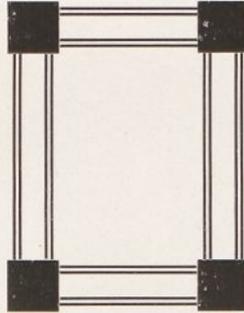


Abb. 14.

starken Linien des trennenden Randes eine Gliederung in sich selbst bilden, Abb. 11 u. 12.

Diese einfachen Beispiele sollen nur zeigen, wie man sich gewöhnen soll, gewisse Vorgänge, ge-

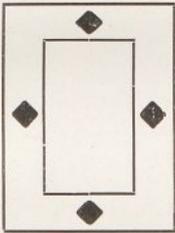


Abb. 15.



Abb. 16.

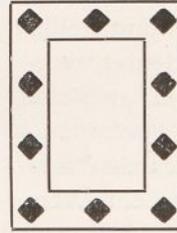


Abb. 17.

Abb. 14 bis 17. Raumeinteilungen mit Betonungen.

wisse Überlieferungen in der Art der Verzierung, die wir ohne weiteres als bestehend hinnehmen, aufzuklären und sich selbst gegenüber zu begründen; es wird uns dann viel leichter, auch die Grundbedingungen weitergehender Verzierungsweisen richtig zu erfassen und anzuwenden.

Bei allen reicheren Verzierungen werden die einzelnen Glieder in sich selbst mehr oder weniger verziert; sie gelten dabei nur als nebenfächliche Verbindungsglieder, gewissermaßen als eine Naht oder Zusammenflechtung. Die bei den Handvergoldern so häufig angewendeten Punktlinien, Kreuznähte, Zöpfe und Kettenlinien deuten das Flechten oder Verbinden deutlich genug an, und ihre Anwendung an solcher Stelle ist künstlerisch durchaus begründet, wenn auch nicht gerade notwendig. Jedes andere, anspruchslose Ornament ist gerade so verwendbar; fortlaufende Ranken sind ein auf den Zusammenstoß gelegtes Bindeglied, Rosetten deuten eine Auffüttung des betreffenden Teiles ebenso erkennbar als wirkliche Knöpfe, deren Stelle sie vertreten, Abb. 13.

Doch gehen wir vorläufig von der allgemeinen Gliederung noch nicht zu Einzelheiten über.

Im Rande können wir die Ecken, die Mitte der Seiten, oder mehrere Punkte in den Seiten besonders betonen und damit eine

Untergliederung schaffen. Es sollen im folgenden schematisch die Betonungsweisen in ihrem häufigsten Vorkommen vorgeführt werden; nur das Grundgesetz, das »Prinzip« der Massenverteilung sollte angedeutet werden. Ob an Stelle des betonten Fleckes ein Ornament, ein Vierpaß, farbige Ledermosaik, Metall- oder Elfenbeineinlage oder etwa ein Beschlagteil steht, ist nur insofern von Bedeutung, als dabei die Gesamt-Idee in Frage

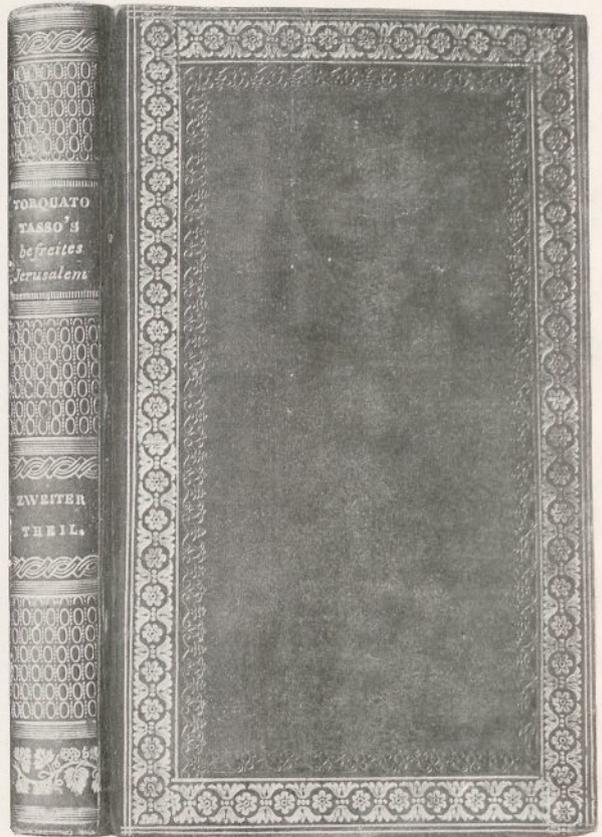


Abb. 18. Rhythmisches Ornament im Rande und auf dem Buchrücken.

steht. — Wie hier Quadrate oder Dreiecke — die unserem Seher bequemste Form — stehen, kann Rosette, Blüte, Beschlag, Auflage usw. verwendet werden. Nur der Gesamteindruck der Betonung soll angedeutet sein. In dieser Weise beginnen wir jedesmal den Entwurf unserer Zeichnungen.

Die betonte Diagonale im Rande erwähnten wir schon weiter oben und illustrierten dieselbe.

Wie wir im Rande die Ecken betonen, Abb. 14 u. 16, können wir auch die Mitte derselben hervorheben, während die Ecken selbst zurücktreten. Es muß diese Betonung nicht gerade eine außergewöhnlich ausgeprägte sein; schon ein mäßiges Hervorheben gibt oft guten Erfolg, Abb. 15.

Erweitern wir den Gedanken des Gliederns, oder richtiger gesagt, heben wir noch mehr Punkte des Randes hervor, so

rücken die betonten Teile oder Zierformen in bestimmte Abstände zusammen und es tritt die Form in Erscheinung, welche man in der Musik Rhythmus nennt. In der Tat ist auch in der Kunst die Bezeichnung Rhythmus beibehalten worden, Abb. 17.

Wie aus beistehendem Schema hervorgeht, ist die Haupt-eigentümlichkeit des Rhythmus das Hervortreten gewisser gleich-artiger Einzelheiten, Zierformen oder Motive in einer genau fest-gehaltenen Reihenfolge. Der größte Teil unserer gemusterten Fileten und Rollen sind rhythmische Ornamente, ja selbst die als Zöpfe, Kreuznähte, Mäander, Wellen-, Schnecken- oder Punkt-muster zu bezeichnenden Formen kann man ohne weiteres unter die gleiche Bezeichnung einordnen. Wie weit man in dieser Be-ziehung gehen kann, zeigt unsere Abb. 18.

Auch in der Dichtkunst kennen wir derartige Wieder-holungen, für die wir dort bestimmte Formen und eine dar-stellende Niederschrift haben $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$. Beim Ornament kommt es natürlich nicht auf die Zahl der Erhebungen — der Versfüße an, sondern lediglich auf die Längen und Kürzen; der obigen Niederschrift würde folgende Formel entsprechen, Abb. 19:

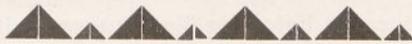


Abb. 19. Rhythmisches Schema.

Um gleich ein Beispiel der Praxis vorzuführen, sind hier zwei Bordüren in ganz ähnlicher Weise dargestellt, das eine nach dem vorstehenden Schema, die andere ohne Erhebungen mit lauter gleichwertigen Spitzen, also ohne die Hebungen. Es wird sofort in die Augen springen, daß das nach der ersten Formel gebildete Muster das Auge wesentlich mehr befriedigt, weil es ein Auf- und Abwogen darstellt und reichere Abwechslung bietet.



Abb. 20.



Abb. 21.
Rhythmische Borden nach obigem Schema.

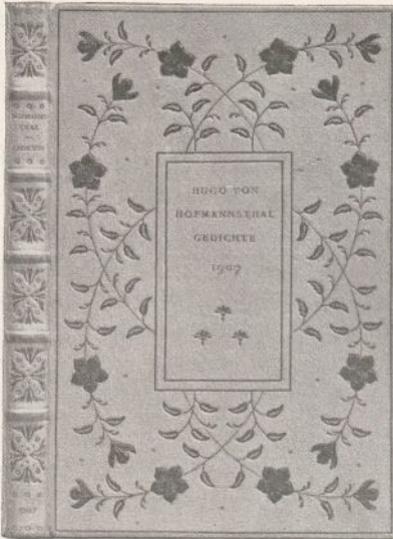


Abb. 24.
In dem Entwurf nicht geglickter Band.

Dennoch ist der Künstler in seinen Entwürfen nahezu unbeschränkt; keine Formel zwingt ihn unter andere Gesetze als die des guten Geschmackes; immer aber wird der Hauptreiz in der Hebung und Senkung, in der Abwechslung zwischen größeren und kleineren Gewichten oder Flecken zu finden sein.

Da gerade ein Vergleich mit den Versmaßen hier angezogen ist, sei die Eigenart der sogenannten Zäsur genannt, die in der Dichtkunst zum Zwecke der Belebung langweiliger Rhythmen stattfindet. Auch der Zeichner wird häufig den Rhythmus dadurch beleben, daß er in einer

gleichmäßigen Wiederholung, besonders in Randleisten und in Streumustern unter den betonten Motiven noch einzelne besonders scharf auszeichnet, um Leben und Abwechslung in das Motiv zu bringen.



Abb. 22. Besonderes Hervorheben im rhythmischen Ornament.

Solche Hebungen dürfen jedoch eine bestimmte Grenze nicht überschreiten, sie müssen im Zusammenwirken mit den übrigen minder bedeutenden Motiven eine vollständige Ausgleichung finden; also auch hier das Ausklingen in einen wohlklingenden »Akkord«, Abb. 23.

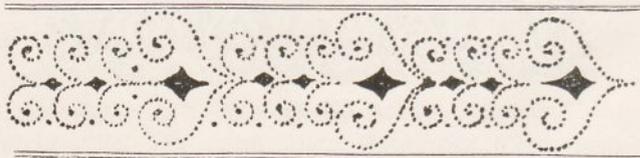


Abb. 23. Rhythmisches Ornament nach obigem Schema.

Auch in dem Zusammengehen der Farben hat man sich bemüht, einen »Akkord« zahlengemäß festzusetzen nach dem Werte,

den die Masse der einzelnen Grundfarben zusammengenommen annähernd haben soll; dieses Zahlenverhältnis ist 3:5:8 in der Zusammenwirkung von gelb, blau, rot, also entsprechend von Terz, Quint, Oktave in der Musik.

Allerdings ist diese Formel eine Theorie; im Kunstgewerbe haben wir es aber mit vorhandenem Rohmaterial zu tun, wir Buchbinder ganz besonders sind von den Farben unserer Leder, Überzugpapiere, Seide usw. recht sehr abhängig. Außerdem

aber werden wir meistens Arbeiten erzeugen, die nach einer Tönung ganz besonders hinneigen, wenn sie nicht überhaupt einfarbig sind, was ja wohl in der Mehrzahl buchbinderischer Erzeugnisse der Fall sein dürfte.

Außerdem sind wir — soweit Handvergoldungen oder auch Maschinenpressungen in Frage stehen — sehr gut daran; allzuleicht entsteht deshalb kein Farbenfehler, weil bei diesen Arbeiten der vermittelnde Goldkontur hinzutritt. Ja es müssen sogar alle Farben im Zusammenwirken mit Gold möglichst gehört werden, weil sie sonst nicht wirken und fast ganz verloren gehen. Dunkelbraun auf juchtenrot ist bei Goldkontur völlig wirkungslos.

Arbeiten, welche für das Auge ein völliges Zusammenklingen — in Farbe sowohl wie im Ornament — darstellen, bezeichnen wir mit »ruhig«. »Unruhig« dagegen wirkt entweder eine zu regellose Anordnung der Massen (in Farbe oder Gewicht) oder ein zu geringer Unterschied zwischen den größeren und kleineren Gewichten: Das Auge findet keine Punkte, an denen es haften bleibt, keine Ruhepunkte, die es fixieren.

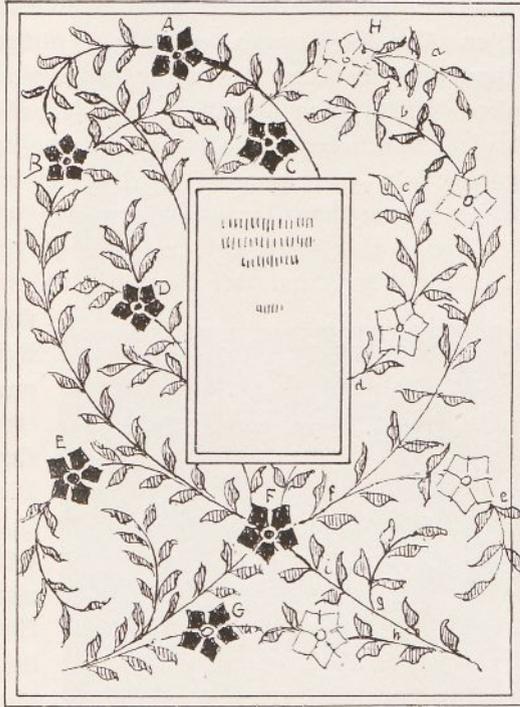


Abb. 25. Korrekturen zu Abb. 24.

Der hier abgebildete Band (Abb. 24) zeigt solche Entwurfsfehler. Um alle Einzelheiten, die als Mißgriffe zu bezeichnen sind, festzulegen, ist eine Korrektur beigegeben; diese zeigt in der linken Hälfte einen Vorschlag zur Verbesserung des abgebildeten Bandes, in der rechten jedoch eine Reihe von Fehlern, die zwar — unabsichtlich — oft gemacht werden, die man aber nur dann vermeidet, wenn man darauf hingewiesen wird, Abb. 25.

Der wesentlichste Fehler des abgebildeten Bandes ist die Unruhe; die Verteilung der Gewichte ist eine unglückliche. Dabei fällt noch auf, daß die Breite des Mittelfeldes genau der des Randes entspricht. Das ist falsch. Großes neben Kleinem, Dickes neben Dünnem, Dunkles neben Hellem ist wirkungsvoll, kontrastreich und dem Auge wohltuend. Außerdem ist die Verteilung der Gewichte, d. h. hier der farbig unterlegten großen Blumen, an sich nicht falsch. Jedoch sind nach den vier Ecken zu je zwei kleinere eingesetzt, die den vorher gewiß befriedigenden Gesamteindruck verwischen, die das ganze Bild unruhig erscheinen lassen. Zu der Unruhe trägt noch ganz wesentlich bei, daß zwischen

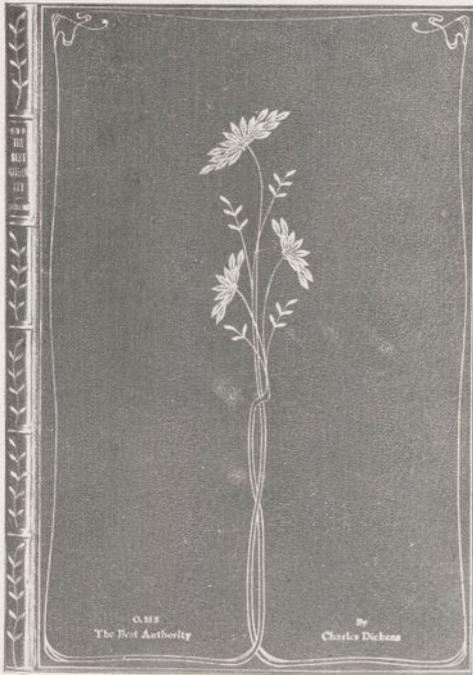


Abb. 26. Wirkung der müden Linie.

den größeren Blättern — ohne Innehaltung eines bestimmten Systems — kleine Blättchen regellos eingesetzt sind. Ferner ist im Mittelfelde der untere Teil mit den drei viel zu anspruchsvollen Blüten belastet. Hier würde die untere Hälfte des Feldes dem Auge einen erwünschten Ruhepunkt geboten haben; in der vorliegenden Weise ist das nicht der Fall. Es ist gar nicht notwendig, ja es ist unerwünscht, der Schrift im oberen Teile mit den drei Blüten ein Gegengewicht zu schaffen. Besser noch wäre es — sollte durchaus in die untere Hälfte etwas eingesetzt werden — eine

weilig aus. Wohl kann man nahezu parallel von einem gedachten Punkte aus laufende Linien zeichnen; dann müssen sie jedoch strahlig hervorwachsen, d. h. mit einer gewissen systematischen Regelmäßigkeit müssen sie sich vom Ursprunge aus entwickeln. So wie hier ist es falsch. Bei *e* überschneiden die Blätter den Rand. Das ist

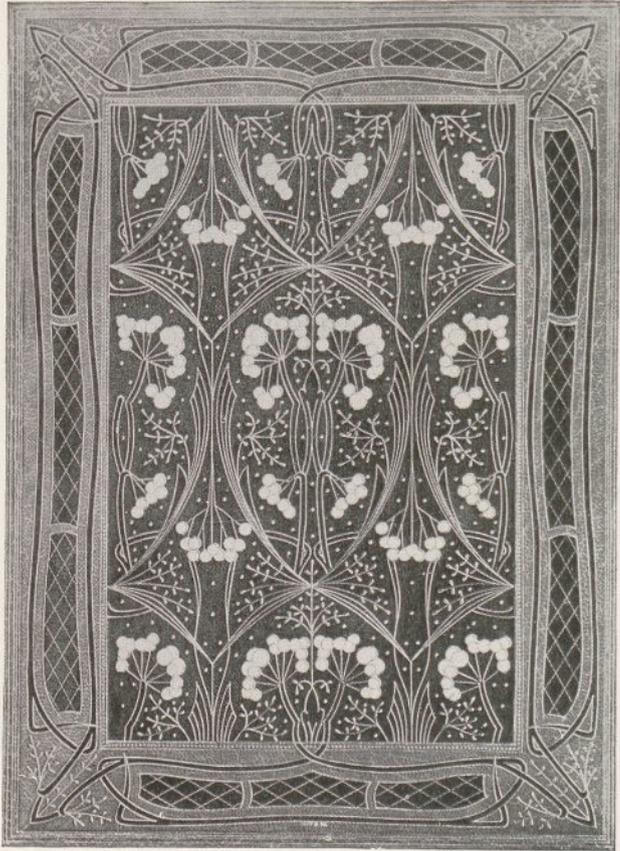


Abb. 29. Langweiliger Rand hebt das Mittelfeld zu größerer Geltung.

in dieser Art nicht gestattet. Eine Überschneidung der ein Feld begrenzenden Linie kann vorkommen, kann auch sehr gut aussehen; es muß dann aber auch nach symmetrischem Grundsatze dieses Überschneiden an anderen Stellen auch geschehen, oben wie unten, rechts wie links, und außerdem muß dann außerhalb der überschrittenen Linie oder des überschrittenen Feldes noch eine weitere Umfassung vorhanden sein.

Ferner läuft die Ranke *b f* falsch in die Blume *F* ein: sie erscheint bei *F* geknickt.

Die Ranke *h* ist ebenfalls geknickt und ist in ihrer Führung viel zu gerade, während *g* falsch angelegt ist. Sie entwickelt sich nicht sinngemäß aus der Hauptranke *i*. Ebenso ist *d* falsch entwickelt, denn das Auge findet keine Fortsetzung, nach der es



Abb. 30. Ein kräftig herausgehobenes Motiv dämpft andere Ornamentteile zurück.

unwillkürlich sucht. Außerdem sitzen alle Blätter systemlos, teils zu steil, teils zu weit und unregelmäßig voneinander ab angelegt.

Nun soll nicht gesagt sein, daß man ein so unregelmäßiges Ansehen nicht machen dürfe. Man kann sehr wohl ganz der Natur nachgebildete Unregelmäßigkeiten zeichnen. Dann aber muß der ganze Entwurf ein streng naturalistischer sein, was ja zurzeit nicht gut angängig ist. Aber auch, wenn wir wieder einmal das

naturalistische Ornament mehr beliebt, werden wir uns gerade der in der Natur vorkommenden Willkürlichkeiten befleißigen müssen. — Hier war das nicht am Platze.

Es soll hier gleich auf die Stellung von Ornamentlinien, die als »Richtungslinien« wirken, also etwa wie hier die Ranken, hingewiesen werden. Es wurde oben gesagt, daß annähernd in gleicher Richtung laufende Linien langweilig wirken. Daraus geht hervor, daß wir versuchen sollen, ein Gegeneinanderlaufen solcher Linienführungen zu bewirken. Linien, die sich in einem Winkel schneiden oder deren Fortsetzung sich schneiden würde, wirken viel energischer als annähernd gleichlaufende. Kräftig gebogene wirken kraftvoll, wenig gebogene matt, energielos. Wir haben ja auch im verflochtenen Jugendstil die sogenannte »müde Linie« gekannt, Abb. 26. Nun haben wir im heutigen Buchgewerbe sehr viel mit Entwürfen zu tun, bei denen Linien genau im rechten Winkel zusammenstoßen oder sich schneiden, Abb. 27. Es ist dies ein Anlehnen an frühgotische Raunteilung, die später von der Rautenteilung abgelöst wurde. Diese Arbeiten sind sehr schön und eigenartig; verzichten wir aber auf den rechtwinkligen Anschluß, so müssen wir die Schneidungen der Linien oder der Achsen kräftig gestalten. Stumpfe Winkel bei Überschneidungen wirken weniger gut als spitze. Ebenso ist es bei Rankenwerk oder Bogen, sie müssen, gerade wie die Linien, sich spitzwinklig überschneiden oder es müßten die zu ergänzenden Fortsetzungen sich in dieser Weise denken lassen.

Aber auch in bezug auf gesuchte und gewollte Ausgleichung der Gewichte ist eine Grenze einzuhalten, sonst entsteht »Langweiligkeit«, das Schlimmste, was einem Kunstwerk widerfahren kann. Sind einzelne Punkte allzusehr betont — dies gilt noch mehr von Farbe als von Gewicht —, so wird keine Ruhe erzielt, sondern diese Stellen »fallen heraus«, Abb. 28. Besonders bei nicht oxydierten Silberbeschlägen, bei grellfarbigen Lederauflagen in großen Stücken kommt dieser Fehler häufig vor. Durch Abtönen der Beschläge mit Färbungen, durch Eindringen von Goldlinien oder Auspunktieren, besser noch durch Auflegen kleiner Farbenteile auf die größeren Flächen kann man gegen zu scharfe Farbenkontraste meist Abhilfe schaffen. Das Mittel, zwischen den herausfallenden Formen kleine Ornamentteile in ähnlicher Weise zu betonen, schafft meist weniger Linderung als es Unruhe bewirkt (siehe den korrigierten Band Abb. 25).

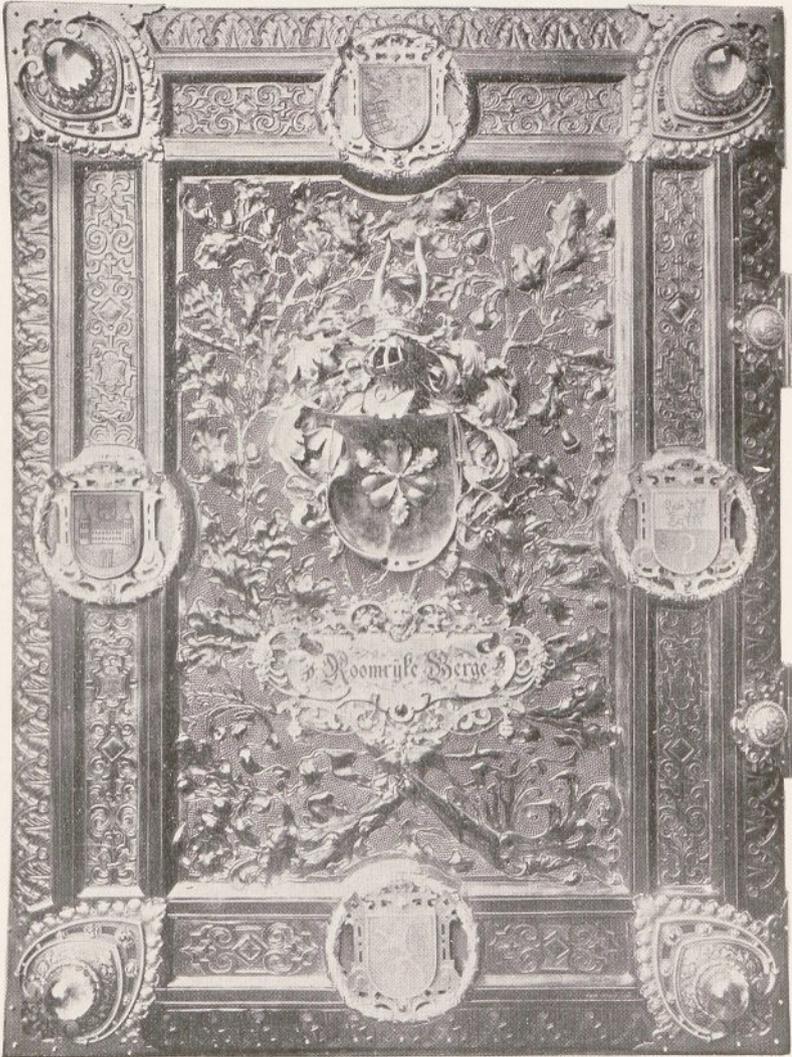


Abb. 31. Überreicher Entwurf! Farbiges Email im Mittelfstück und Ecken durch die dunkel oxydierten Beschläge stark zurückgedämpft.

Und dennoch ist es häufig künstlerisches Erfordernis, einen bestimmten Grad von Langweiligkeit zu erzeugen, oder ein gewolltes »Herausfallen« zu bewirken.

Ein Wappen, ein Monogramm oder ähnliche Mittelfstücke werden häufig auf ein langweiliges Muster gesetzt; ein langweiliger Rand zieht alle Aufmerksamkeit des Auges nach einem zu betonenden Mittelfelde, Abb. 29, wie bereits früher (S. 7 unten) gefagt.

Nehmen wir dagegen an, auf einer Fläche sind fünf, sechs oder noch mehr einzelne Wappen, Schildchen, Medaillons und anderes mehr zu gruppieren; da wären dann alle Vorbedingungen für eine denkbar unruhige Komposition gegeben. Erhebt man eines von diesen Motiven zur Hauptsache, läßt die andern dagegen möglichst zurücktreten, so wird man den Fehler der Unruhe gewiß vermieden haben, Abb. 30.

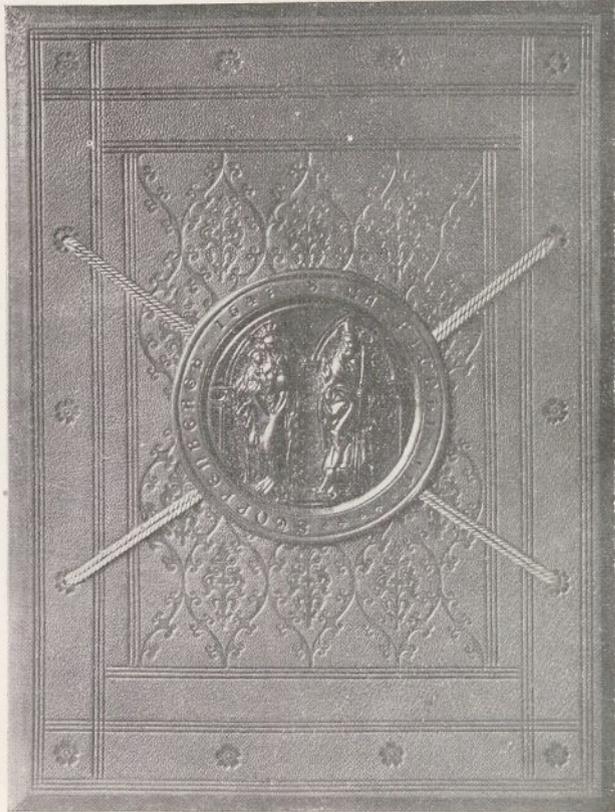


Abb. 32. Hufgefchnürtes Medaillon im Mittelfelde.

Oft geben wenig in Farbe oder Ornament betonte Zwischenleisten die erforderliche Ruhe; nicht genug kann das Ausglätten einzelner Glieder bei Handvergoldungen empfohlen werden. Um ein so scharfes Hervorheben zu bewerkstelligen, braucht man nicht gleich zu Elfenbein- oder Metallbeschlag zu greifen; oft genügt es, bei einfacher Gliederung hinter einem kräftig erhabenen, nicht zu schmalen Rande das ganze Mittelfeld vertieft zurücktreten zu lassen und darin die Hauptsache kräftig herauszuheben.

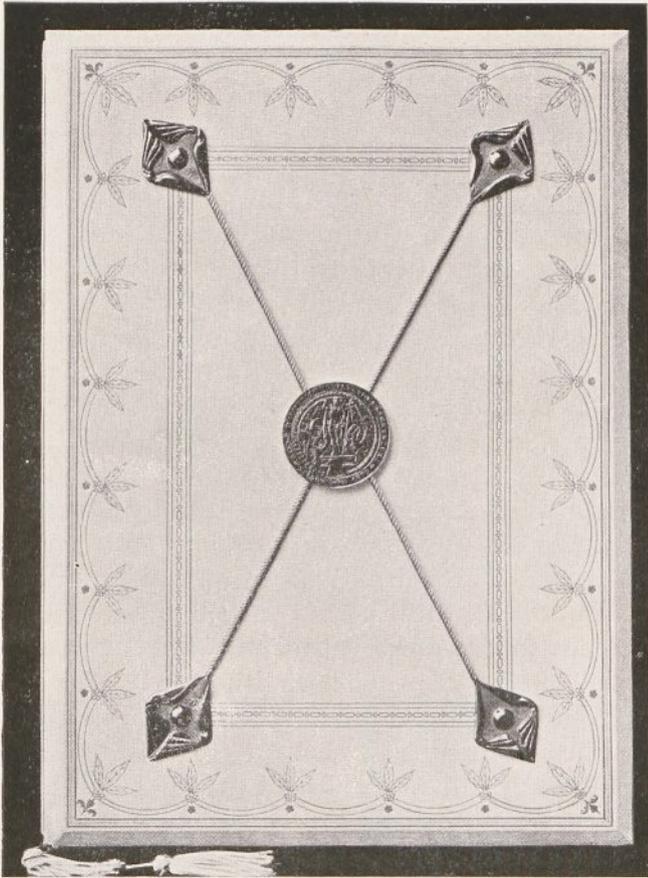


Abb. 33. Andere Lösung für den Grundgedanken von Abb. 32.
Die Gewichte sind zu schwer in den Ecken, das mittlere zu klein im Vergleich zu den Ecken.
Die Schnürungen bilden mit der Diagonale der Ecken eine geknickte Linie.

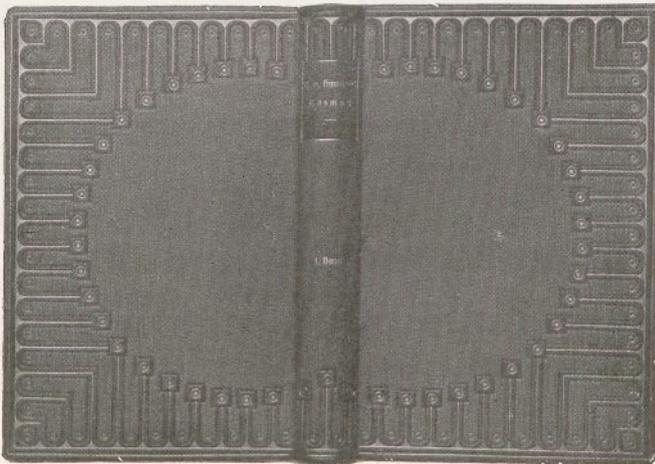


Abb. 34. Strahlung nach der Mitte.

Ist ein allzu stark hervortretendes Mittelfeld, daneben ein wenig bedeutungsvoller Rand vorhanden, so müssen wir einen Übergang, eine Milderung des Kontrastes schaffen, indem wir zwischen beiden eine Vermittelung einschalten, welche von einem zum andern überleitet. Vielfach genügt es, eine einfache, also durchaus ruhig wirkende Goldlinie an beide Seiten des Randes zu setzen, ja unter Umständen wird eine kräftige Blindlinie schon diesen Zweck erfüllen. Größeren glänzenden Motiven im Mittelfelde kleinere im Rande gegenüberzustellen, bringt meist nur Unruhe in das Ganze. Am besten ist in solchem Falle ein allmähliches Abschwellen von Kraft oder Farbe nach der Mitte zu, oder von der Mitte aus, Abb. 31.

Eine sehr schwierige Aufgabe war in diesem Entwurfe zu lösen. Es mußte eine ganze Reihe von Wappen in Kartuschen untergebracht werden. Außerdem war Metallbeschlag vorgeschrieben. Es waren alle Bedingungen vorhanden, um ein recht unruhiges Gesamtbild zusammenzutragen. Zur Lösung wurden in die Mitte und die Ecken Emailteile eingefügt, das Silber in den anderen Teilen kräftig durch Oxydieren getönt. Das stark leuchtende Email schaffte einen völligen Ausgleich. Was durch eine Differenzierung der Gewichte nicht zu erreichen war, das wurde durch das farbige Behandeln möglich.

Derselbe Gedanke, hier das Aufsetzen eines siegelartigen Medaillons auf Schnürung, die ins Ornament aufgenommen, ist in Abb. 33 ebenfalls ausgeführt. Dabei ist jedoch bemerkbar, daß einmal das Medaillon bedeutend zu klein erscheint, und zwar um so mehr, als die Endbefestigungen der Verschnürung zu bedeutend sind in der Größe dem Mittelstück gegenüber. Außerdem deckt sich die Diagonale der Ecken nicht mit der Linienführung der Verschnürung, sie erscheint geknickt. Dadurch ist die zu schwere Schnürenendung nicht in das Ornament aufgenommen, sie fügt sich nicht organisch ins Randornament ein, Abb. 32 und 33.

Mit der Anführung des An- und Abschwellens sind wir bei den Wirkungen angelangt, welche einesteils das Anhäufen einzelner Ornamentwerte, andererseits das sogenannte Ausklingen hat. Wir können an bestimmten Stellen einer Fläche Werte anhäufen, die nach mehreren oder einzelnen Richtungen hin von minderwertigen umgeben sind, so daß eine allmähliche Verminderung, ein »Decre-scendo«, deutlich bemerkbar ist. Das ist aber in verschiedener Weise möglich: Abschwellen von der Mitte nach dem Rande oder umgekehrt, von unten nach oben oder umgekehrt, von oben



Abb. 35. Strahlung vom Rücken aus.

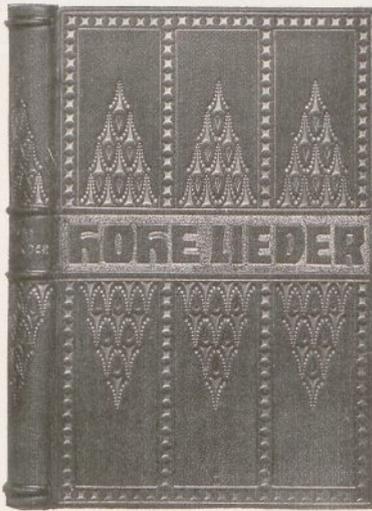


Abb. 36.
Strahlung nach oben und unten.



Abb. 37. Strahlung von oben und unten
nach der Mitte.

und unten nach der Mitte zu gleichzeitig, von einer Ecke aus usw.
— Besonders die neue Richtung bringt uns eine ganze Reihe von
Neuerungen in dieser Art; ich gebe nur einige Beispiele hier,
Abb. 34 bis 37.

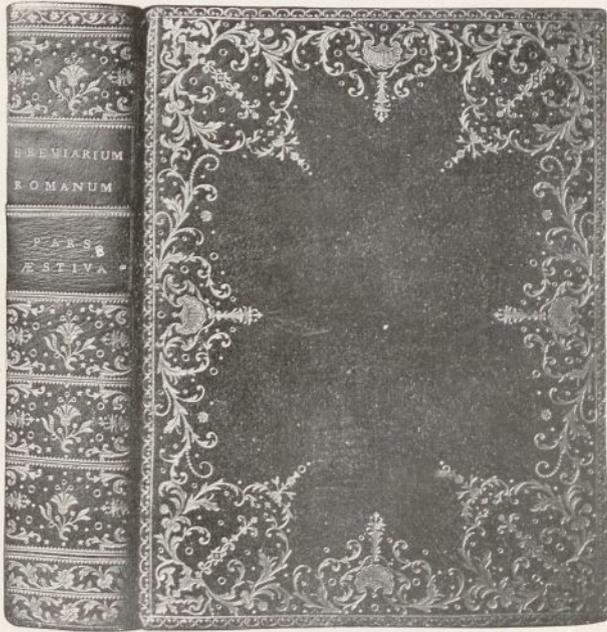


Abb. 38. Strahlung nach der Mitte.

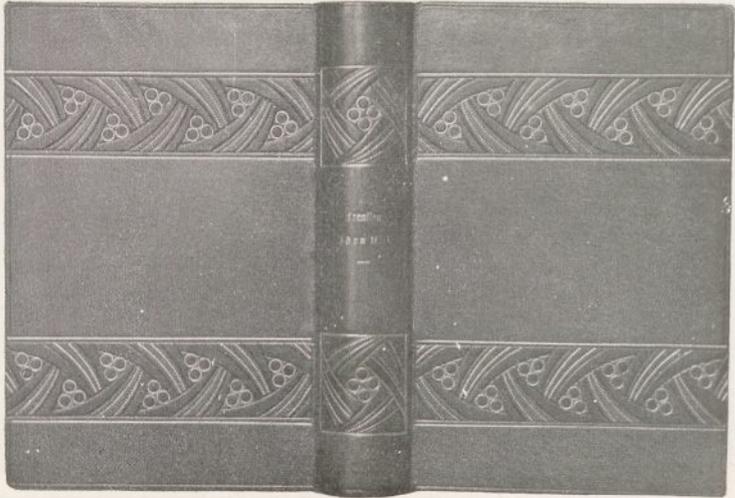


Abb. 39. Rhythmus in Querbändern.

Strahlung nach der Mitte zeigten meistens die Arbeiten der Barock- und Rokokozeit, Abb. 38.

In vielen Fällen ist die Abschwächung nichts anderes als eine Strahlung. Auf das Gesetz der Strahlung, welches wir mehr oder



Abb. 40. Rhythmus in Querband und Mitte.

weniger befolgen müssen, komme ich noch besonders zurück.

Vom Rhythmus im Rande war vorhin schon die Rede; er kann aber auch im Mittelfelde, in den Ecken oder an anderen Gliederungen, beispielsweise Längs- oder Querbändern, zutage treten, Abb. 39, 40 und 41.

Es kann ein Mittelstück auch so aufgefaßt werden, daß das Motiv scheinbar aus drehender Bewegung hervorgegangen ist, Abb. 42.

Auch solche Strahlungen, welche eine drehende, schwin-

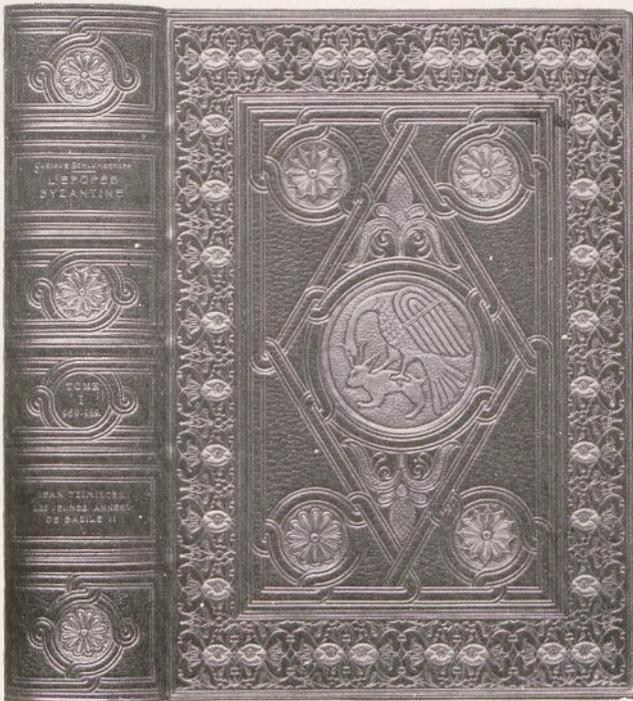


Abb. 41. Rhythmus im Rande.

gende oder zentrifugale Bewegung andeuten, wirken ornamental gut, Abbildung 43.

In bezug auf die verwendeten Motive ist der Rhythmus oft recht nebenfächlicher Natur, beispielsweise in den filetierten Rückenfeldern, in Gitter- und Streumustern, Abb. 44 u. 45, oft auch ist jedes einzelne Rhythmusmotiv noch liebevoll ausgestaltet, wie wir es an gotischen Mustern finden, Abb. 46 u. 47.

Daß gerade hierbei die einzelnen Zierformen recht sorgfältig gegen-

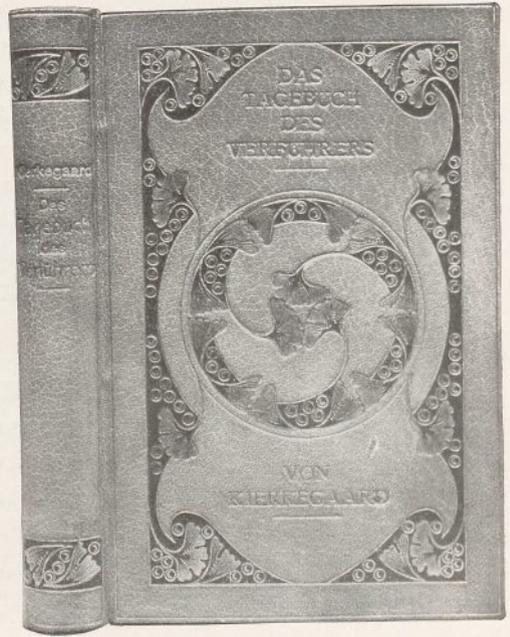


Abb. 42. Scheinbar drehendes Mittelfstück.



Abb. 43. Motiv mit schwingender Bewegung.

einander abgewogen werden, ist durchaus notwendig.

Im neueren Stile haben wir es weniger mit Gliederungen, als mit reinen Ornamenten zu tun. Reiche Gliederungen bei sonst großer Einfachheit und Ruhe finden sich zur Zeit der Blinddruckes des Mittelalters und der Renaissance. Dort können wir lernen, wie man das Einschieben ornamentfreier Glieder zwischen reichgefüllte verstand und welchen künstlerischen Erfolg man damit hatte.

Am reichsten und prächtigsten auch in der Aus-

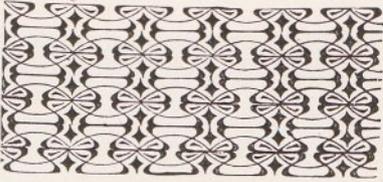


Abb. 44. Filetirtes Feld mit weniger betontem Rhythmus.

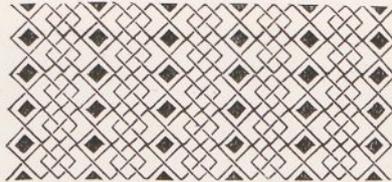


Abb. 45. Filetirtes Feld mit kräftiger betontem Rhythmus.

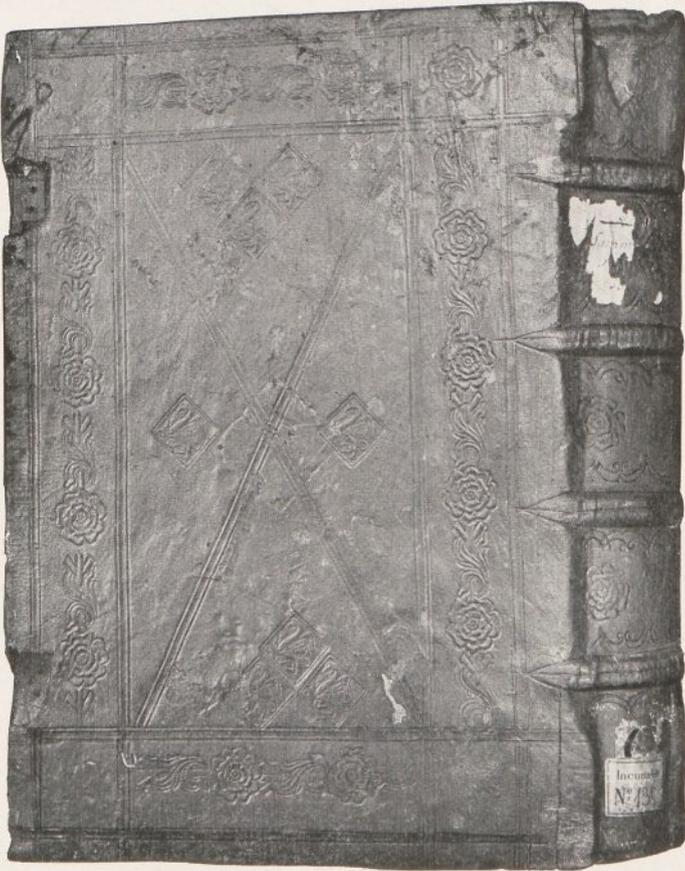


Abb. 46. Rhythmische Motive der gotischen Zeit.

gestaltung der einzelnen Glieder sind aber die Arbeiten der Orientalen, und doch so einheitlich in der ganzen Anlage, Abb. 48.

Im modernen Stil bemüht man sich häufig noch teppichartiger Gewichtsverteilungen, wenn auch sonst mehr eine ungleichmäßige Verteilung beliebt wird, Abb. 49, 50.

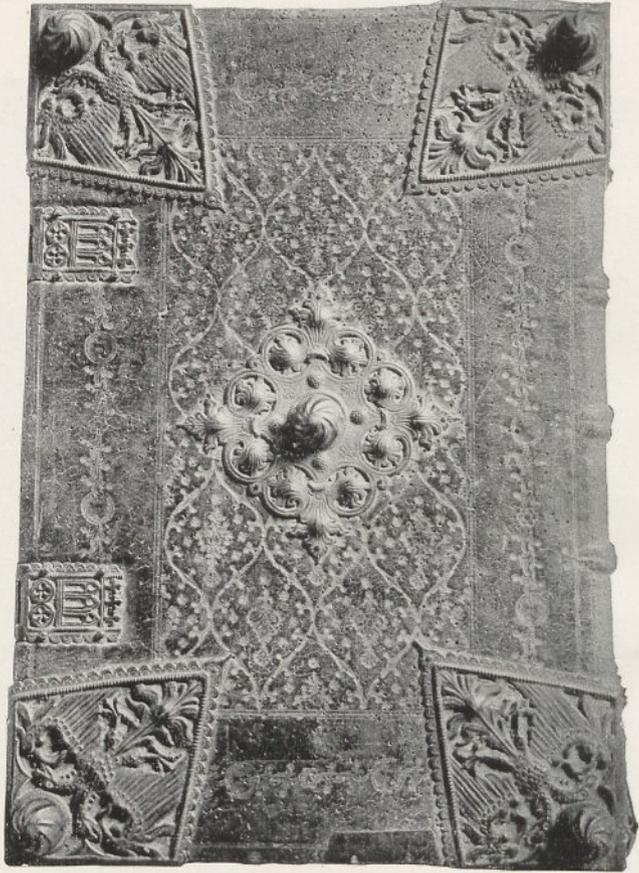


Abb. 47. Einband mit rhythmischer Füllung im Mittelfelde und rhythmischem Rande.
Auch der Mittelbeschlagn wirkt in sich rhythmisch.



Abb. 48. Orientalischer Einband mit reichem Ornament.
Man beachte die Umrisslinien des unverziert gebliebenen Grundes.

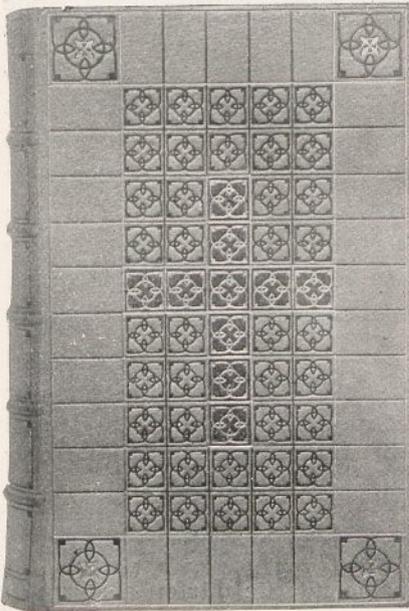


Abb. 49. Die Fläche ist teppichartig behandelt.

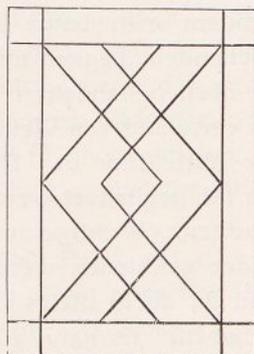
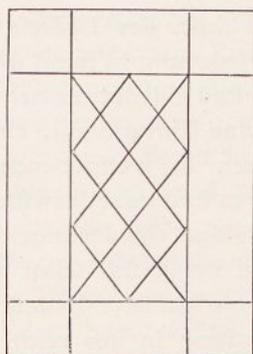
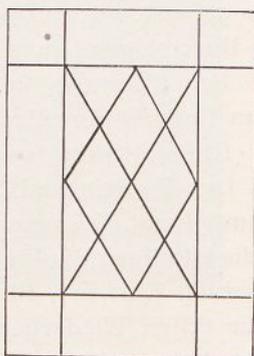
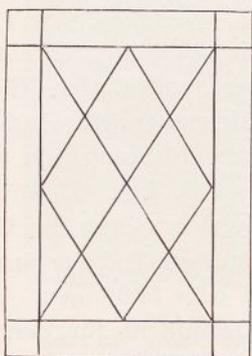
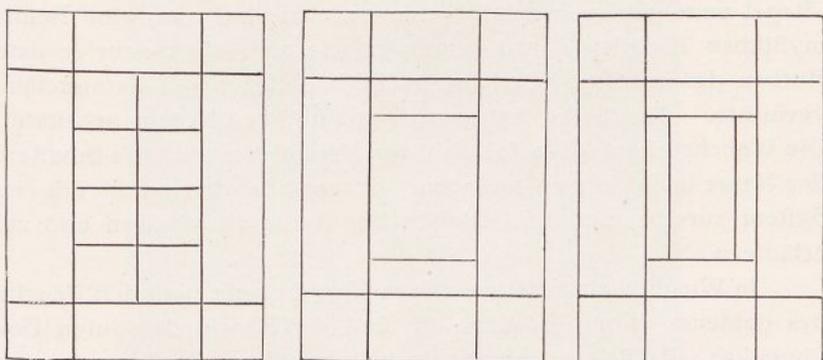


Abb. 50.
Die Fläche ist teppichartig behandelt.
Durch die Art der Technik ist noch ein
besonderer Rhythmus erzielt.

ALLGEMEINE RAUMTEILUNG

Wenn man auf die Kunst des Entwerfens in unserem Einbandgewerbe eingeht, so wird man sich dem Entwicklungsgange anpassen müssen, den unser Einbandgewerbe seit seinem Entstehen durchlaufen hat. In der ersten christlichen Zeit waren es nur wenige Striche, die auf dem Deckel angebracht waren und erst im 6. und 7. Jahrhundert finden sich reiche Verzierungen. Es sind aber reine Flächenverzierungen, anschließend an die Zierweisen des Teppichs, auch offenbar aus der Art der Gewandverzierung hervorgegangen, also mit Flechtungen und Applikationen. Daß man auch auf bereits vorhandene Ledertechniken einging und sie für die neu hinzukommende nutzbar machte, lag auf der Hand. Alles das bedingte ein Beschränken auf zweckmäßige Raumeinteilung. Diese Art der Raumgliederung hat sich als einzige im Dekor bis spät ins Mittelalter hinein erhalten. Ausnahmen bilden die spärlich erhaltenen damaligen Prachtbände, die wohl überhaupt selten waren. Das Rechteck, die Quadrierung und die Raute, mit einfachsten Werkzeugen hergestellt, haben reichlich lange die einzigen Verzierungen der Decken gebildet. Was, und wie angewendet wir es auf den erhaltenen Beispielen finden, ist muster-gültig. Man hatte nicht die Mengen von Gedanken und Zierformen gekannt, blieb mit dem Dekor in engen Grenzen und machte deshalb keine Fehler. Man war auch bescheidener; es wollte nicht ein jeder etwas um jeden Preis »Originelles« oder »Auffälliges« hervorbringen. Man zierte das Buch, aber man wollte nicht sich selbst ein Denkmal damit setzen, wie es leider heute die Regel ist bei unserem Schaffen. Dabei verlor man Zweck und Wirkung nicht aus den Augen.

Wir gehen deshalb nicht fehl, wenn wir die Raumteilung, d. h. die richtige Raumteilung als die Grundlage alles Verzieren hinstellen. Fehler, die hier gemacht, sind in keiner Weise zu bemängeln oder zu verbessern. Immer ist darauf zu achten, daß die Kontraste gewahrt werden, daß Großes neben Kleinem, Schmales neben Breitem zu wirken hat. Eine Reihe der üblichsten Teilungen aus jener Zeit ist hier beigelegt; sie dürfen als Grundlagen angesehen werden, nach denen wir auch heute Raumteilungen suchen müssen.



Alte Raumteilungen vom 14. bis 16. Jahrhundert.

Man hat früher und noch heute wiederholt auf die sogenannte »Regel vom goldenen Schnitt« hingewiesen, hat auch eine Reihe mystischer Theorien daran geknüpft, wie auch ein Gelehrter den Aufbau des menschlichen Körpers nach dieser Regel darzustellen versuchte. Als ob die Natur nach menschlichen Regeln arbeitete! Die Wahrheit liegt doch so, daß der Mensch versucht, das Schaffen der Natur in Regeln zu zwingen. Er versucht und macht sich ein System zurecht, um das Gestalten der Natur zu gliedern und zu erläutern.

In Wirklichkeit arbeiten wir meist unbewußt nach den Regeln des goldenen Schnittes, denn sie sind die Regeln des guten Geschmackes. Es sind bestimmte Verhältniszahlen, die sich untereinander verhalten wie 3:5, 5:8, 8:13, 13:21, 21:34 usw., indem immer die jeweilig höhere aus der Summe der beiden vorhergehenden gefunden wird.

Mit Unrecht wird man heute sich noch auf die nicht mehr gangbare Regel stützen; sie wird zur sogenannten Efelsleiter, wenn man sie in schulmeisterlicher Weise anwendet. Auch Dr. Bogeng hat seine Meinung nach derselben Richtung hin geäußert (Bogeng, Der Bucheinband).

Raumteilung, Flächenwirkung und Verteilung der Gewichte, das sind die wichtigen Punkte, die maßgebend sind für einen guten oder schlechten Entwurf, für Gelingen oder Mißlingen. Wie man sie bei der ersten Wiedergabe eines Gedankens für den Gesamteindruck nutzbar machen soll, wurde bereits früher (Seite 8, 15 und 20) erörtert.

* * *

Nachdem man lange Zeit die Fläche des Deckels als ein Ganzes behandelt, begann man eine Gliederung in Rand und Mitte. Auch die oben behandelten Teilungen sind Gliederungen, aber sie sind es in einer anderen Weise; als es eine Umrandung, ein Mittelfeld oder Mittelstück ist. Diese können in weitgehender Weise wieder in sich gegliedert werden, aber es sind dabei gewisse Regeln zu beobachten. Wichtige und augenfällige Gliederungen müssen voneinander geschieden werden, sowie sie in sich selbst gliedern, und wenn sie durch dieses Gliedern eine größere Bedeutung gewonnen haben. Es kann eine Umrandung in sich reich verziert sein, kann auch ohne weiteres an das Mittelfeld ansetzen, wenn dieses selbst leer; ist es jedoch gemuffert, dann muß ein schmales Zwischenglied eingeschaltet werden, welches den Rand vom Mittelfeld scheidet.

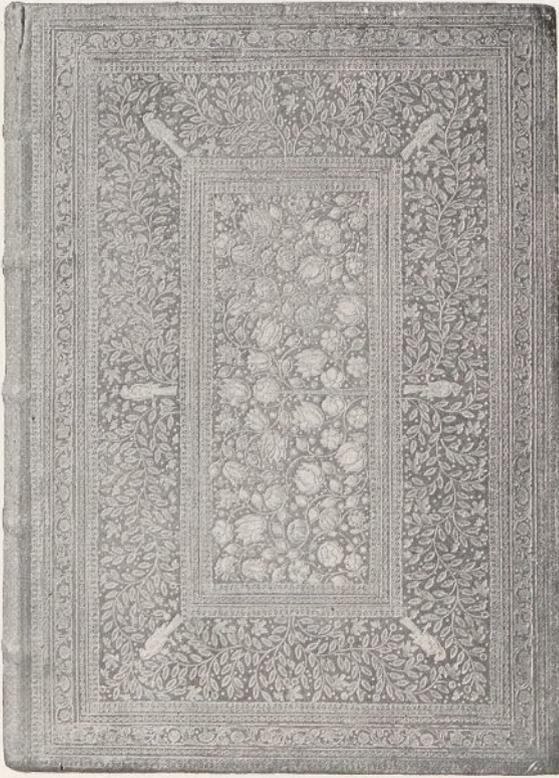


Abb. 51. Reiche Mitte, reicher Rand, würde wirkfamer sein, wenn das zwischen Mitte und Rand eingefegte Glied breiter und unverziert wäre.

Das hier gegebene Beispiel aus dem 17. Jahrhundert, ein technisch hervorragender süddeutscher Einband, zeigt, wie es wirkt, wenn das eingeschobene Zwischenglied nicht bedeutend genug ist. Das Gefühl der notwendigen Abscheidung hatte der alte Meister. Er hat aber verfäumt es breiter und dadurch wichtiger, abscheidender zu gestalten. So schön der Band ist, noch schöner hätte er gewirkt, wenn der Rand durch eine leer gebliebene Abtrennung gehoben worden wäre.

Mehrere Jahrhunderte lang ist der Rand auf dem äußeren Buche die Hauptfache gewesen. Rand allein oder Rand und eingefegte Ecken beherrschten die Zierweise des ganzen verfloffenen Jahrhunderts. Rand und Ecken bildeten die reichen Dentelles d. h. Spitzenverzierungen des 17. und 18. Jahrhunderts, und bis weit in das 19. hinein war die Umrandung das bevorzugteste Ziermittel. Der Rand war, soll es auch noch heute sein, eine Um-

rahmung, durch die hinaus man das Mittelfeld als Hauptfläche betrachtet. Das Mittelfeld muß uns also etwas Bedeutendes zeigen. Das kann ein Mittelfstück sein, es kann ein ganzes Mittelfeld sein. Während die Umrahmungen in der Zeit der Renaissance und des Barock eine in sich rhythmisch gegliederte, jedenfalls aber das »Umfassen« andeutende Wirkung beabsichtigten, hatte die Richtung der Spitzen- und Fächermuster eine nach innen oder außen strahlende Tendenz. Lange Zeit hat diese Art auch unsere Buchverzierungen beherrscht u. zw. bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Haben wir heute auch das Spitzenornament abgetan, so ist doch eine Strahlung des Randes ebenfalls noch denkbar. Wenn soeben gesagt wurde, daß der Rand eine Umrahmung ist, die auf ein bedeutendes Mittelfeld deutet, so ist der bedeutungsvolle Rand auch bei unverzierter Mitte nichts als eine Fassung, die der Mitte größere Geltung verschafft. Aus diesem Grunde können solche Umrandungen nur bei wertvollem Einbandmaterial Anwendung finden. Nur dieses verdient ein Hervorheben durch die Umrandung.

Im allgemeinen tritt im heutigen Ornament der Rand stark zurück. Ist auch die Flächendekoration des Einbandes aus der dekorativen Behandlung des Teppichs hervorgegangen, die früher



Abb. 52. Intarsiaumrandung mit nach außen strahlender Tendenz.

fast immer in Rand und Mittelfeld gegliedert war, so ist man in der Neuzeit von dieser Art mehr und mehr abgekommen. Man faßt die ganze Fläche, sieht meistens von einem Rande ganz ab, oder man läßt ihn unverziert, vielleicht einige spärliche Unterbrechungen des Raumes ausgenommen. Damit haben wir sehr ruhige Wirkungen erzielen können, vielleicht darf man sie sogar als die schönsten und vornehmsten Arbeiten unserer Zeit bezeichnen.

Es scheint, als sei uns diese Art von England aus gekommen, wenn sie auch dort nicht im gleichen Maße wie bei uns



Abb. 53. Mittelfeld mit unverziertem Rande.

randung gleichzeitig eine Betonung, die den Rand gegen die Mitte hervortreten läßt. Das Auge fühlt die Raungleichheit nicht. Immerhin wird man solche Raumteilungen nur mit Vorsicht anwenden dürfen. Viel eher sind sie da am Platze, wo man eine ganze Fläche in gleiche Teile geschieden hat. Es ist dann ein Rhythmus in das Ornament gebracht, der das Gefühl der Langweiligkeit, das sich sonst bei Gleichteilungen einstellt, nicht

beliebt ist. Bei uns hat man sie dann in Verbindung mit dem Rande gebracht, der aber stets als bescheiden ornamentiert bevorzugt blieb.

Daneben allerdings ist der gezierte Rand bestehen geblieben, wenn auch nicht in so weitgehender Weise, wie früher.

Die Raumteilung des umstehenden Bandes, Abb. 56, ist in gewisser Beziehung eine gewagte. Es sind drei gleichbreite Glieder nebeneinandergesetzt, was man sonst wohl vermeidet, nach dem Grundsatz, daß nur Schmales neben Breitem stehen soll. Hier ist jedoch der bescheidene Blinddruck in der Um-

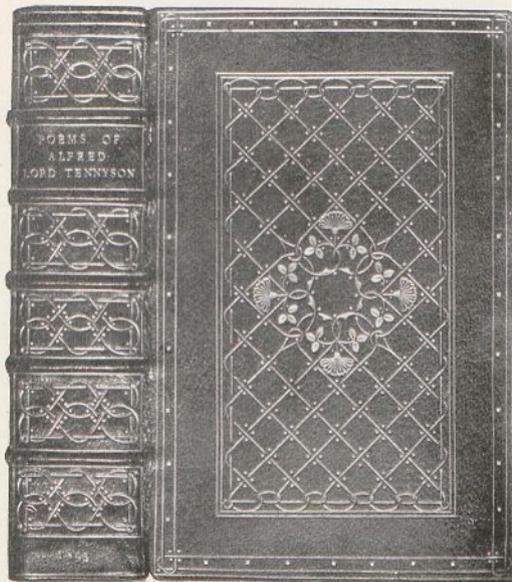


Abb. 54. Englischer Einband mit wenig gegliedertem Rande.

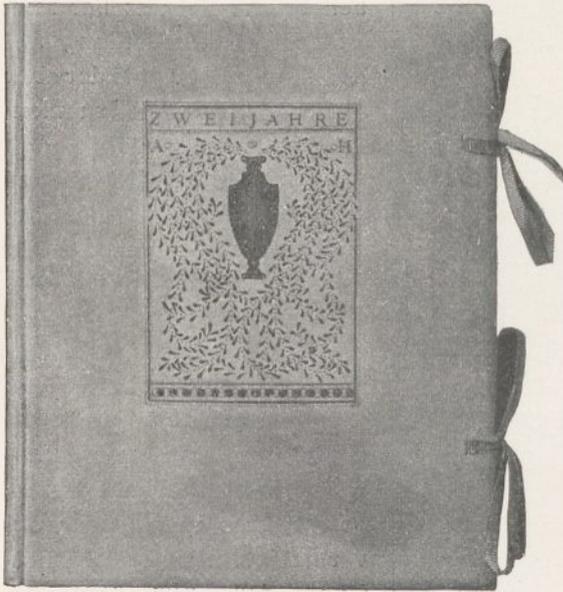


Abb. 55.
Mittelfeld mit unverziertem Rande.

aufkommen läßt. — Unsere heutige Zierweise hat sichtlich auf die alten Vorbilder mit Glück zurückgegriffen, und einzelne unserer heutigen Kunstbuchbinder bedienen sich mit Vorliebe solcher Entwürfe, Abb. 58, 59, 60 und 61.

Unsere Arbeiten sind gegen frühere mit vollendeterer Kunstfertigkeit hergestellt. Außerdem sehen wir um uns herum mehr des Neuen und Guten von der Hand anderer, denen wir manches absehen, ohne es gerade nachmachen zu wollen.

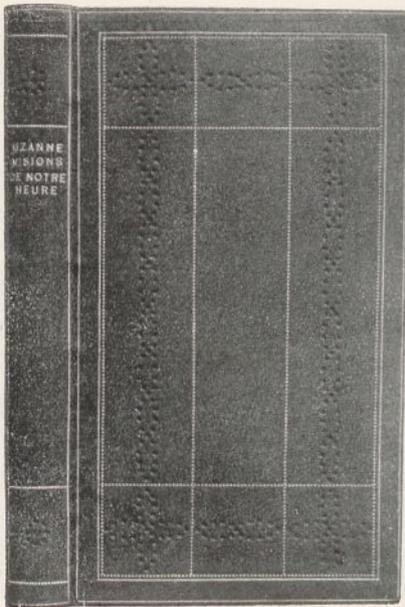


Abb. 56.
Einfache Raumteilung mit leerem Mittelfelde, Gold- und Blinddruck.



Abb. 57.

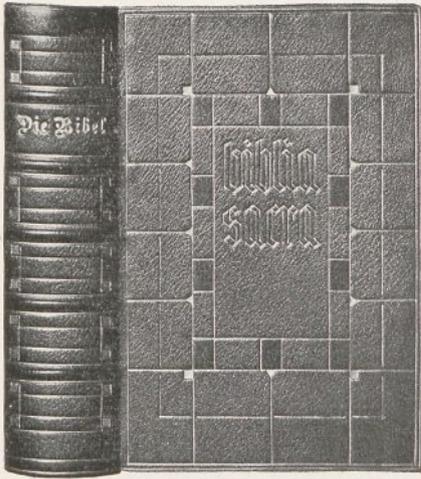


Abb. 58. Einfache Linienraumteilung mit Betonungen.

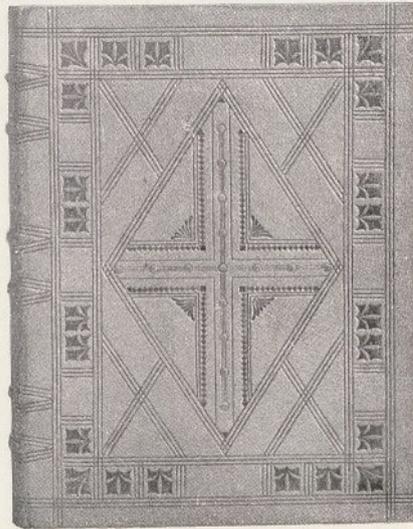


Abb. 59. Einfaches Linienmuster mit Betonungen in Rand und Mitte.

Wir sind Kinder einer anderen Zeit, sehen alles mit anderen Augen an. Also selbst wenn wir einmal nach altem Vorbilde und in bewußter Anlehnung arbeiten, schaffen wir doch Abweichendes, Neues. Dabei kommen wir dann auch auf neue Gedanken und auf neue Lösungen für dieselben Aufgaben.

Sehr beliebt ist es, das gefüllte Mittelfeld durch die gleiche Raumteilung mittelst einfacher Linien mit dem Mittelfelde in Verbindung zu bringen. Solche Entwürfe bilden eine sehr geschickte Ausnutzung der alten Vorbilder, und doch sind sie durchaus neu und zeitgemäß.

Es hat sich bei diesen Teilungen der Gebrauch herausgebildet, die Felder mit rhythmischen Mustern zu füllen, wie überhaupt das rhythmische Muster im Mittelfelde heute eine viel größere Rolle spielt denn je. Man liebt es, kleinere Motive zusammenzustellen, mit denen dann eine gleichmäßige Musterung erreicht wird, die lustig genug ist und doch eine gleichmäßige Ruhe erzeugt. Die Muster selbst können denkbar harmlos und einfach sein, in der Zusammenstellung jedoch reich wirken.

Doch auch mit etwas größeren Motiven kann eine gute Gesamtwirkung erzielt werden. Ein solcher Band ist in Abb. 62 wiedergegeben. Dazu sei bemerkt, daß hier eine nicht einwandfreie Raumteilung vorliegt. Das Mittelfeld ist zu breit, es steht in keinem guten Verhältnis zum Rande.

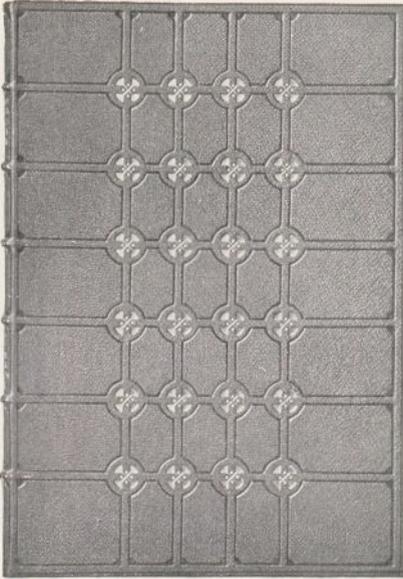


Abb. 60. Linienteilung mit betonten Kreuzungen im Mittelfelde.

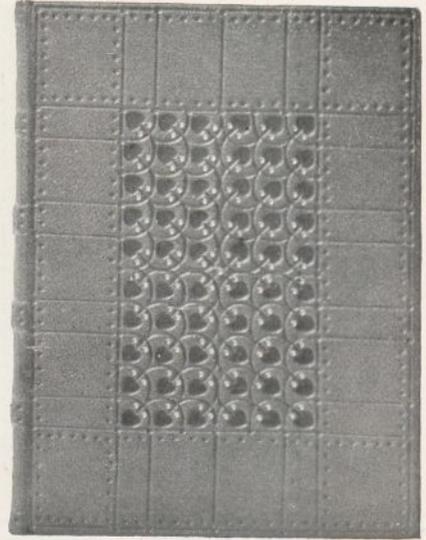


Abb. 61.
Linienteilung mit voller Mitte.

Richtig dagegen ist der andere Band mit den gleichen Zielformen und guter Raumteilung (Abb. 63). Bei beiden hat das Mittelfeld durch Einfügung eines Titelfeldes eine weitere Gliederung, durch eingedruckte Goldstempel in den Blinddruck eine Betonung und dadurch wünschenswerte Abwechslung erhalten.

Der gewandte Techniker wird sich den nie verfagenden Erfolg, der durch geeignetes Zusammenwirken von Gold- und Blinddruck zu erreichen ist, nicht entgehen lassen und so oft als möglich ausnutzen.

Wie man Zusammenstellungen aus Einzelmotiven in ein Mittelfeld setzen kann, so können auch ganze Kompositionen eingefügt werden. Ein solcher Band ist Abb. 64.

In dem Augenblicke, da wir von der Anwendung des zusammengesetzten Ornamentes mit kleinen Motiven abgehen und für das Mittelfeld Sonderkompositionen entwerfen, haben wir uns anderen Regeln unterzuordnen. Die Fläche muß dann in sich gegliedert oder geteilt, die Gewichte verständlich verteilt und ausgeglichen, die Anordnung eine durchdachtere sein. Wir kommen später darauf zurück.

Zunächst geben wir einige Flächenverzierungen, die nicht das Ergebnis einer besonderen Komposition, sondern Zusammen-

ftellungen oder Grup-
pierungen find. So
schön folche Zufam-
menftellungen wir-
ken, faft reizvoller
in ihrer Befcheiden-
heit und Ruhe find
die auf Grund geo-
metrifcher Teilungen
hervorgegangenen
Muster, Abb. 65.

Eine beliebte Art
der Raumteilung un-
ferer heutigen Meifter
ift die Längsteilung
mit Parallelen - Wir-
kung. Bereits in der
spätgotifchen Periode
finden wir die An-
ordnung und beson-
ders an Kölner Ein-
bänden bis weit in

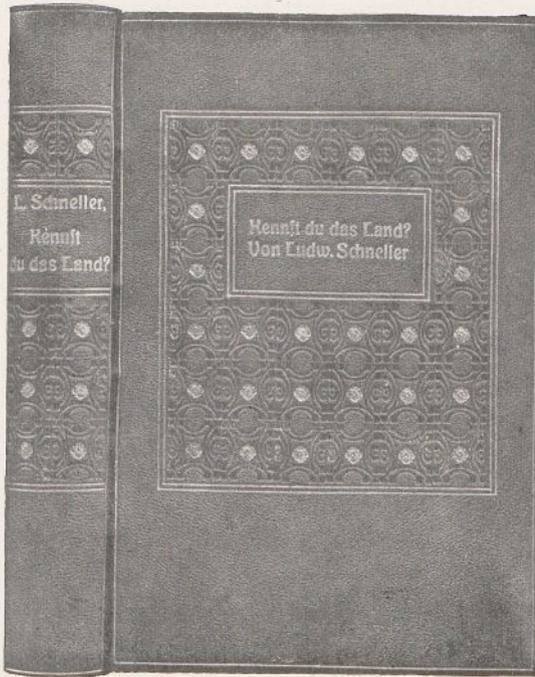


Abb. 62. Zusammenftellung von Einzelmotiven im Mittelfelde; dieses felbst ift zu breit.

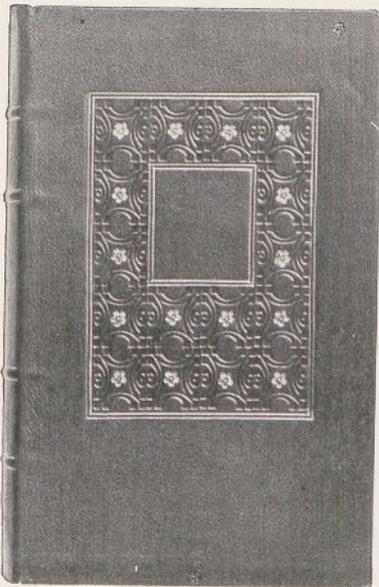


Abb. 63. Dasfelbe in korrigierter Raumverteilung.

die Renaissancezeit hinein. Wir
finden die Art an den zeitgemäßen
Bänden als einfache Linien, denen
einige Betonungswerte eingefügt
find.

Aus den nachstehenden Abbil-
dungen 66 und 67 erfieht man,
daß folche Längsteilungen durch
die Art der eingefetzten Druck-
punkte den Eindruck einer Quer-
teilung erhalten können, je nachdem
die Ornamentmotive in den Raum
eingefetzt find. Dieses Hervor-
heben der Querrichtung kann fo
ftark geplant werden, daß die
ursprüngliche Längsrichtung völlig
zurücktritt. In Abb. 68 ift ein
folches Beifpiel gegeben.

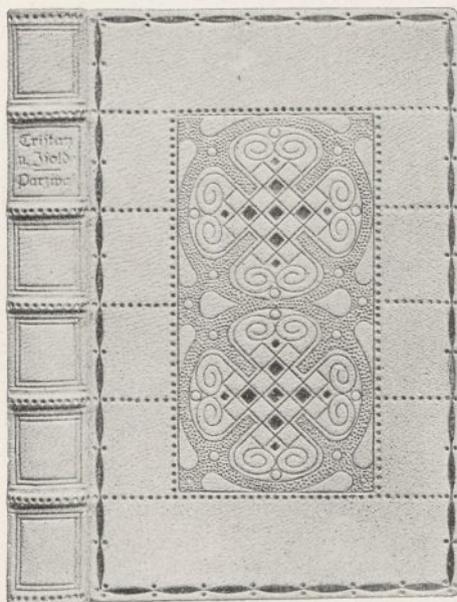


Abb. 64. Befondere Komposition im Mittelfelde.

Bei dem Einsetzen von solchen Druckpunkten in eine Lang- oder Querteilung droht, wenn dies nicht mit Überlegung geschieht, daß der Entwurf unruhig wird. Und besonders, wenn die Verstärkungspunkte, die ein Unterbrechen langer Linien, ein Verhüten der Langweiligkeit sein sollen, aus annähernd gleich großen Motiven bestehen, ist das allzu leicht der Fall. Einen sehr auffallenden Fehler dieser Art, den sich ein bekannter ausländischer Zeichner zuschulden kommen ließ, findet man im darauf folgenden Bande, Abb. 69.

Streng genommen ist jede Teilung in senkrechte und waagrechte Felder, ob mit oder ohne eingefetzte Druckpunkte, eine Lang- und Querteilung.

In dem hier angeführten Beispiele, Abb. 68, ist eine solche Teilung angewandt. Dabei könnte man, wie auch bei ähnlichen Mustern, einwenden, daß ja hier gegen den oben erläuterten Grundsatz verstoßen sei, nach dem man gleiche oder ähnliche Werte nicht in eine Linie bringen dürfe (Seite 21 unten). Hier hat man es eben mit einem rhythmischen Ornament zu tun, was ja gerade durch die regelmäßige Wiederholung wirkt. Es liegt die Frage nahe: Wie oft darf sich ein gleichartiges oder ähnliches Ornament wiederholen, ohne daß es langweilig wirkt?



Abb. 65.

Die Antwort kann nur an- Muster auf Grund geometrischer Linienteilung.

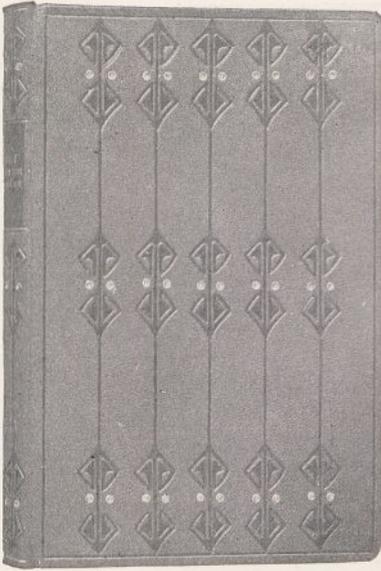


Abb. 66. Längsteilung mit Betonungen.

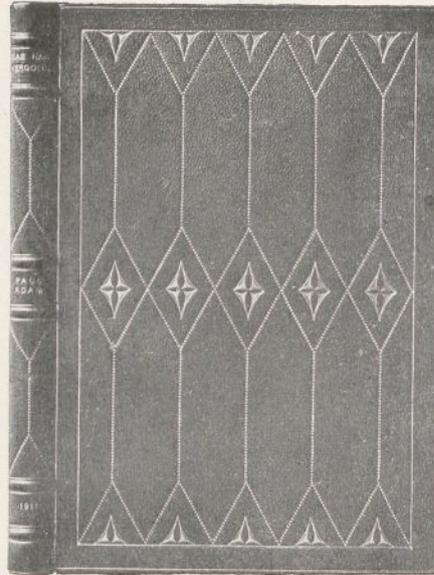


Abb. 67. Längsteilung mit Betonungen.

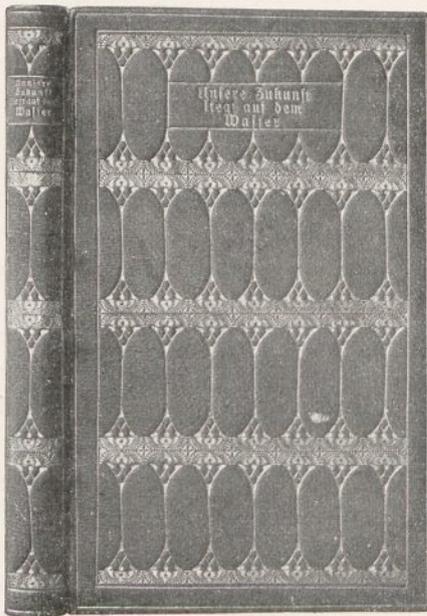


Abb. 68. Querrichtung im Mittelfelde.

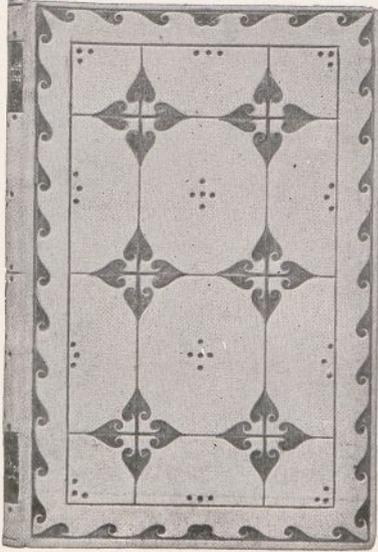


Abb. 70. Betonte Kreuzungen in längs und quer gefelderter Fläche.

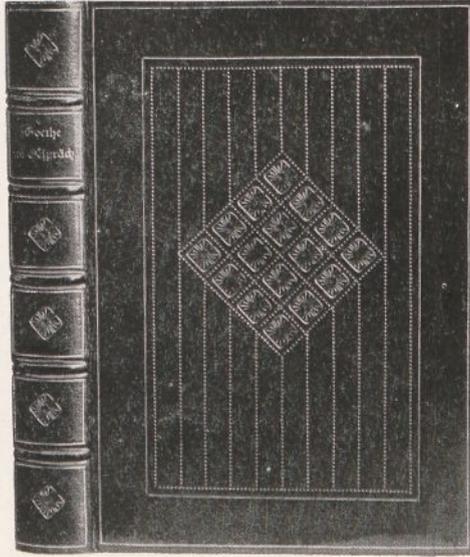


Abb. 71. Parallelgruppierung.

richtung irgendwelchen Ornamentes läßt die Fläche kürzer und breiter erscheinen, Abb. 71 und 72.

Eine eigenartige Wirkung hat das Beispiel Abb. 73, das im wesentlichen mit Querlinien entworfen ist, und doch ein schlankes Längsornament darstellt. Hier wirkt der Gesamtaufbau, der durch die Mitte sich nach oben schiebt.

Dieses Beispiel mag zeigen, daß man in der verschiedensten Weise Wirkungen erzielen kann, wenn man nur imstande ist, die Lösungen in geistreicher Weise zu finden. Wir werden noch auf ähnliche Anordnungen später eingehen. Eine andere Queranordnung, die auch quer wirkt, gibt Abb. 74.

Es sei hier gleich darauf hingewiesen, daß eine Fläche in Querformat im Ornament anders aufgefaßt werden muß als das Hochformat. Es geht nicht ohne weiteres an, für Querformat einfach einen Hochentwurf quer zu nehmen. Manchmal wird es des Ornamentes wegen möglich sein, eine solche Lageveränderung vorzunehmen. Sehr geistreich ist es nicht. Das Ornament muß sich als Querentwurf kennzeichnen. Es ist nicht einmal besonders schwer, die Richtung der Fläche anzudeuten, wenn man ein von unten nach oben gerichtetes Ornament entwirft. Wenn man es in der Hand hat, das Format selbst zu bestimmen, so wird man es nicht zu breit wählen, weil sonst das Format un schön

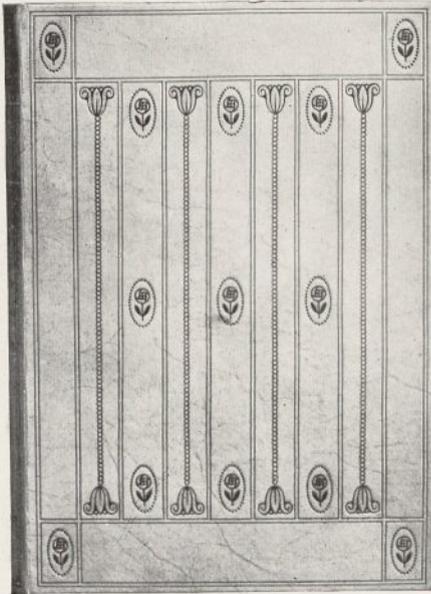


Abb. 72. Sehr glückliche Parallelgruppierung mit eingefügten Betonungen.

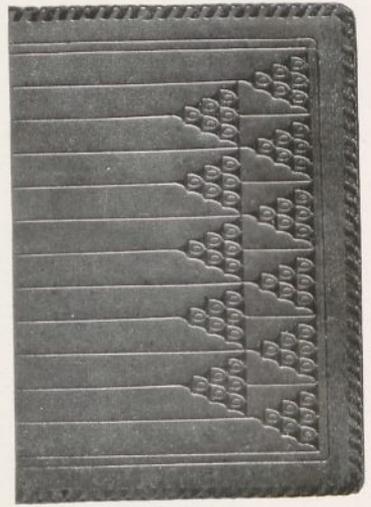


Abb. 74. Queranordnung einer Fläche.



Abb. 73. Linien in Queranordnung, die als Längsornament wirken.



Abb. 75. Entwurf für Querformat.

wirkt. Man kann hieran sehen, daß die Regel des goldenen Schnittes sofort eine Korrektur erfordert, sowie man von einem Hoch- zu einem Querformat übergeht. Das mag vielleicht daran liegen, daß wir eben gewöhnt sind, mehr hochstehende als langstehende Gegenstände um uns zu sehen, und daß unser Auge un-

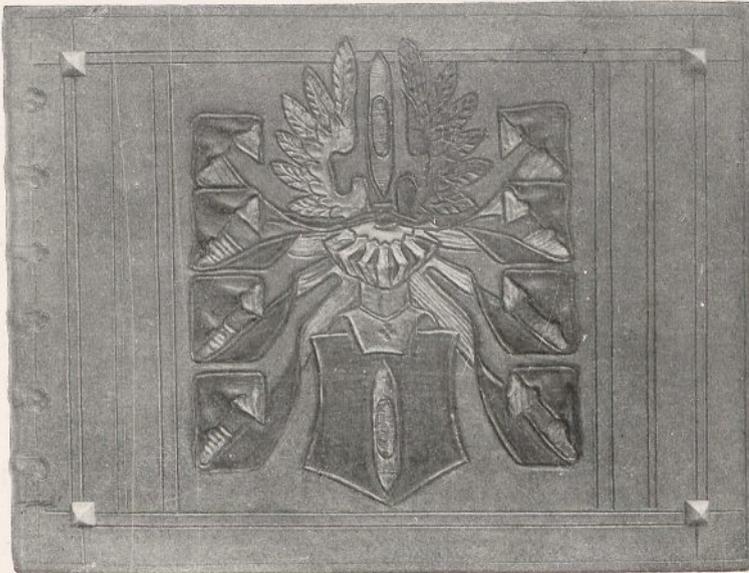


Abb. 76. Querformat mit rechts und links verkürzter Fläche.



Abb. 77. Umrandung ohne besondere Bedeutung hebt das Mittelfeld hervor.

willkürlich nach solchen sucht. Tatsache ist, daß wir Querformate nicht zu sehr in die Breite gezogen sehen wollen.

Müssen wir dennoch mit breiten Flächen rechnen, so werden wir sie durch die Raumteilung entsprechend hoch erscheinen lassen, Abb. 75 und 76.

Gehen wir vom Mittelfelde zum Rande über, so muß wiederholt auf den verhältnismäßig untergeordneten Charakter des Randes hingewiesen werden. Er soll im allgemeinen nichts weiter sein als eine Umrahmung der Mitte; er soll sie herausheben und wichtiger erscheinen lassen, auch wenn die Mitte unverziert blieb, in welchem Falle er schönem Material zur Geltung verhalf, Abb. 77.

Die anspruchslosesten Umrandungen sind gewöhnlich die Vortafelspiegel. Man wird niemals hier eine eigene Komposition schaffen, sondern sich mit den einfachsten Mitteln behelfen, selbst wenn ein breiterer Raum zur Verfügung steht. Es scheint, daß man hier einem natürlichen Gefühle, das zur Einfachheit drängt, viel eher Gehör schenkt als bei der Ausbildung des Außenrandes, Abb. 78.

Besonders reich statten die neueren englischen Meister oft ihre Außenränder aus. Es ist in die Form der Umrandung hier eine besondere Komposition hineingebracht, Abb. 79.

Daß man Entwürfe schaffen kann, die zwar als Rand wirken, dennoch aber eigentlich Flächenkompositionen sind, zeigt der beigelegte Einband. Es ist ein sogar genau begrenztes Mittel-



Abb. 78.
Innenseite eines Saffianbandes.



Abb. 79.
Reich ornamentierter Rand mit überspannter Mitte.

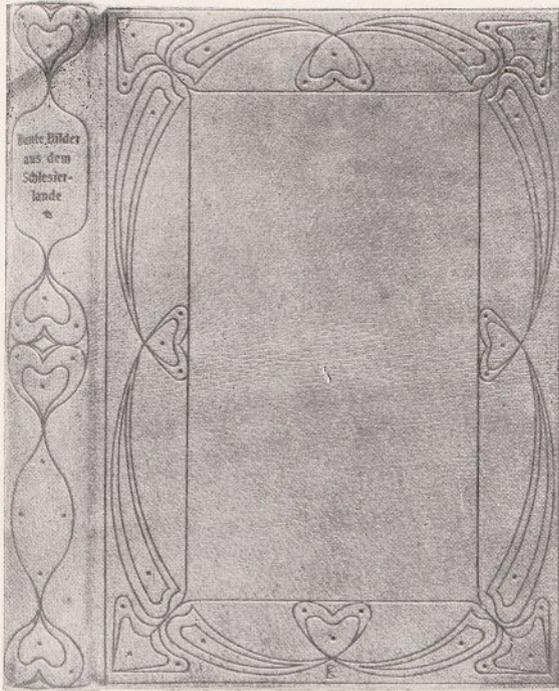


Abb. 80. Randkomposition mit freier Mitte.



Abb. 81.
Randkomposition mit Streumuster im Mittelfelde.

feld, das unverziert blieb, eingefügt. Das ist nun eigentlich keine Rand-, sondern eine Flächenkomposition, in der die Mitte unverziert blieb, Abb. 80. Wir haben in der neueren Art zu verzieren häufig derartige Entwürfe. Man ist von den Rändern abgekommen, aber man schafft randähnliche Flächenmuster. Das ist nicht allein in der Einbandverzierung so, sondern auch in der Textil- und Teppichfabrikation. Haben wir früher für solche Anwendung des Randes das nach innen strahlende Ornament bevorzugt, so ist der Rand von

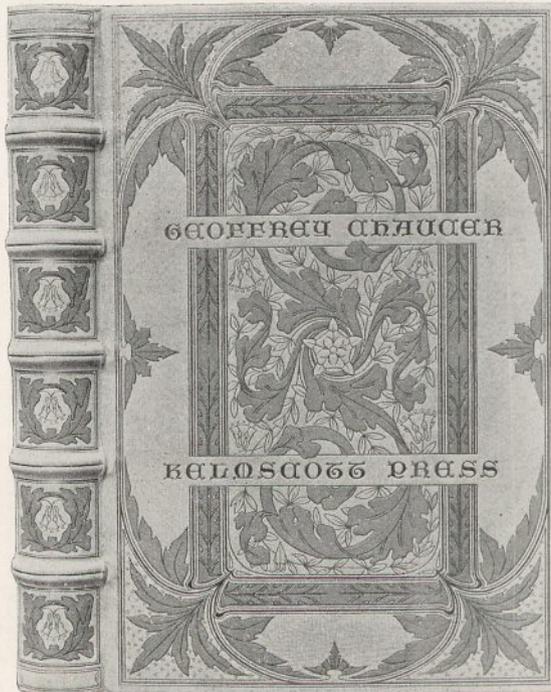


Abb. 82. Flächenkomposition zum Vergleich mit Abb. 80.

heute, wenn er überhaupt mehr ist als eine Umrandung, oft genug eine besonders behandelte Komposition. Es ist dabei auch möglich, die Mitte zu ornamentieren in einer Weise, die als nebenfächlich erscheinen muß. Dann ist der Rand nicht eine Hervorhebung des Mittelfeldes, sondern es hat im Gegenteil fast den Anschein, als ob das Mittelfeld den reich ornamentierten Rand hervorheben solle, Abb. 81. Auch die notwendige Zwischengliederung, wie sie notwendig ist, um Rand und Mitte voneinander abzuheben und loszulösen, fehlt. Es sollte also

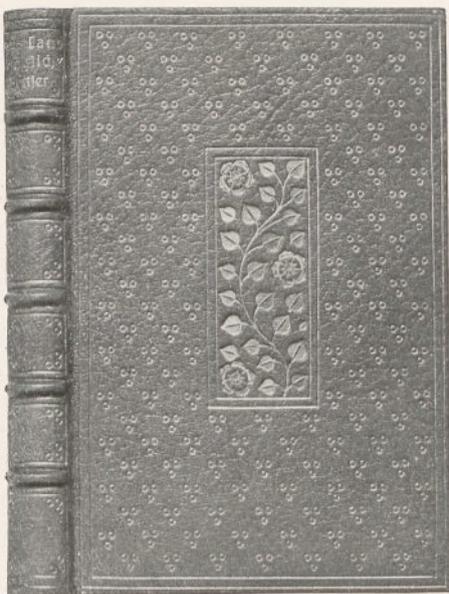


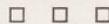
Abb. 83. Streumuster im Rande mit ornamentiertem Mittelfeld.

offenbar hier nur ein leerer Raum gefüllt werden. Das muß als unkünstlerisch abgelehnt werden, so gut auch sonst die Einzelheiten der Zeichnung sind. Um die Gegenwirkung zu zeigen, ist in Abb. 83 ein Rand mit Streumusterung dargestellt, der ein ornamentiertes Mittelfeld einfaßt. Hier ist auch, sehr wohlverstanden, ein schmales Zwischenglied eingefügt. Der Vergleich beider Entwürfe wird ohne weiteres Richtiges und Falsches zum Bewußtsein bringen.

Wie ein und derselbe Gedanke von zwei verschiedenen Künstlern in zweierlei Weise behandelt werden kann, zeigt Abb. 82, zu dem wir als Vergleich den zwei Jahre älteren Entwurf (Abb. 80) heranziehen. Damals saßen wir mitten im Jugendstil, ja wir hatten ihn beinahe schon überstanden, und der Ruf: Fort mit dem Ornament! hallte durch alle deutschen Schulen und Werkstätten. Der spätere Entwurf ist bereits wieder reichlich naturalistisch gedacht. Auch das viereckig begrenzte Mittelfeld ist vorhanden, aber gefüllt und künstlerisch behandelt. Die Linienführung in der Richtung des Umrandungsornamentes ist so genau der älteren Form entsprechend, daß man wohl an eine bewußte Wiederholung des Grundgedankens glauben möchte. Die Lösung der gleichen Aufgabe ist jedoch eine so grundverschiedene, daß offenbar eine durchaus neue und eigen-

artige Komposition vorliegt. Dabei sei noch eines Punktes erwähnt, der streitig sein könnte. »Ist es berechtigt, Motive aus anderen Techniken heranzuziehen, oder gar Grundgedanken anderer aus dem eigenen Gewerbe neu zu verwenden?« Man wird diese Frage mit einem glatten »Ja« beantworten können, wenn man folgende Einschränkungen macht. 1. Anlehnungen an Entwürfe in anderen Techniken werden immer berechtigt sein, wenn sie nur die dort aus dem Materiale geborenen Formen für die eigene Technik nutzbar machen, so daß also Spiralen in der Kunstschnitztechnik oder Filigranarbeiten des Goldschmiedes in Stempelformen umgesetzt werden. Ein »Abtschreiben«, also ein Benutzen ohne eigene Geistesarbeit ist in allen Fällen verwerflich. Ebenso ist das Herausziehen einzelner Ornamentformen, d. h. einzelner Motive keine eigene Geistesarbeit und deshalb nicht zu billigen.

2. Eigenartige Raunteilungen, soweit sie nur als Grundlagen für neue selbständige Arbeiten dienen, dürfen wohl ohne weiteres übernommen werden, sofern die neuen Arbeiten selbständige werden und eine geistige Arbeit des Vorgängers nicht mitbenutzt wird. Beispielsweise haben wir die Stempel der Grolierzeit nachgeschnitten und damit ganz neue Entwürfe und Zeichnungen gemacht. Das dürfte in keiner Art anfechtbare Anlehnung sein. Dagegen wird es unstatthaft sein, eine vorhandene Zeichnung, die etwa für Intarfia von einem anderen gezeichnet und verwandt worden ist, für uns als Lederchnitt zu verarbeiten, ohne daß ganz wesentliche Änderungen vorgenommen werden. Eine fertige Komposition ist eben geistige Arbeit und damit geistiges Eigentum, das von einem anderen nicht wieder benutzt werden soll.



ECKEN, MITTE UND RAND ZUSAMMEN

Wir haben aus dem Vorhergehenden ersehen, wie man den Rand sowohl, wie die Mitte allein und für sich auffassen, wie man sie auch zusammenhängend und gewissermaßen untrennbar behandeln kann. Genau so kann man Rand, Ecken und Mitte als zusammengehörig annehmen. Das sind dann eigentlich die rechten Entwürfe, denen man irgend einen Teil nicht nehmen darf, ohne das Ganze zu gefährden oder es als unvollständig erscheinen zu lassen. Ist das Gegenteil der Fall, kann man ungefährdet das Mittelfstück, die Umrandung oder einen anderen wesentlichen Bestandteil weglassen, dann war der Entwurf nicht einheitlich, er war zusammengestellt, ein Fehler, zu dem der Buchbinder häufiger als andere durch die Verwendung seiner Werkzeuge verleitet wird. Genau dasselbe gilt da, wo man noch Ecken als besondere Ziermotive einfügt. Auch sie sollen organisch mit dem anderen Ornament verbunden sein, gewissermaßen aus ihm herauswachsen, und

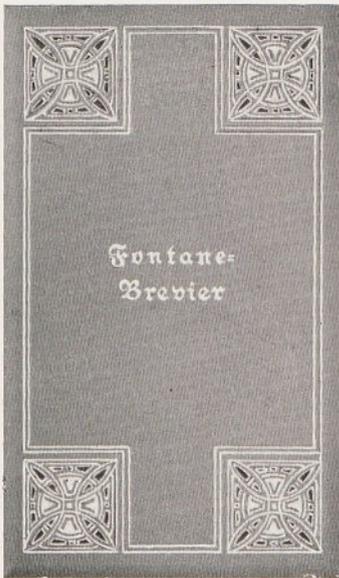


Abb. 84
Ecken allein, als Bekräftigung wirkend.

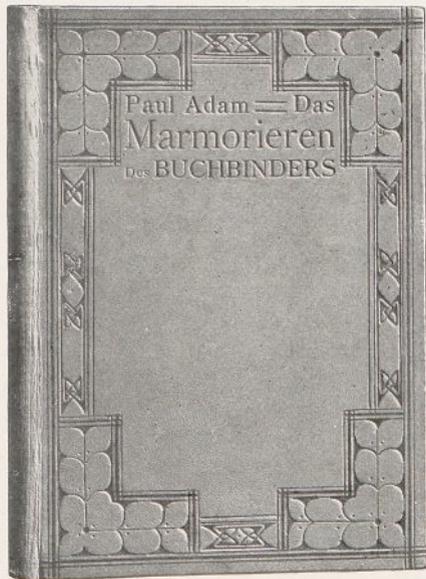


Abb. 85.
Ecken mit verbindendem Rande.

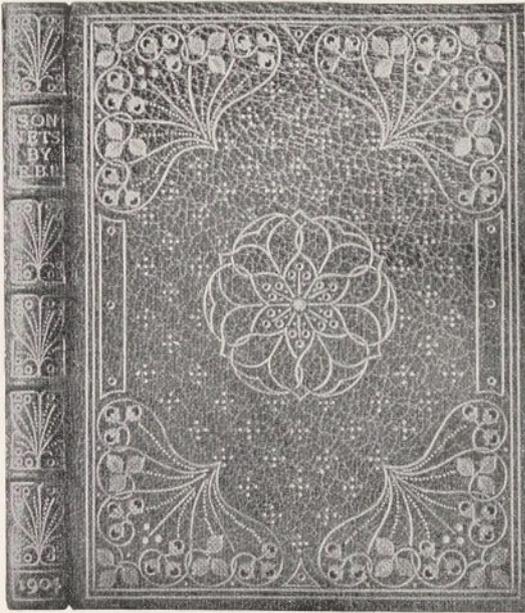


Abb. 86. Eckenform nach dem älteren Gebrauche.

Ecken in unseren heutigen Entwürfen an die Form des Buches anzulehnen, sie »mitgehen« zu lassen, wie dies in dem letzteren Beispiele getan ist. Ein solches Anschmiegen an die Form entspricht unserer heutigen Zierweise besonders, die ein Sichanfugen und Sichanschmiegen in und an vorhandene oder gegebene Räume bevorzugt. Man hat das auch früher getan, aber man empfand das nicht als ein Bedürfnis.

Die Ecken, welche an den früheren Gebrauch erinnern, nach dem man in Form von Zwickeln die Verzierungen einfügte, sind heute nicht überall brauchbar. Sie sind aus der Nachahmung der Umrißformen des Eckbeschlages hervorgegangen und lösen sich mehr oder weniger vom Mittelfelde ab. Die Abb. 86 und 87 zeigen auch diese Art.

Eine recht gefällige Art, Ecken und Rand zu betonen und wirkungsvoll zu

verwachsen. Bei unseren Büchern bedeutet die Ecke eine Betonung einerseits, sie kann auch einen Beschlag andeuten, oder das Zusammenstoßen des Randes verfinnbildlichen. Nach diesen Grundfäßen soll die Ecke gebildet und in den Entwurf eingefügt sein.

Die Ecke kann für sich allein wirken, wie Abb. 84, oder sie kann mit einem verbindenden Rande zusammen gehen, wie in Abb. 85. Es wird richtig sein, die

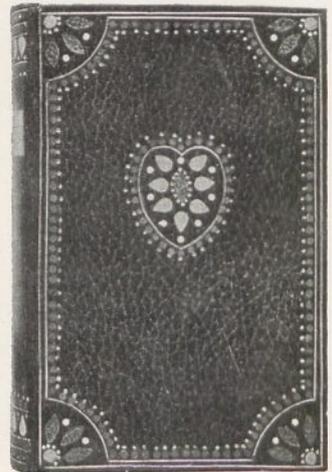


Abb. 87. Eckenform nach dem älteren Gebrauche.

gestalten, ist es, nur Betonungen ohne jedes Füllwerk einzusetzen. Die Abb. 88 und 89 zeigen solche Lösungen. Bei einer jeden ist jedoch nach anderen Grundfätzen verfahren. Bei dem einen ist die Betonung eine füllende Fläche, bei dem anderen sind Ornamente als Einzelmotive eingesetzt. Wie daraus ersichtlich, ist die Wirkung auch eine grundverschiedene. Gerade die englischen Kunstbuchbinder lieben es neuerdings, ihre Bände mit solchen Motiven naturalistischer Art zu füllen, entweder auf der ganzen Fläche oder in einzelnen Gliederungen, wie das auf

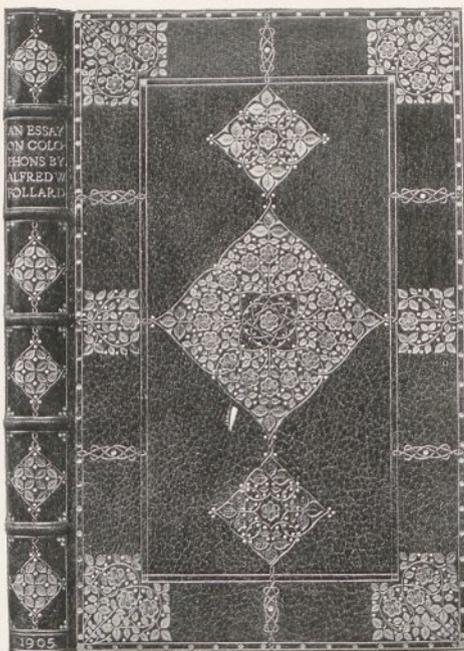


Abb. 88. Ecken- und Randbetonung mit füllenden Flächen, ebenso die Mitte.

dem ersten der beiden Beispiele gezeigt ist. — Bei dieser Gelegenheit möchten wir auf das Wort und den Begriff »Naturalistisch«



Abb. 89. Ecken, Rand und Mitte mit Einzelmotiven betont.

etwas näher eingehen. In unserer heutigen Zierweise ist das Naturalistische nicht gerade verpönt, d. h. soweit deutsche Arbeiten in Frage kommen, aber in gewissen Künstlerkreisen gilt es nicht als bon ton, wenn man sie anwendet. Ich habe bei früherer Gelegenheit darauf hingewiesen, daß das Naturalistische im Kunstgewerbe von Zeit zu Zeit immer wiederkehrt und eigentlich nie ganz verschwunden ist. So haben wir auch heute in unseren

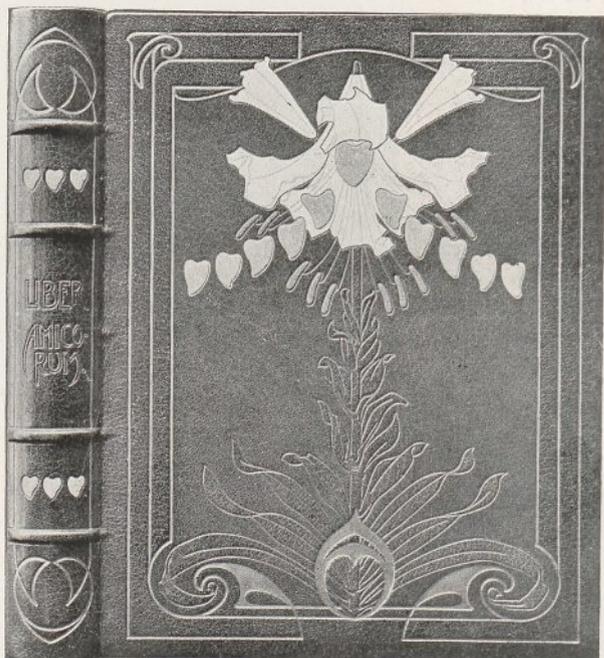


Abb. 90. Weitgehend naturalistische Darstellung auf einem Buchdeckel.

Ornamenten ein gut gemessenes Teil davon. Doch müssen wir da gewisse Einschränkungen machen.

Der Begriff des Naturalistischen ist — streng genommen — ein möglichst genaues Kopieren natürlicher, animalischer oder vegetabilischer Formen. Das ist für den Kunstbuchbinder von vornherein eine recht schwierige Sache. Richtig betrachtet können wir mit unseren Werkzeugen wirklich naturalistisches Ornament gar nicht herstellen, weil wir zu sehr von ihnen abhängig sind. Einen sehr weitgehenden Naturalismus zeigt uns die Abb. 90. Bereits stark abgedämpft in der Anwendung des Naturalistischen ist Abb. 91 und, um ein sehr schönes älteres Beispiel anzuführen, Abb. 92. Alles, was wir heute noch als Naturalismus bezeichnen, ist streng

genommen kein solcher. Wohl sind die Ornamente naturalisierend, d. h. an natürliche Formen sich anlehnend, aber bis zu einem recht bedeutenden Teile sind sie mehr oder weniger stilisiert.

Man wird mir einwerfen: warum zeichnet man auf allen gewerblichen Schulen nun Naturformen, warum benutzt man sie noch immer im Kunstgewerbe? Die Antwort ist nicht allzuschwer. Erstens können wir schlechterdings die Kenntnis

der Naturform, ihres Wachsens und Werdens nicht entbehren. Form und Farbe lernen wir eben nur aus der Natur, denn eine bessere Lehrmeisterin wird uns niemals entstehen. Nun ist die heutige Lehrmethode dazu übergegangen, die Natur zwar zunächst zu kopieren, um die Form kennen zu lernen, dann aber sofort Linienführung und Formen aus dem Gezeichneten herauszuziehen, um als Anregung zu neuen Formen zu dienen. Wir kommen damit allerdings zu neuen und sich immer wieder erneuernden Motiven, ohne doch die Natur zu kopieren. Dabei bleibt es gar nicht aus, daß wir stets von neuem dem reinen Naturalismus näherücken, daß wir zwar nicht rein naturalistisch entwerfen, daß wir aber dauernd naturalisieren, ja daß wir dauernd naturalistisch fühlen, ohne es so recht zu wollen.

So kommt es denn, daß wir seit mehreren Jahrhunderten durch alle Stilrichtungen hindurch gewisse naturalistische Formen im Kunstgewerbe, besonders aber in der Kunstbuchbinderei hindurchgeschleppt haben, sie heute noch brauchen und wohl immer brauchen werden. Für uns Buchbinder sind das die Blattorna-

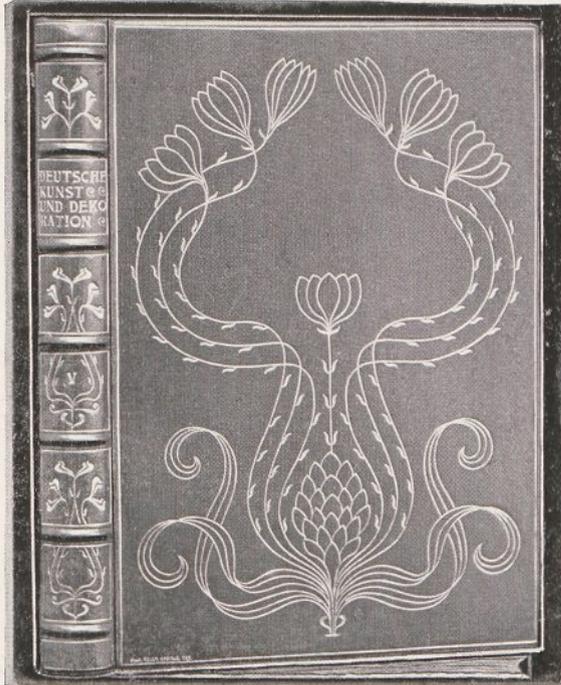


Abb. 91. Naturalisierendes Ornament auf einem Bucheinbande.



Abb. 92.
Alter, naturalistisch dekorierter Pergamentband.

mente. Seit dem 16. Jahrhundert sind sie unseren Werkstätten vertraut und unentbehrlich geworden. Die Form ist fast immer rein naturalistisch, aber die Art der Anwendung ist eine Stilisierung. Wir fügen gleich ein sehr gelungenes Beispiel dieser Art hier ein, Abb. 93. Bei diesem Entwurfe sei noch auf etwas hingewiesen, was man leicht sonst überieht. Um das Deckenornament mit der Bundeinteilung des Rückens in Zusammenhang zu bringen — eine stets zu empfehlende Gewohnheit —, mußte am unteren Rande ein Zwischenglied eingeschoben werden, um am

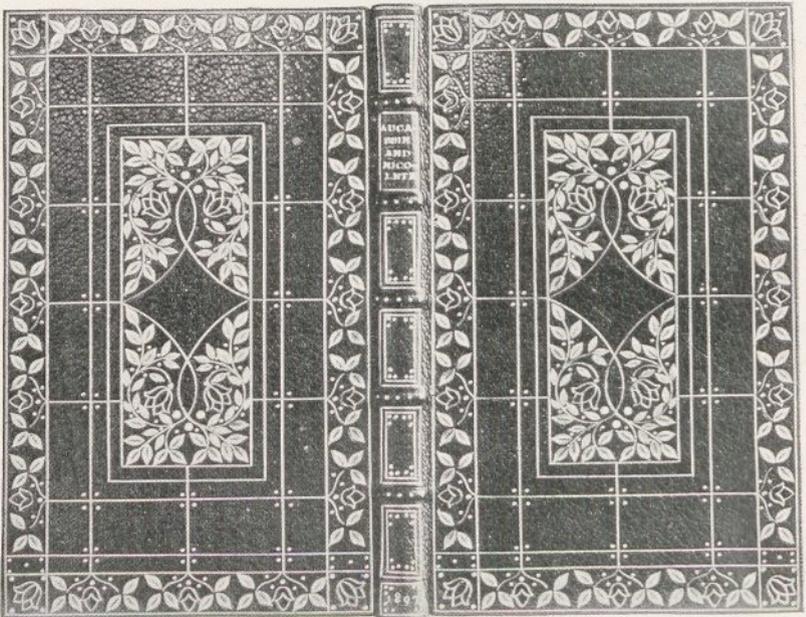
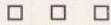


Abb. 93. Naturalisierende Blatt- und Rankenformen.

Schwanz des Rückens Anschluß an den unteren Bund zu finden. — Im allgemeinen benimmt man sich, derartiges zu zeichnen. Wie richtig es jedoch ist, beweist das angezogene Beispiel. Auf das naturalistische Ornament komme ich weiterhin nochmals zurück.



DAS MITTELSTÜCK

Unsere Zeit ist eine reichlich realistische. Die neue Kunst im Gewerbe verlangt eine Vereinfachung im Ornament, eine bevorzugte Geltendmachung des Materials und eine materialgerechte Behandlung, hinter der das Schmückende zurückstehen muß. Wir sind deshalb überall da, wo wir nicht Außergewöhnliches zu leisten haben, im Ornament zurückhaltender, bescheidener geworden. Damit ist das Mittelstück ohne weitere Zutaten zu weitgehender Geltung gekommen. Die spätere Zeit wird uns das Zugeständnis nicht verweigern können, daß wir es in vielseitigster Weise zur Anwendung und Geltung gebracht haben. Wir selbst freuen uns der neuen Notwendigkeit. Das Mittelstück ziert den Band ohne Aufdringlichkeit. Es atmet — wenn es nicht etwa völlig mißverstanden angewandt ist — eine Ruhe, wie sie einem ernsten Werke geziemt. Dabei ist es gar nicht ausgeschlossen, daß die Art seiner Komposition es zu einer liebenswürdigen, ja luftigen Deckelverzierung werden läßt.

Wir verlangen vom Mittelstück in erster Linie, daß es die richtige Größe hat. Es ist verkehrt, ein Mittelstück in einer Größe anzuwenden, die es bis in die Nähe der Stelle gehen läßt, wo gegebenen Falles ein Rand anzusetzen hätte. Andersnfalles wirkt ein zu kleines Ornament dieser Art auf großer Fläche dürftig. Es liegt auch hier die Frage nahe: Wie groß soll dann ein Mittelstück sein? Aber auch hier muß abermals die Antwort sein: Nur der gute Geschmack ist hier der Lehrer.

Auch die Frage nach der besten Form kann nicht genügend genau Beantwortung finden. Wir können das Mittelstück rund und oval, quadratisch und rautenförmig, mandelförmig und seitlich eingebogen, lang und quer komponieren. Immer wird es schön sein, wenn es nur sonst richtig angewandt und konstruiert ist. Eine Bedingung werden wir fast immer erfüllen müssen: Das Mittelstück muß strahlend nach außen weisen. Wohl sind Fälle denk-

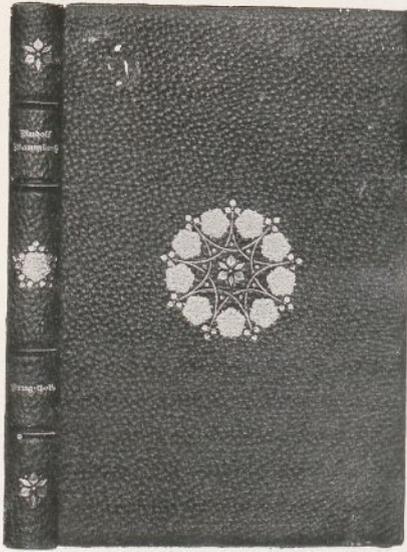


Abb. 94. Rundes Mittelfstück in richtiger Größe.

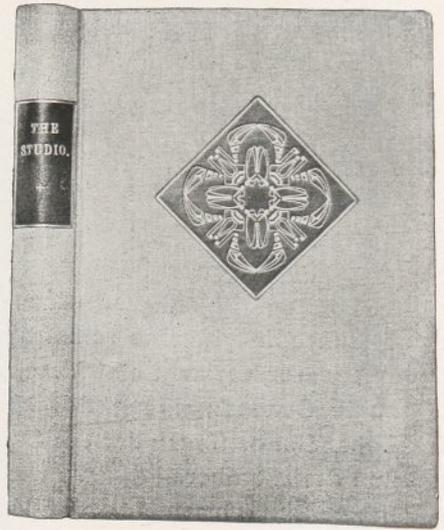


Abb. 95. Quadratisches Mittelfstück in richtiger Größe.

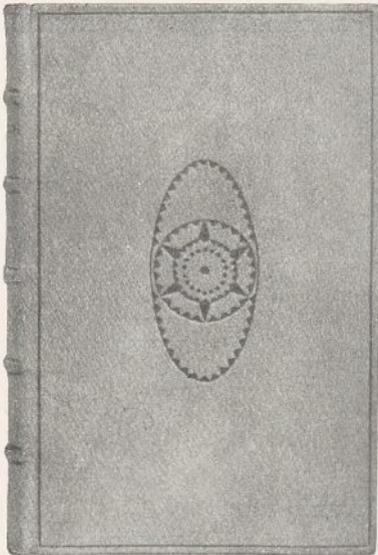


Abb. 96. Ovale Mittelfstück in richtiger Größe.



Abb. 97. Weit nach oben gerücktes, als Mittelfstück wirkendes Ornament.

bar, sind auch oft genug angewandt, daß das Mittelfstück gelegentlich einmal nicht strahlt. Dann ist es ein in sich selbst Abgeschlossenes, ein für sich selbst bestehendes Etwas, das wir aus dem Ganzen herauslösen können. Es ist nicht mit der Fläche so unlösbar verbunden; es wirkt wie ein eingefetztes Medaillon, wie eine Gemme oder Medaille. Auch das ist richtig, auch schön. Schöner aber und richtiger ist das strahlende, d. h. das aus der Mitte der Fläche sich entwickelnde Ornament.

Dabei ist es nicht einmal notwendig, daß es nach allen Seiten gleichmäßig sich entwickelt; es kann von unten nach oben strahlen, kann sowohl konzentrisch wie exzentrisch aufgebaut sein, es kann im unteren wie im oberen Teile besonders betont sein.

Daraus ist ersichtlich, daß das Mittelfstück alle Bedingungen verlangt, wie eine eigene Flächenkomposition. Aber diese Fläche ist beschränkter, sie verlangt trotz oder wegen der Kleinheit eine viel liebevollere und sorgfältigere Durcharbeitung.

Auch die Technik ist völlig freigestellt und man kann sich kaum eine Ziertechnik denken, die nicht anwendbar wäre.

Aber etwas verlangt das Mittelfstück sicher: eine Gliederung in sich selbst. Ein Zuviel wäre allerdings nicht am Platze; ein

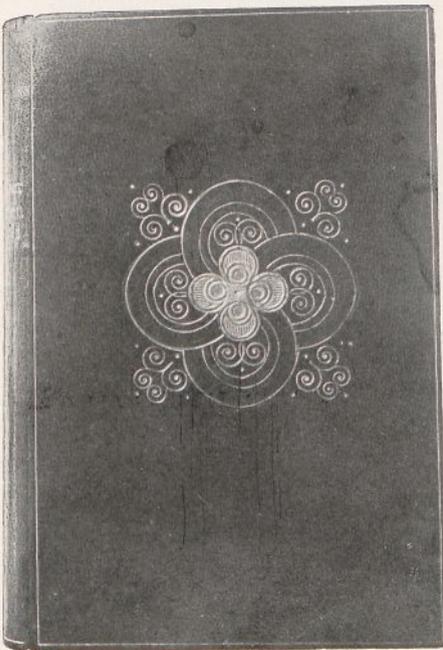


Abb. 98.
Zu weit nach der Mitte gerücktes Mittelfstück.
Adam, Entwerfen.

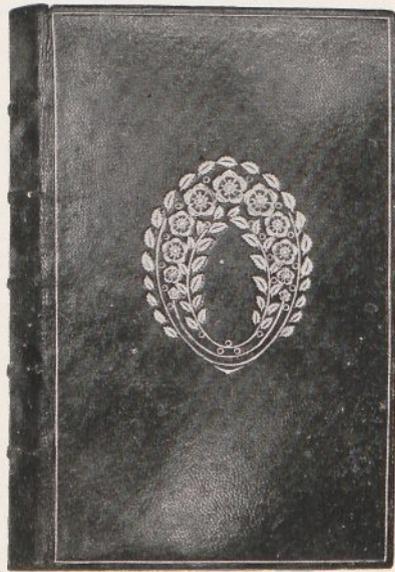


Abb. 99. Von unten nach oben entwickeltes Ornament mit Betonung nach dem Rande zu.

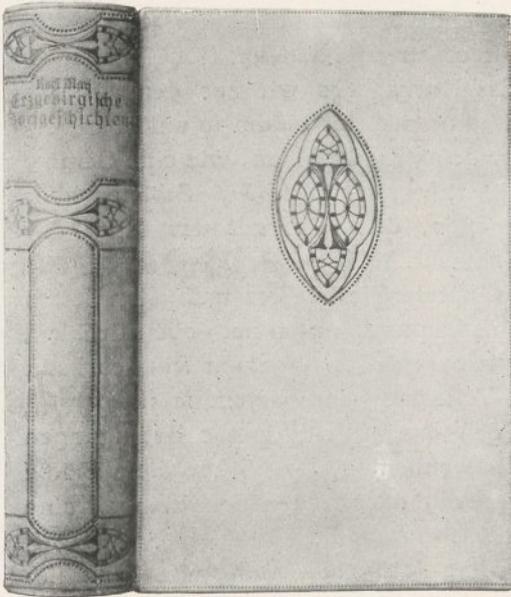


Abb. 100.
Mittelfstück mit Strahlungslinien in der Mitte.

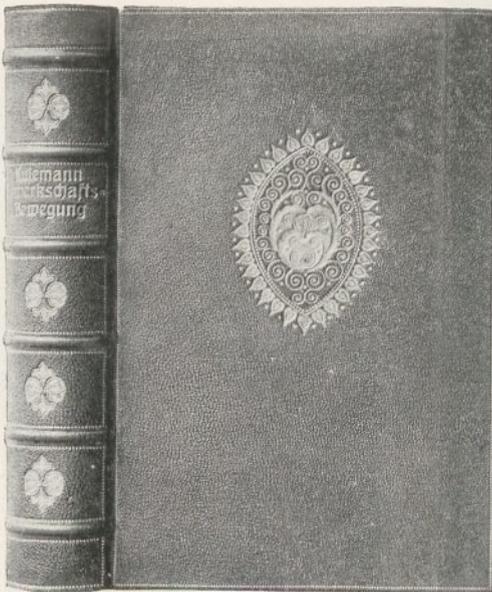


Abb. 101.
Nicht konzentrisches Mittelfstück mit Strahlung nach außen.

eigentlicher Kern, eine Umrandung, der nach außen hin dann noch das ausstrahlende Moment in irgendeiner Art angefügt ist. Damit muß alles getan sein.

Es wird zweckmäßig sein, sofort die verschiedenen Gruppen nebeneinander zu stellen, um am Beispiele einfacher und rascher verständlich zu zeigen, was sich beschreibend nur unvollkommen zum Verständnis bringen läßt. Abb. 94 bis 102.

Es wurde schon gesagt, daß sich über die richtigen Größenverhältnisse genaue Regeln nicht geben lassen, um so weniger, als die Form sowohl, wie auch der Standpunkt des Mittelfstückes eine wichtige Rolle dabei spielen. Als Beispiel diene Abb. 97. Würde das weit nach oben gerückte Feld mit der Schrift darunter tiefer stehen, so würde es zu groß wirken; an der Stelle, wie jetzt, ist es richtig. Außerdem ist das Einrücken der unteren Partie eine Erleichterung des sonst zu mäßig wirkenden Gesamtornamentes. Ander-

seits steht das Mittelornament bei Abb. 98 zu tief, nicht viel, aber doch so, daß man das Gefühl hat, es sei etwas zu groß. Ein Weglassen der ausstrahlenden Spiralen würde es auch an der jetzigen Stelle als größenrichtig erscheinen lassen.

Mandelförmige Umrisse haben die Abb. 99, 100 u. 101.

Sehr eigenartig ist Abb. 99. Das Ornament wächst von unten nach oben mit freibleibender Mitte. Auch die ausgeprägte Betonung nach dem Rande zu macht dieses Wachsen mit, sie schwillt nach oben zu an. Eine Strahlung in sich selbst zeigt Abb. 100, während Abb. 101 nach außen strahlt.

Eine Strahlung in sich selbst und nach außen gleichzeitig sehen wir in Abb. 102.

Wie neben den guten Raumverhältnissen zu groß bemessene wirken, zeigen die Abb. 103 und 104. So gut und wirklich gefällig die Einzelheiten der angezogenen Mittelstücke sind: sie verlieren durch die nicht geglückte, nicht genügend durchdachte Raumteilung. Ein Beweis, wie sorgsam gerade auf die Maß-

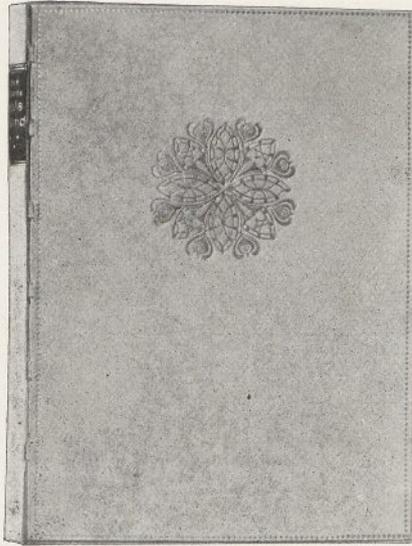


Abb. 102.
Strahlung in sich selbst und nach außen.

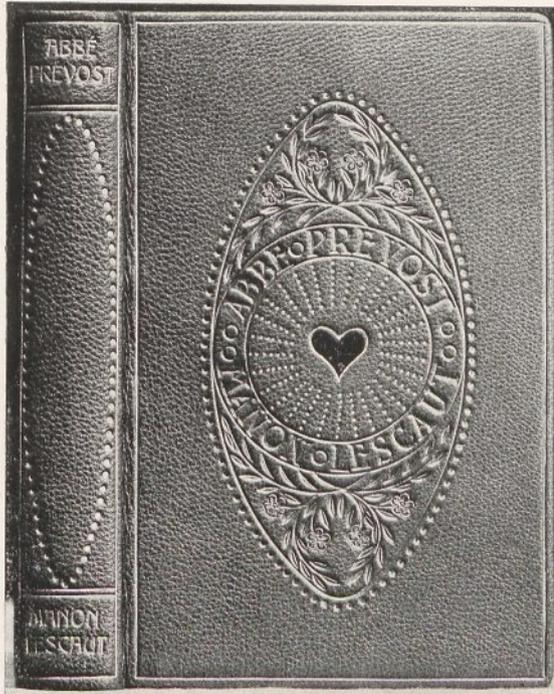


Abb. 103. Zu großes Mittelstück.

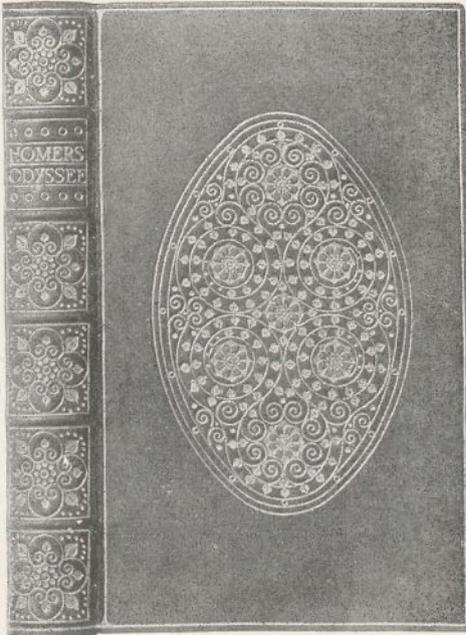
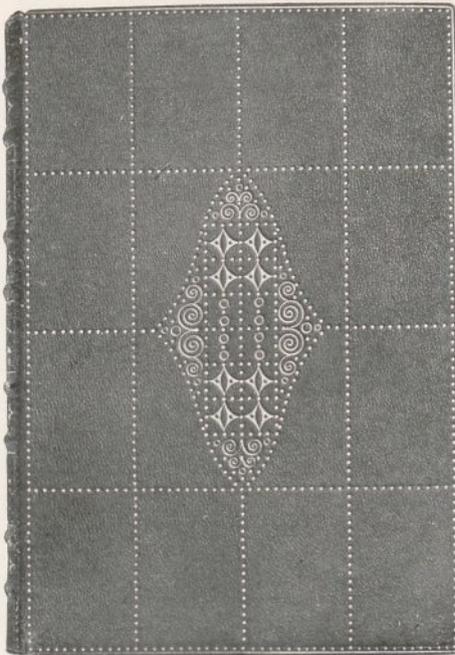


Abb. 104. Zu großes Mittelfstück.

Abb. 105.
Mittelfstück mit der Fläche in Verbindung gebracht.

verhältnisse geachtet werden muß. Nur ein dauerndes Vergleichen mit den Arbeiten anderer und besonders der alten Meister kann die erforderliche Gewandtheit und Sicherheit in der richtigen Beurteilung der Größenverhältnisse bringen.

Die ganze Art der Verzierungsfreudigkeit, die nun einmal im deutschen Kunsthandwerker steckt, bringt es mit sich, daß wir da, wo wir einmal angefangen haben, zurückhaltender zu werden, immer nach neuen Mitteln suchen, um innerhalb der Grenzen, die wir uns gesteckt haben, doch noch Wege zu finden, auf denen wir zu einem reicheren Dekor kommen können, ohne das selbst gestellte Beschränkungsprinzip zu durchbrechen. So hat man auch die Art, das Mittelfstück mit der Fläche selbst in Verbindung zu bringen, gefunden. Und diese Weise zeitigt sehr gute und eigenartige Entwürfe. Vielleicht ist man gar nicht auf dem Wege dazu gekommen, daß man das Mittelfstück verbinden wollte, vielleicht war es der umgekehrte Weg, daß man eine einfache Raunteilung schuf und ein Mit-

teilstück — wohlgerneht: nicht ein Mittelfeld — einsetzte. Aber gleichviel: so, wie solche Entwürfe sind, wirken sie schön, und wir haben eine Gruppe mehr, die uns erneute Verzierungsöglichkeiten bringt. Es sei deshalb auch von dieser Gruppe eine Anzahl der besten eingesetzt, Abb. 105 bis 107.

Es wird bei diesen Beispielen auffallen, daß das Mittelfstück selbst sofort einen anderen Charakter angenommen hat. War bei den vorhergehenden das Ornament von der Form des Mittelfstückes selbst beeinflusst, so ist es hier von dem Beiwerk, von der linearen Raumteilung, in die es eingefügt, abhängig geworden. Das ist auch kaum anders möglich. Man denke sich einmal ein anderes Mittelfstück, etwa Abb. 98 oder 100, in ähnlicher Weise wie die letzten beiden in lineare Raumteilung eingesetzt. Es würde kaum etwas Brauchbares dabei herauskommen, denn es muß ein innerer Zusammenhang sichtbar sein, sonst würde ein falsch entworfenes Mittelfstück wirken wie ein unmotiviert auf das Ornament gesetzter Be-

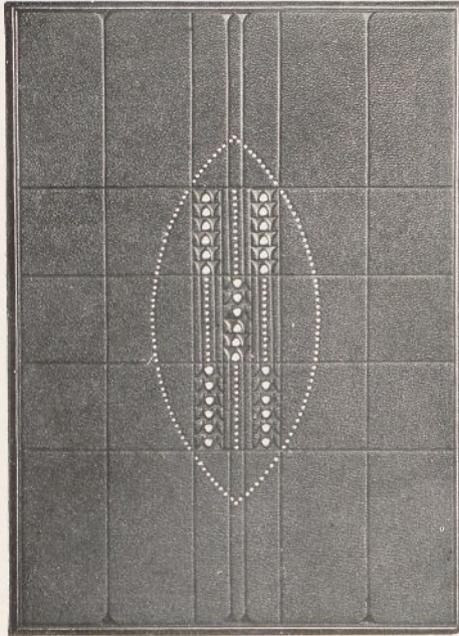


Abb. 106.

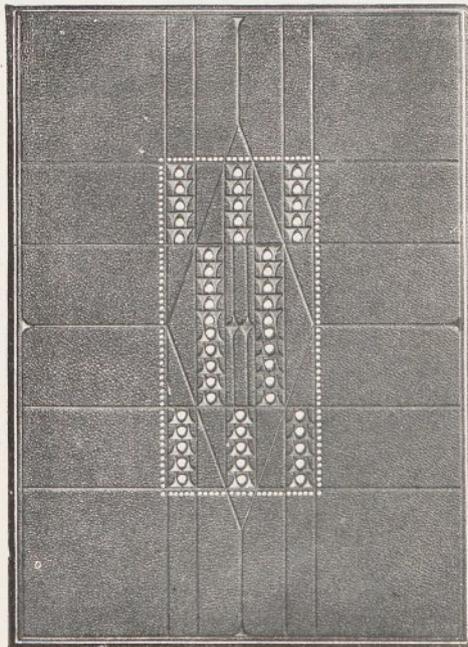


Abb. 107.

Mittelfstück, mit der Fläche in Verbindung gebracht.

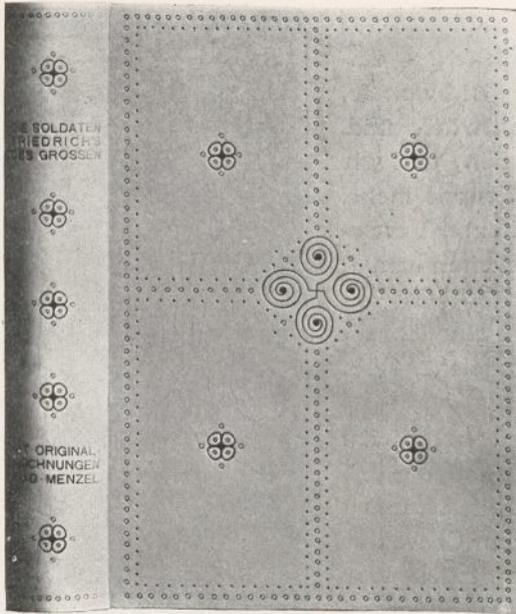


Abb. 108.

schlag. — Das schließt natürlich nicht aus, daß man auch Mittelstücke konstruieren und einfügen kann, die für sich allein bestehen dürften. Solche sind in den Abb. 108 bis 110 zum Vergleiche gestellt.

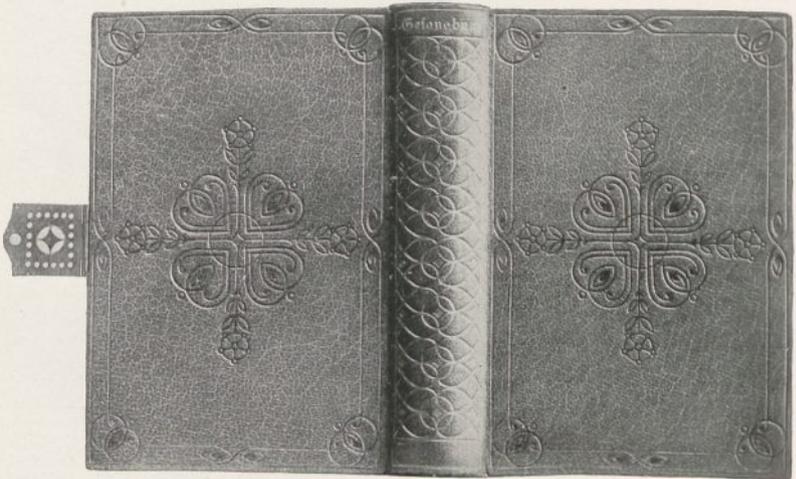


Abb. 109.

Mittelstück in Verbindung mit der Fläche, doch als selbständige Komposition.

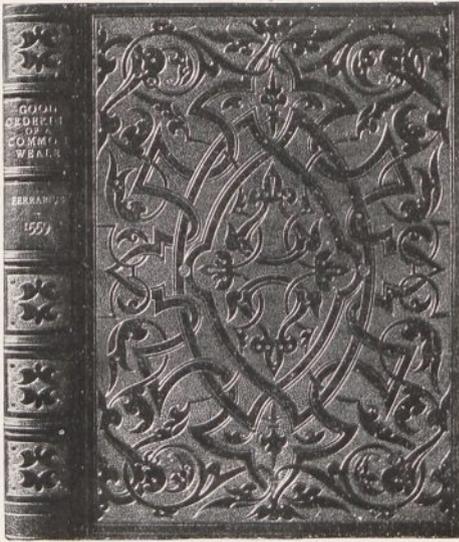


Abb. 110. Mittelstück als selbständige Komposition.

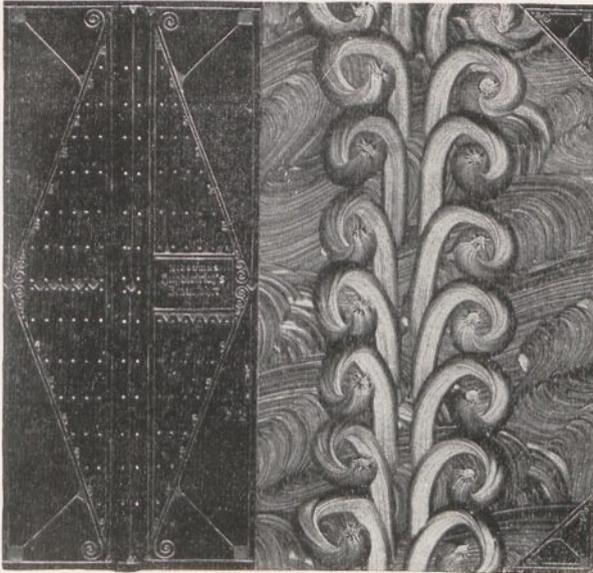


Abb. 111. Lineares Ornament mit nur geringer Stempelbeigabe.

GRUPPIERUNG DER VERZIERUNGSMOTIVE

So einfach die Motive in der frühesten Zeit der Buchzier, so eng begrenzt der Kreis der Verzierungsmöglichkeiten, so zahlreich sind sie heute. Unsere Werkzeuge, unsere Kenntnis dessen, was schon vor uns gewesen, und unsere eigenen zeichnerischen und technischen Fertigkeiten sind viel entwickelter als in jener frühen Zeit. Damit wird unser Arbeiten allerdings ein vielseitigeres, aber auch ein schwierigeres; wir fallen allzuleicht in den Fehler einer Zersplitterung, wir sind geneigt, mit unseren vielseitigen Mitteln allzu Vielseitiges schaffen zu wollen, und besonders der Anfänger kann sich nicht genug tun in bezug auf Ornamentierung.

»In der Beschränkung zeigt sich der Meister«, den Spruch soll jeder Entwerfende gebührend beachten und danach arbeiten. Je vielseitiger die uns zur Verfügung stehenden



Abb. 112. Lineares Ornament mit geringer Stempelbeigabe.

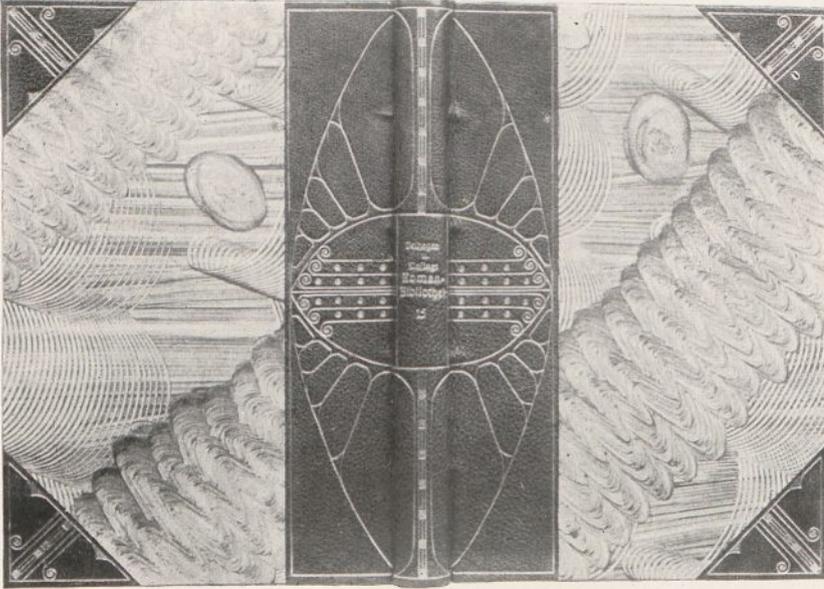


Abb. 113. Lineares Ornament mit nur geringer Stempelbeigabe.

Mittel, desto sorgfältiger müssen wir diese prüfen und auswählen. Nur da, wo wir uns weise Zurückhaltung auferlegen, werden wir vollen Erfolg haben können.

Wir haben schon früher über allgemeine Richtlinien im Gesamtornament gesprochen. Hier sollen die Mittel zur Verzierungsmöglichkeit angeführt werden. Es kann nicht ausbleiben, daß gelegentliche Wiederholungen notwendig werden, die Vorhergegangenes bekräftigen oder ergänzen sollen.

Die wichtigsten Ziermittel sind, abgesehen von den im gravierten Stempel des Handvergolders enthaltenen Ornament, die linearen Formen, die punktierten Motive, die Streumuster, das Flecht- und Bandwerk, die Schrift, das Monogramm, das Wappen oder gegebene Embleme. Das ist reichlich viel. Noch vielseitiger aber wird der Kreis der Möglichkeiten durch die Art der Technik. Diese scheidet jedoch hier aus, weil darauf besonders zurückzukommen sein wird.

Das lineare Ornament ist, wenn wir nicht die ältesten Streich- und Rigarbeiten in Betracht ziehen wollen, allerneuesten Datums. Wir haben es seit etwas über 10 Jahren im Kunstgewerbe. Da wir aber ohne die notwendigen Betonungen nicht auskommen können, nehmen wir in der Handvergoldetechnik



Abb. 114.
Feingliedriges
Linien-
ornament.

entweder gravierte Stempel zu Hilfe, oder wir füllen einzelne Motive mit farbigem Leder als Lederauf- oder -einlage. Die Beschränkung auf die Linie hat uns neue Wege eröffnet, und es sind nicht die schlechtesten Arbeiten, die nach solchen Entwürfen ausgeführt sind. In Abb. 111 bis 113 sind Entwürfe mit nur geringer Stempelbeigabe angeführt.

Wie verschiedenartig die künstlerische Auslegung fein kann, zeigen



Abb. 115.
Maffiges
Linien-
ornament.

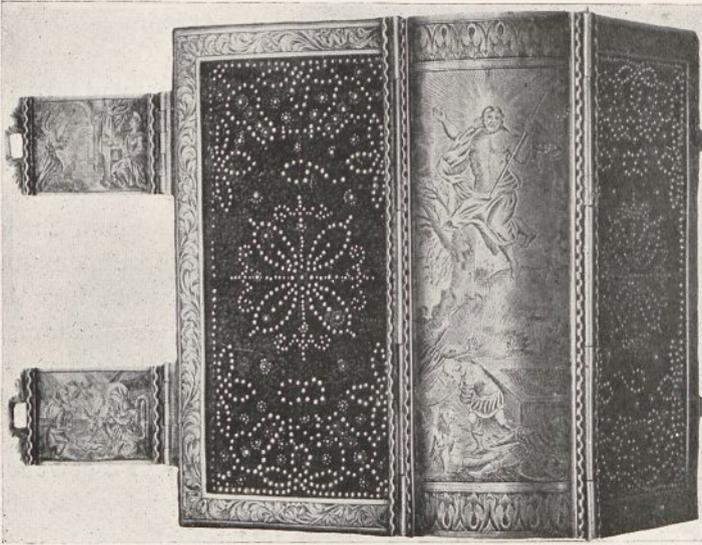


Abb. 116. Einband in Nageltechnik aus dem 18. Jahrh.

die Abb. 114 und 115 im Vergleiche; das eine feingliedrig und zierlich, das andere mässig, mit kräftigen Linien, die gruppenweise gehäuft sind und gewissermaßen monumental wirken. Es sei bei diesem Entwurfe auf die Behandlung der Schrift hingewiesen, die in jedem einzelnen Buchstaben als selbständiges Ornament aufgefaßt ist. Man wolle ausdrücklich darauf achten, daß

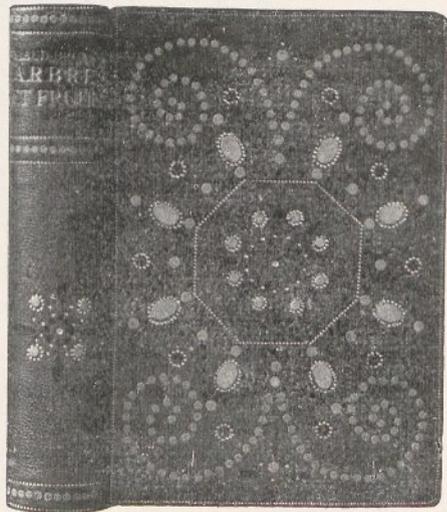


Abb. 117 u. 118. Einbände mit Punktvergoldung.

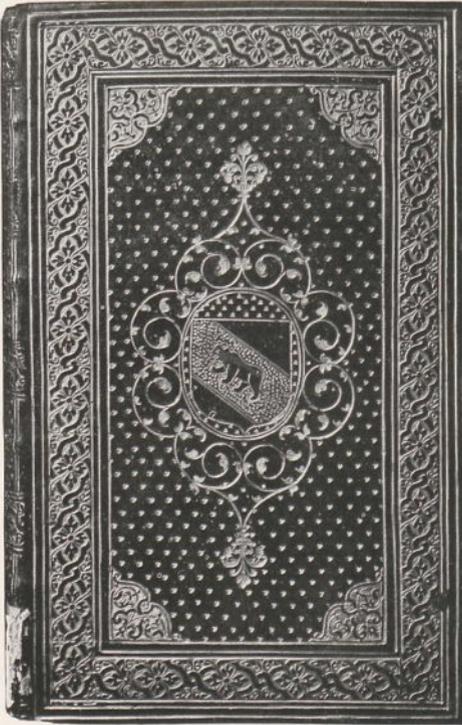


Abb. 119.
Deutscher Einband mit Streumuster, 16. Jahrh.

im Zusammengehen mit linearem Ornament dieses Schriftornament sich in bezug auf die Kraft der Linien dem Ornamente anzupassen hat – und umgekehrt ebenso. Es könnte kaum ein schlimmerer Mißgriff gemacht werden, als wenn hier Unstimmigkeiten im Zusammenklängen durchgelassen würden.

Das Punktornament, ebenfalls erst neuerdings wieder in unsere Zierweisen eingeführt, ist eine Nachahmung der Nageltechnik, die nicht allein auf Holz, sondern auch auf Leder bis zum vorigen Jahrhundert gangbar war. Einen solchen Einband aus dem 18. Jahrhundert zeigt Abb. 117. Was man damals mit Metallstiften erzielte, wird heute mit eingedruck-

ten einzelnen Goldpunkten in viel richtigerer, materialgerechterer Weise bewirkt. Diese Punktvergoldung hat den Vorzug, daß sie fast ganz unabhängig ist von dem sehr einfachen Werkzeuge. Es lassen sich alle Bogen und Kurven, soweit sie nicht zu klein oder in der Zeichnung zu engmaschig sind, damit leicht herstellen.

Auch in der geschlagenen Intarsiatechnik ist der Punkt mit Vorteil zu verwenden, was weiterhin noch zu besprechen sein wird, Abb. 117 u. 118.

Das Streumuster ist noch älteren Datums, als die Nageltechnik und ist schon an frühorientalischen Bänden nachzuweisen. Seinen Höhepunkt in der Verwendung hatte es im XVII. Jahrhundert erreicht bei den prächtigen französischen und süddeutschen Bänden. Einer der schönsten alten Bände ist in Abb. 119 dargestellt, er ist deutscher Herkunft. Ein anderer, französische Arbeit, ist in Abb. 120 reproduziert. Jeder stellt eine andere Richtung dar, die eine mit Punkten als Füllung eines Mittelfeldes, die andere als Gesamtfläche wirkend.

Zum Vergleiche schlage man den neuzeitigen Entwurf Abb. 81 nach, während der hier abgebildete (Abb. 121) eine Streuung großer Motive, verbunden mit linearem Ornament zeigt. Es dürfte bei diesem Bande daß Höchstmaß der zulässigen Größe der Motive für Streumuster erreicht sein. Im übrigen sind Streumuster unter die rhythmischen einzuordnen.

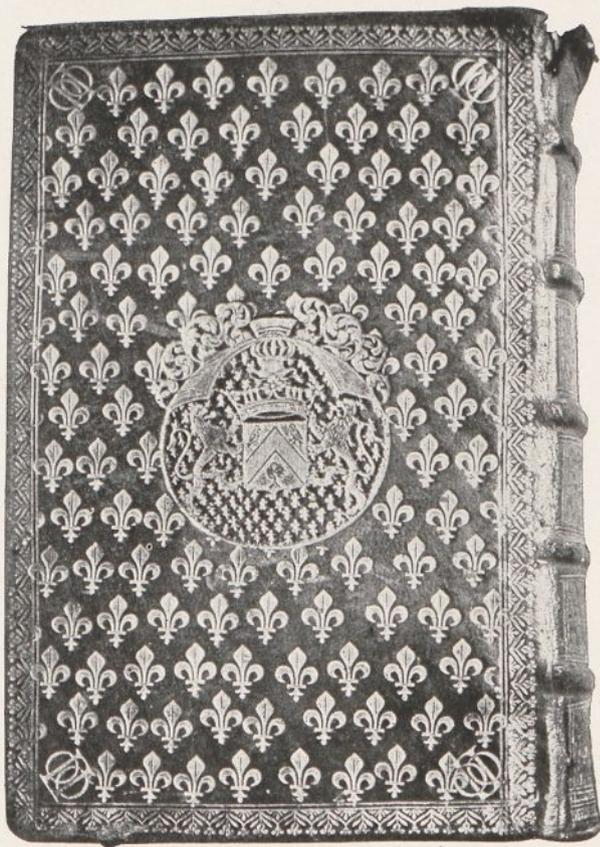


Abb. 123. Französischer Einband mit Streumuster, 17. Jahrh.

Flecht-, Schnür- und Bandwerk ist in der Einbandverzierung seit sehr früher Zeit verwendet. Schon die jüngst bekannt gewordenen koptischen Einbände aus dem 6. oder 7. Jahrhundert zeigen solches Ornament. Am vielseitigsten schmückten damit die italienischen und französischen Buchbinder des 16. Jahrhunderts ihre kostbaren Einbände, und in Deutschland war es bis ins 17. Jahrhundert besonders auf den weißen Schweinsleder- und Pergamentbänden sehr beliebt. Was wir heute machen, ist wesentlich anderer Art.

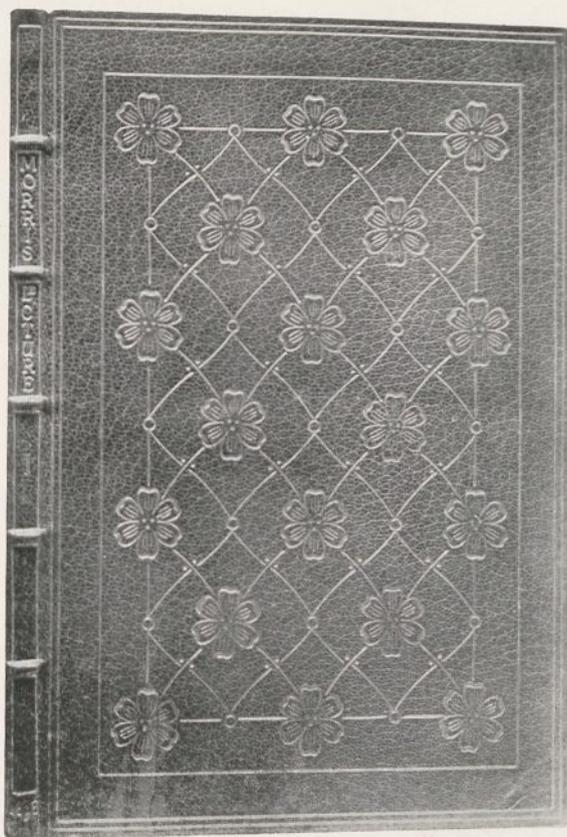


Abb. 121. Große Stempel
als Streumuster
mit verbindendem
Linienornament.



Abb. 122.
Deutscher Band
mit Bandwerk,
17. Jahrh.

Früher war Bandwerk als Gesamtflächenzier gedacht, heute ist es in kleineren Motiven zu Randverzierungen, Bindegliedern und Gliederungen verwendet. Damals, wie heute, war das Bandwerk Hauptfache, das übrige Ornament Zutat; nur spannte man es früher über die ganze Fläche, während es heute mehr gliedernd wirken muß. Unsere Abbildungen zeigen eine Arbeit des 17. Jahrhunderts, um die damalige Weise zu illustrieren, daran anschließend einige moderne. Die Abb. 123 und 124, von demselben englischen Meister, zeigen, wie das genau gleiche Mo-

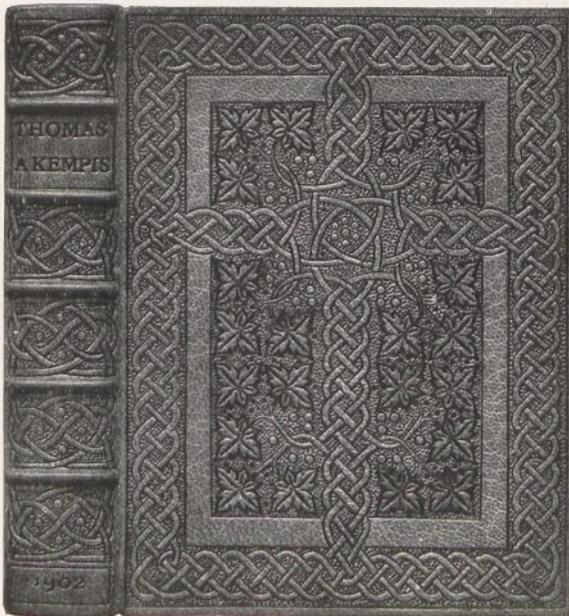


Abb. 123 u. 124. Moderne Bände mit Flechtwerk; bei beiden Arbeiten desselben Buchbinders ist das gleiche Motiv verwendet.

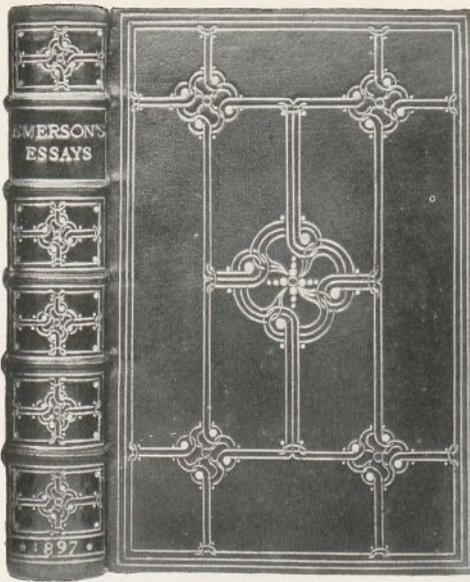


Abb. 125. Bandwerk als gliedernde Raumteilung.

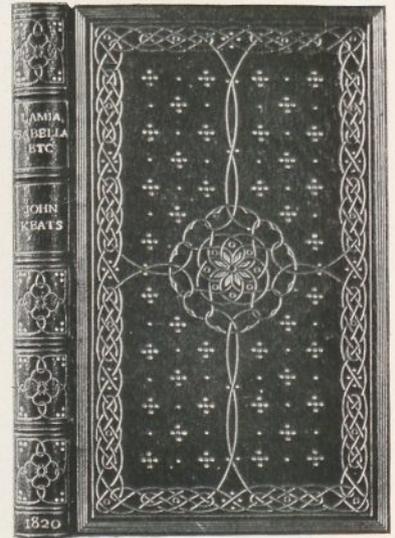


Abb. 126. Schnürwerk als Mittelfüch und Rand.

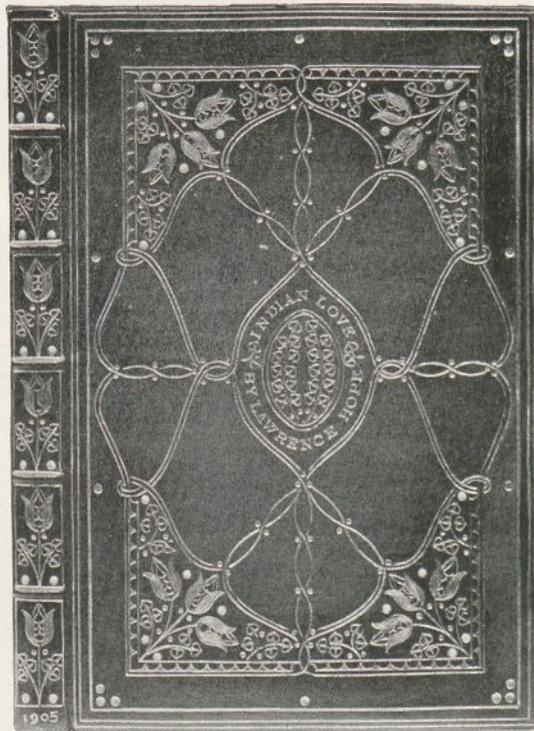


Abb. 127. Schnürwerk als überspinnende Verbindung.

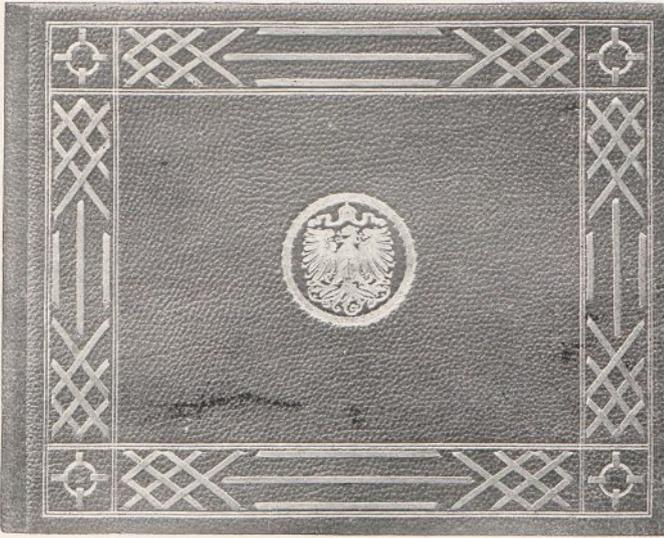


Abb. 128.

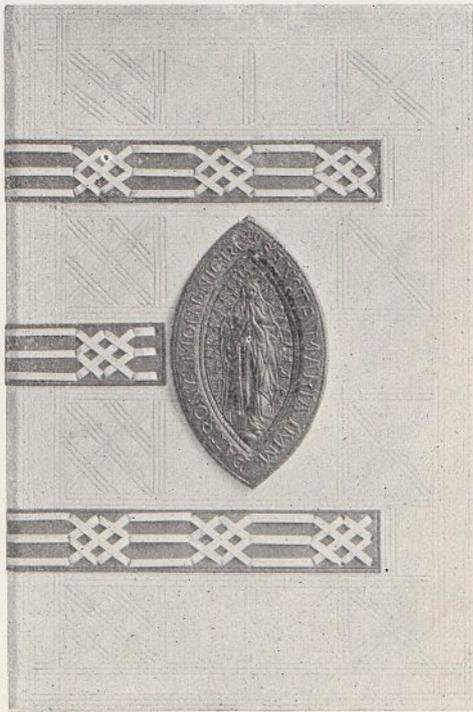


Abb. 129.

Moderne Riemenschnürungen.



Abb. 130. Orientalische Pulverflasche mit Flechtmotiven.

tiv in mehrfacher Art behandelt werden kann. Sehr gute andere Entwürfe, bei denen Flechtmotive von vorzüglicher Wirkung die Fläche gliedern, sind in Abb. 125, 126 und 127 gegeben.

Daß wir heute das Flechtwerk als wirkliche Schnürung noch mit gleichem Erfolge anwenden können, beweisen die Abb. 128 und 129. Immerhin wird man derartige Schnürungen nur in Ausnahmefällen, und dann mit Vorsicht, anwenden dürfen. Es bedingt immer ein Durchbrechen des Überzugmaterials. Außerdem sind solche Schnürungen auf der Fläche aufliegend und der Beschädigung leichter ausgesetzt. Am besten werden sich solche Ornamentierungen bei Urkunden und Adressen anwenden lassen, wie ja auch die hier angeführten Beispiele von solchen herrühren. Für Bucheinbände ist die Verzierungsweise weniger zu empfehlen, mehr für Lederarbeiten. Dort hat jedoch die Flechtung einen anderen Charakter. Sie ist dort mehr am Platze, weil sie materialgerechter ist.

Wirksam wird Flechtung als Verzierung da sein, wo Kanten oder andere Nähte bereits vorgefunden sind. Flechtmotive, für andere Techniken übertragen angewendet, sind immer gut und brauchbar. Die skandinavischen und keltischen Arbeiten früherer Zeiten, aber auch die orientalischen und frühchristlichen zeigen diese Motive in glücklicher Weise verwendet. Sie sind eine Fundgrube besserer Art für derartige Entwürfe. Eine orientalische Pulverflasche

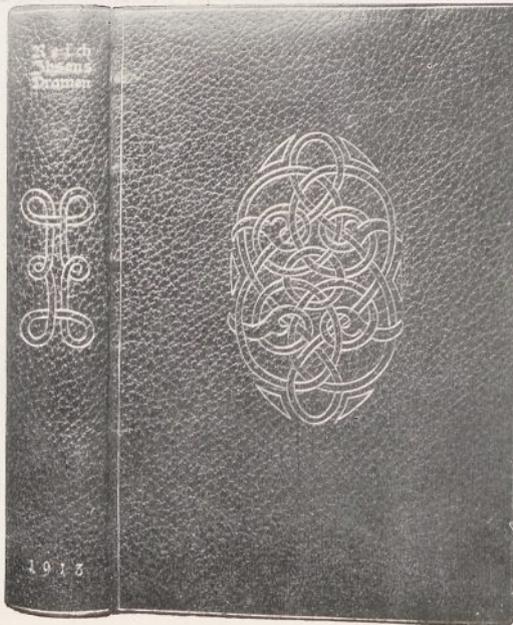


Abb. 131. Mittelfück mit Flechtmotiv.

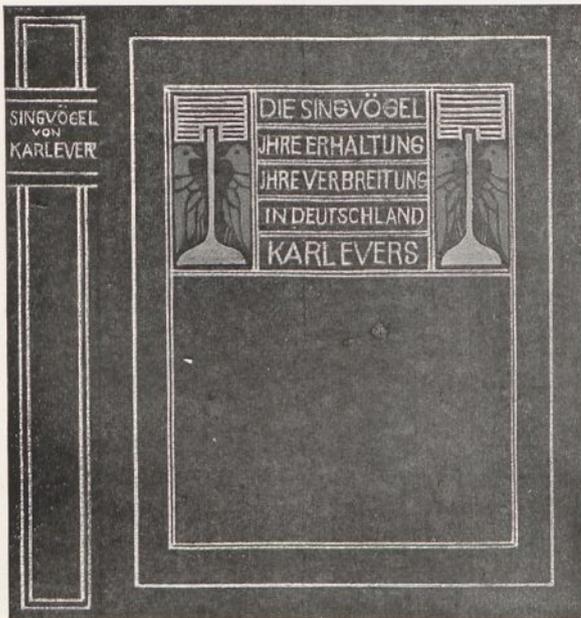


Abb. 132. Schrift als Titel am Kopfe.

und ein moderner Einband zeigen die Verwendung solcher Flechtmotive, Abb. 130 u. 131.

Lange Zeit unterschätzt und doch so verwendbar und berechtigt ist die Schrift, sowohl als Titelbezeichnung, wie als ornamentales, selbständiges Verzierungsglied, Abb. 132 u. 133. In der Zeit der Gotik und der Renaissance war

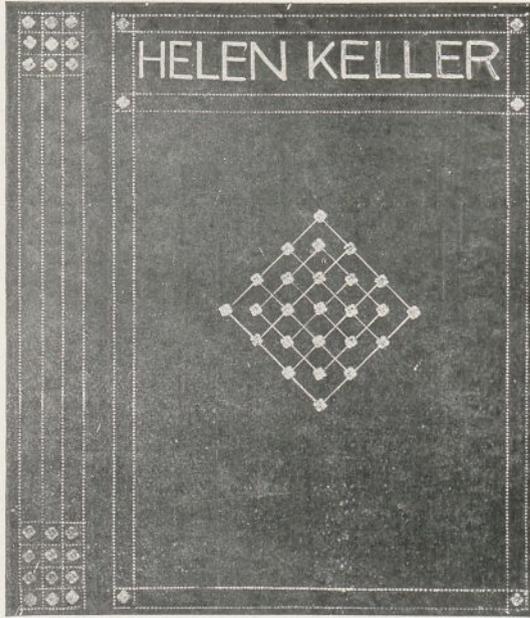


Abb. 133. Schrift als Ornamentfeld.



Abb. 134. Schrift als reicher Kopf.

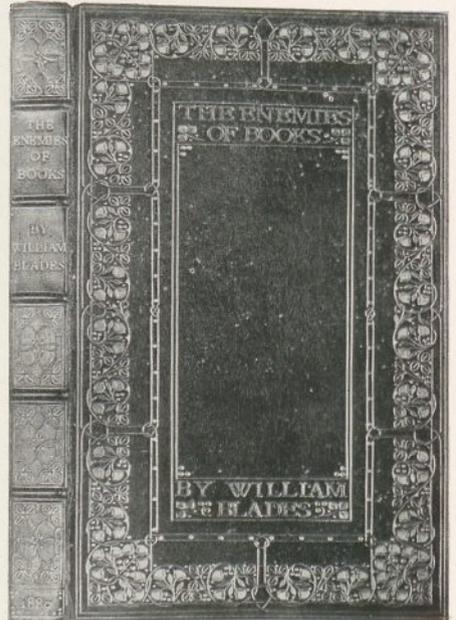


Abb. 135. Schrift als Abschluß des Mittelfeldes.

die Anwendung der Schrift verbreiteter. Man schätzte sie als ein bewährtes Ziermittel. Das sollten wir in ähnlichem Umfange auch lernen. Immerhin sind wir bereits auf dem besten Wege dazu, wie eine Reihe moderner Arbeiten beweist, Abb. 132 – 139.

Die englischen Meister verwenden Schrift in jeder Form mit viel Geschick, Abb. 134 bis 137. Daß man sogar ganze Flächen mit Schrift füllen kann, ist in Abb. 136 zu sehen. Eigenartig ist auch die Auffassung in Abb. 138 und 139.

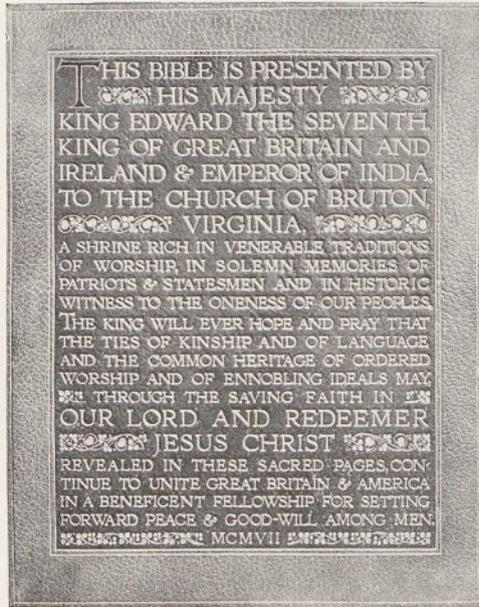


Abb. 136. Ganzes Feld mit Schrift gefüllt.

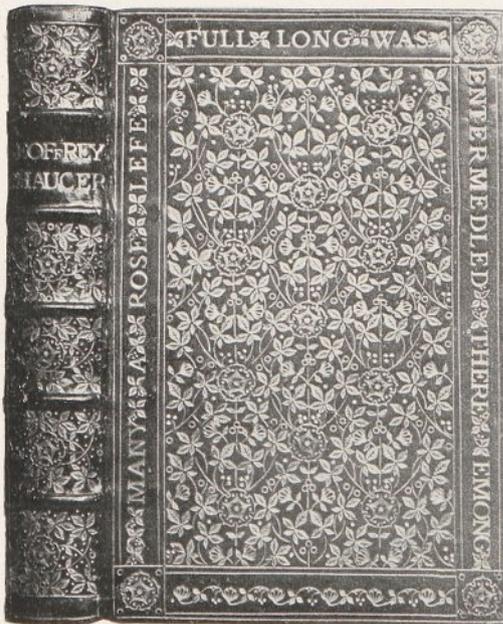


Abb. 137. Schrift als äußere Umrandung.

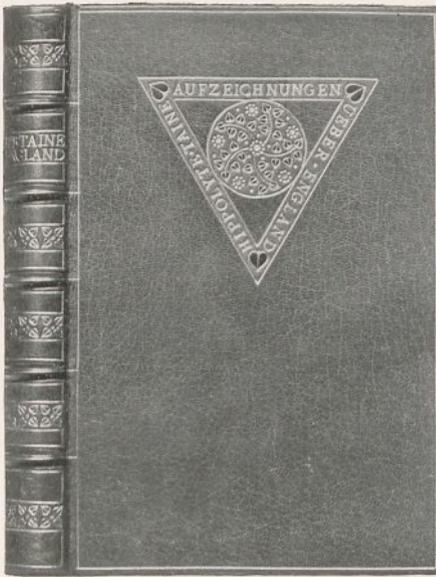


Abb. 138. Schrift im Dreiecksfelde.

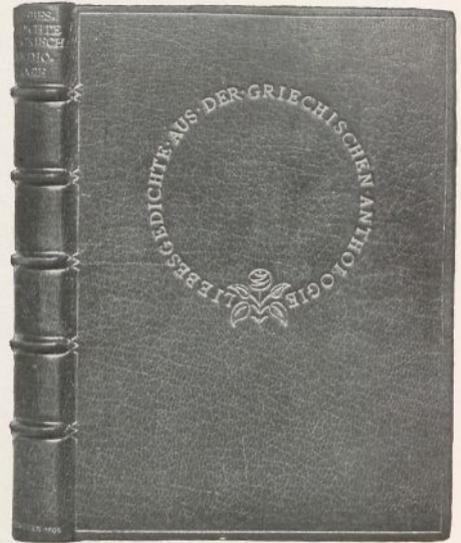


Abb. 139. Schrift im Kreise angeordnet.

KOMPOSITION FÜR DIE GANZE FLÄCHE.

Das weitgehendste und anspruchsvollste Ornament wird immer die Komposition für die ganze Fläche sein. Hier wird der zeichnende Fachkünstler sich mit seinem ganzen Können zeigen dürfen, aber er wird auch zeigen müssen, ob er in der Beschränkung ebenfalls Meister ist. Nicht immer ist ein reicher oder gar überreicher Band schön. Wir werden wohl die geistvolle Zeichnung bewundern, wir werden der Technik volle Anerkennung zollen, aber den vornehmen Bücherfreund, den bibliophilen Feinschmecker wird ein solcher Band nicht wirklich befriedigen. Bei solchen Aufgaben wird unsere wichtigste Sorge sein müssen: Einhalten der Grenzen des guten, künstlerischen Geschmackes.

Was wiederholt für die Einzelheiten gesagt, gilt in erhöhtem Maße für die Gesamtfläche, und um so mehr, wenn eine Gliederung in Flächen nicht stattfinden soll, also nicht Rand, Ecken oder Mittelfeld als Untergliederungen zu wirken haben. Eine nach dieser Richtung hin ungliederte Fläche muß allein durch die Verteilung der Gewichte wirken. Es war schon früher davon die Rede, doch kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, daß

gerade hier sich Fehler oft während der Arbeit von selbst einstellen, weil die Art der Technik sehr häufig die im Entwurf geschickte Zeichnung in ganz anderem Lichte zeigt. Deshalb muß gerade der erfahrene Techniker sich während des Entwerfens und Zeichnens dauernd die spätere Wirkung vor Augen halten, um nicht Fehler auftreten zu lassen, die er gerade zu vermeiden suchte. Auch den Besten passieren derartige Mißgriffe.



Abb. 140. Reiches Muster, in der Wirkung unruhig.

Die Abb. 140 zeigt einen sehr geistreichen Entwurf, der aber in der Ausführung recht unruhevoll geraten ist; dem gegenüber einen bildmäßigen Entwurf, der in allen Einzelheiten der reichen Zeichnung doch von vornehmer Ruhe getragen ist, Abb. 141.

Allzureiche Entwürfe lösen zu leicht das Gefühl des Proßigen aus und noch besonders, wenn Fehler in der Wahl der Technik gemacht wurden. Einer der bekanntesten Bände ist nach dieser Richtung hin nicht einwandfrei. Er ist so oft bewundert und bestaunt worden, daß man es mir gewiß als Keßerei anrechnen wird, wenn ich an dieser allgemeinen Verhimmelung nicht teilnehmen kann. Es kann aber niemand aus seiner Haut heraus. Der Band, den Abb. 142 wiedergibt — es ist ein Band in Groß-Oktav —, ist mehr als überreich. Dazu sind in den Motiven des Mittelstückes der Vorderseite noch Opale eingesetzt. Selten ist eine solche Verknennung der Erfordernisse des Materials bei einem Bucheinbände nachzuweisen. Von vornherein ist es ein Fehler, kostbare Steine in einen Deckel einzulegen und sie nicht durch andere, höherliegende Beschlagteile zu schützen. Noch weniger kann es ästhetisch möglich erscheinen, daß man Steine, statt in Metall, in Leder faßt. Sollen Steine auf Leder angebracht werden, so müssen sie in besonderer Fassung sitzen, die das Herausfallen des Juwels und dessen Verlust völlig ausschließen.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf die Erfordernisse des Materials kurz eingehen.

Man darf dem Materiale nicht alles zumuten. Was bei Saffianen und Ecraséledern wohl angebracht ist, kann man nicht



Abb. 141. Selten schöne, bildmäßige Komposition mit fein abgewogenen Einzelheiten.

ohne weiteres auf Bockaffiane oder gar noch billigere Leder anwenden. Es ist ferner wenig materialgerecht, auf einem Bande in Seehundleder, bei dem man doch das schöne Korn bewundert, eine reiche Handvergoldung oder gar Ledermosaiken anzubringen. Das ist eine Verirrung, kaum weniger tadelnswert, als wenn eine Eichentür mit Ölfarbe gestrichen wird. Für sehr reiche Orna-

mentierung sollte überhaupt kein gekörntes Leder verwandt werden. Hier ist das geglättete Leder viel richtiger an seinem Platze.

Kaliko mit Handvergoldung zu zieren, ist, soweit man sich nicht auf den Titel mit zugehörigen Linien beschränkt, keines-

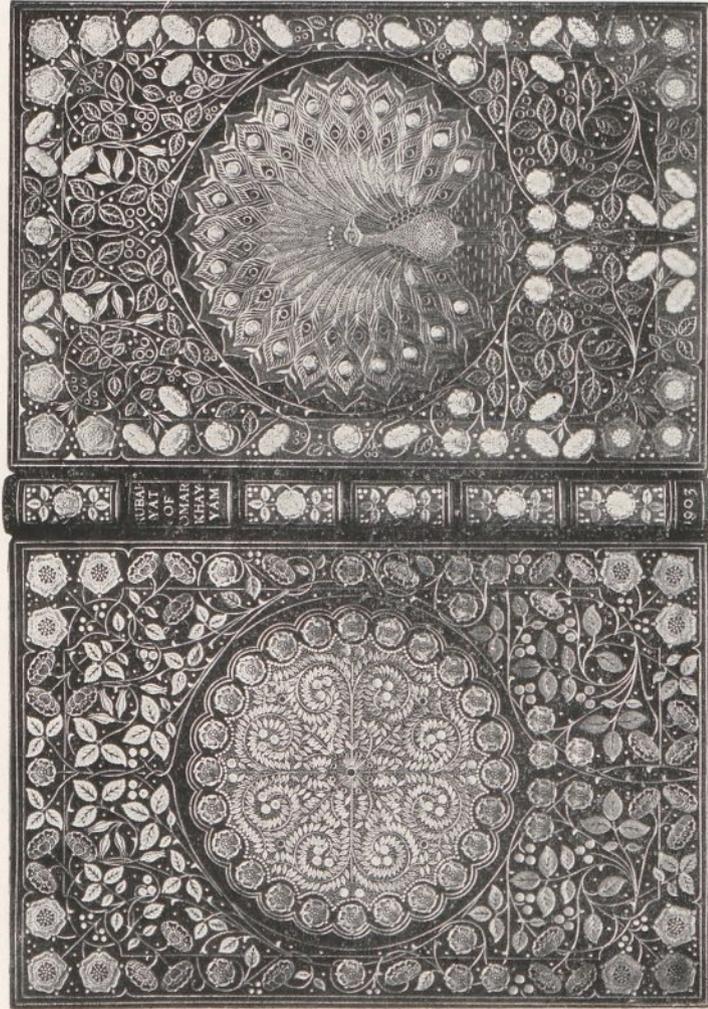


Abb. 142. Überreicher Band mit eingeleisten Opalen.

falls erlaubt. Dagegen ist Farbdruck sehr wohl am Platze, um so mehr, wenn er das Gewebemäßige des Stoffes hervorhebt.

Ebenso ist es ein nie zu billigender Fehler, wenn Nachbildungen von Handvergoldungen als Pressendruck erscheinen, selbst wenn der Druck auf Leder erfolgen würde. Es soll weder die Maschine die Handarbeit, noch die Hand Maschinenarbeit nachahmen wollen.

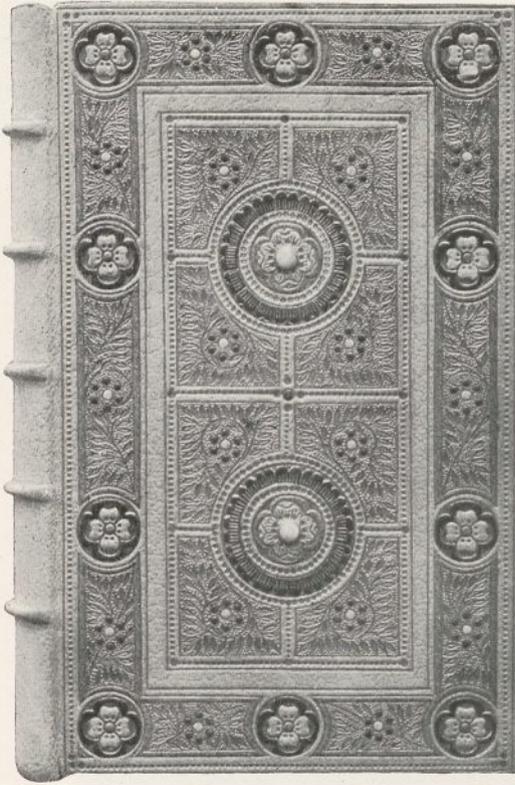


Abb. 143. In der Anordnung nicht geglückter Entwurf.

Pergament verlangt eine zierliche, filigranartige Verzierung, nicht schwere Stempelmotive. Dagegen ist farbiger Schmuck sehr wohl am Platze. Für Lederschnitt sollte man nur wuchtige, monumental wirkende Entwürfe planen. Selbst für kleine Lederarbeiten werden sich zierliche Entwürfe wenig eignen. Das Material verlangt ein kräftig gehaltenes Ornament.

Bei Lederintarsien soll in erster Linie die Farbe wirken und der Farbenkontrast. Aber der Fachmann, der Lederkenner ist, wird auch mit den verschiedenen Körnungen Er-

folge zu erzielen wissen. Beispielsweise gibt rahmfarbiges Kalbleder neben kräftig gekörntem Saffian in genau derselben Farbe einen ganz eigenartigen Erfolg.

Kehren wir zurück zu unseren Entwürfen. Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß oft genug Entwurfsfehler gemacht werden, und daß keiner von uns davor sicher ist, nicht einmal einen solchen Fehler zu begehen. Am häufigsten geschieht es, daß ganz gute Entwürfe hinterher kein befriedigendes Endergebnis hatten, weil man beim Durchzeichnen sich zuviel in Einzelheiten eingelassen, sich zuviel »verkünstelt« hatte. Dadurch wird man vom Gesamtentwurf abgelenkt, man kommt vom Großzügigen ins Kleinliche. Es gibt ein sicheres Mittel, diesen Fehler zu vermeiden. Man gewöhne sich, das Durchzeichnen größerer Entwürfe auf dem Reißbrett vorzunehmen und dieses auf die Staffelei zu stellen. Man ist dann in der Lage, öfter zurückzutreten und die Arbeit aus einiger Entfernung zu betrachten. Sehr

leicht wird man dann jeden Fehler bemerken, den man in bezug auf Raum- und Gewichtsverteilung gemacht hat. Wem eine Staffelei nicht zur Verfügung steht, der stelle das Reißbrett öfter senkrecht auf und trete etwas zurück.

Wenn man hier an den angeführten Beispielen herausfinden wird, daß solche Entwurfsfehler an Arbeiten bekanntester Meister nachgewiesen werden, so wolle man das nicht als eine Bemängelung oder Herabsetzung der Leistung jener auffassen.

Es soll uns gewissermaßen als Trost dienen, daß nicht uns allein solche Fehler unterlaufen, sondern daß auch bei anderen derartiges möglich ist. Bei den Herren von der hohen und bildenden Kunst kommt derartiges ja seltener vor, aber es kommt vor. Dort arbeitet man an solchen Werken länger, man hat die Entwürfe länger vor sich und findet deshalb auch die Fehler leichter. Bei uns vom Kunstgewerbe ist der Entwurf lediglich eine Vorarbeit, die wir so rasch als möglich beenden müssen, um an die eigentliche Arbeit zu kommen. Wir übersehen leichter einen grundlegenden Fehler. Im übrigen wird gerade der gewissenhafte Kunsthandwerker sehr selten eine Arbeit vollenden, bei der er selbst hinterher nicht etwas anders und besser haben möchte. Restlose Selbstzufriedenheit ist nur bei den noch nicht auf der Höhe der Leistung Stehenden zu finden.

Das nebenstehende Beispiel, Abb. 143, zeigt einen Entwurfsfehler. Im Mittelfelde sind zwei gleiche Motive übereinander plaziert, die mit ganz ähnlichen Motiven im Rande korrespondieren. Das Mittelfeld selbst ist noch in sich durch eine quadratische Forderung gegliedert. Dadurch hat der Band nicht mehr das Aussehen eines Buchdeckels, es ist eine Saaldecke daraus geworden. Das Gefühl, den kräftigen Betonungen im Rande ein Gegengewicht



Abb. 144. Entwurf mit übereinander angeordneten gleichen Motiven in der Mitte.

geben zu müssen, war richtig vorhanden. Diese Gegengewichte im Mittelfelde sind aber an ungeeigneter Stelle eingesetzt, sind auch nicht wirksam genug, gegen die kräftigen Randrosetten können sie nicht aufkommen. Die quadratische Einteilung endlich hat viel zu der vorherrschenden Unruhe beigetragen. Zum Vergleich ist ein in derselben Weise mit zwei übereinander gesetzten gleichen Motiven gezeichneter Entwurf daneben gesetzt, Abb. 144. Der



Abb. 145. Wirkung der Überschneidungen im Ornament.

gleiche Gedanke der doppelten Anwendung desselben Motives ist in Abb. 46 zum Ausdruck gekommen.

Sehr viel haben wir bei unseren Entwürfen mit Überschneidungen zu tun. Dabei achte man auf die schon angedeutete Notwendigkeit, daß möglichst in spitzem Winkel überschritten wird, Abb. 145. Das wird da, wo wir es mit Flechtungen zu tun haben, besonders zu berücksichtigen sein. Dabei sei auf eines der besten und dekorativsten Motive, auf das geschlungene Band, hingewiesen, Abb. 146.

Bereits zu Beginn dieses Kapitels wurde auf das Bildmäßige hingewiesen, was bei Kompositionen für die ganze Fläche durchführbar ist. Einige hervorragende Entwürfe dieser Gattung geben die Abb. 147 u. 148 wieder.

Eine weitere Abb. 149 zeigt ebenfalls eine Gesamtfläche behandelt, doch ist hier wie auch bei Abb. 148 bereits eine Gewichtsver-



Abb. 146. Wirkung des geschlungenen Bandes.

schiebung nach oben vorhanden. Die Zeichnung zeigt ein allmähliches Ab-schwellen nach unten zu. In bezug auf die Verschiebung der Gewichte bei solchen Flächenentwürfen ist weitester Spielraum gelassen. Auch hier können wir nicht allein nach oben und unten zu betonen, sondern wir können sogar am Vorderrande her, in der Mitte, ja sogar seitlich verschoben die Gewichte anordnen. Das letztere ist vor einem Jahrzehnt sehr üblich gewesen; heute ist man fast

ganz davon abgekommen. Einzelne Beispiele der verschiedenen Möglichkeiten geben die Abb. 151 bis 153. Auch durch die Mitte aufsteigende Motive wirken recht gut. Bereits in Abb. 26 wurde ein solches Beispiel gegeben, weitere sind hier angeführt, Abb. 154 und 155.

Bei allen diesen Entwürfen darf man nicht verfehlen, auf die Umrisslinien der Ornamentgruppen, auf die »Silhouette« zu achten; sie ist recht wichtig, denn schon aus einiger Entfernung, ehe wir uns noch in Raumverteilung und Gewichtsanzordnung vertiefen konnten, gab uns die Silhouette einen ersten Eindruck und veranlaßte uns zu einem ersten Urteil über den Gesamtentwurf. Dieses soll aber doch stets ein günstiges sein.

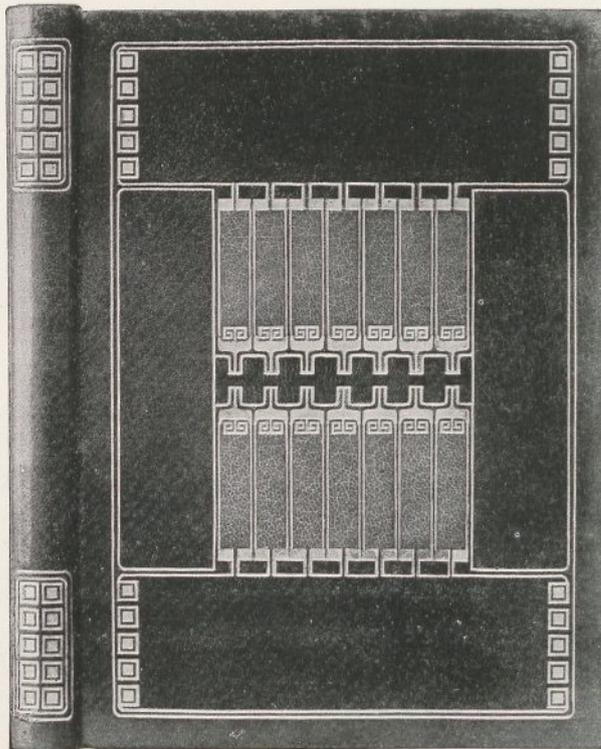


Abb. 147. Komposition für die Gesamtfläche.

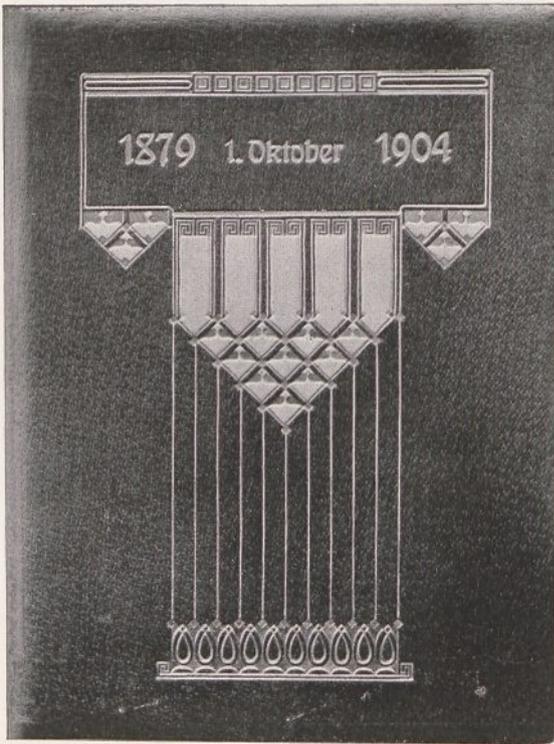


Abb. 148.

Komposition
für die
Gesamt-
fläche.

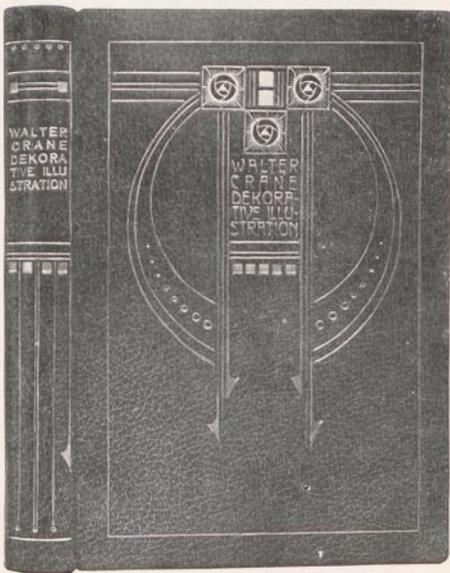


Abb. 149. Komposition mit Ab-
schwellung von oben
nach unten zu.

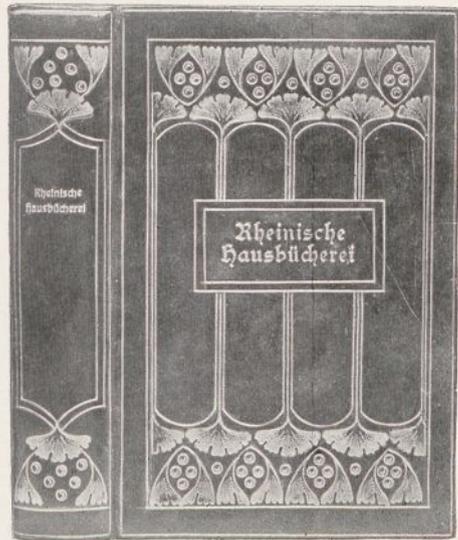


Abb. 150.
Betonung nach oben und unten.

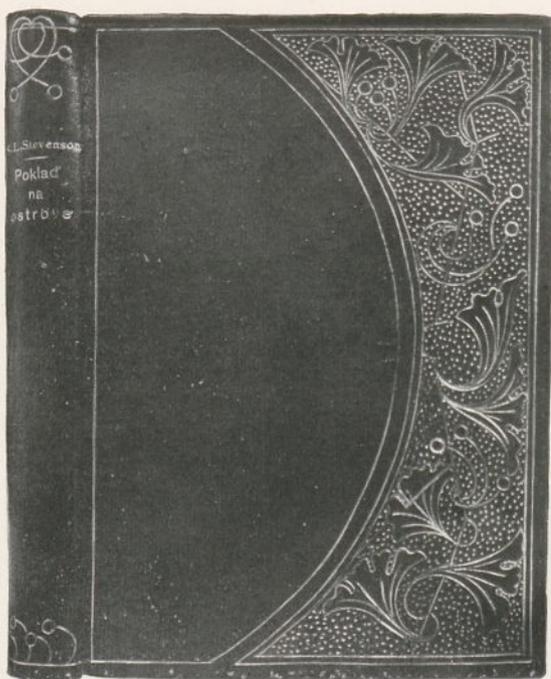


Abb. 151. Gewicht längs des Vorderrandes.



Abb. 152. Gewicht quer durch die Mitte.



Abb. 153. Gewicht seitlich oben.

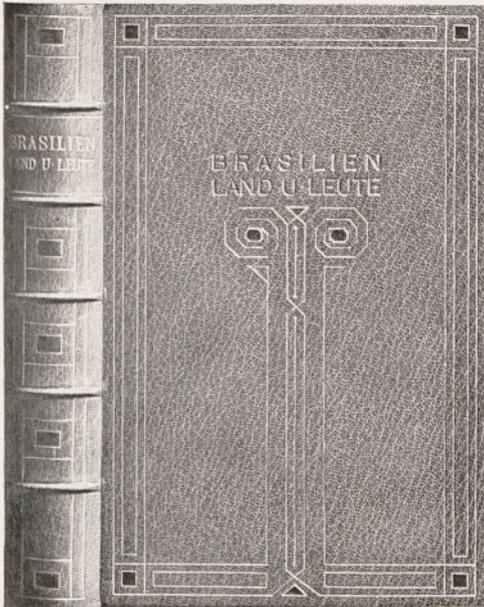


Abb. 154 u. 155.
Entwürfe mit durch die Mitte
aufsteigendem Ornament.

WAPPEN, EMBLEME, MONOGRAMME

Die Aufgabe, derartige Beigaben als Hauptfache in einen Entwurf aufzunehmen, ist häufig genug, und dann sind es auch meist Arbeiten, die einen besonderen Wert haben sollen. Um Wappen richtig zu zeichnen, muß man heraldische Kenntnisse haben. Es sind bestimmte Grundregeln, die man kennen muß. Leider sind in vielen Fällen auch die gegebenen Vorlagen nicht richtig, sondern heraldisch falsch gezeichnet. Wer also sich solcher Hoheitszeichen in seinen Entwürfen bedienen muß, der soll entweder selbst sich über die heraldischen Vorschriften informieren, oder er muß die Hilfe eines Heraldikers in Anspruch nehmen. Die Besitzer alter Wappen sind fast in allen Fällen selbst genügend heraldisch gebildet, um genaue Wappenbilder zu liefern. Wer sich informieren will, der wird mit dem vorzüglichen Werke von »Warnecke, Wappenkunde« auskommen. Kleinere, vielfach angebotene Werke haben nicht den gleichen Wert.

Es ist hier nicht der Ort, auf dieses Spezialgebiet, welches eine Sonderwissenschaft ist, einzugehen. Einige Hauptregeln sollen jedoch hier einen Platz finden.



Abb. 156. Wappen, die ganze Fläche bedeckend.

1. Jedes Wappen muß in der Stilrichtung entworfen sein, in der auch die übrigen Ornamente erscheinen. Man kann nicht ein Rokokowappen in gotisches Ornament einsetzen.
2. Alle Wappenformen erscheinen in einer ganz einfachen, ungekünstelten Form und als Flachornamente; es ist nicht heraldisch, Tier- oder andere Formen durch weitgehende Schattierungen plastisch erscheinen zu lassen. Ein Lindenbaum oder



Abb. 157. Wappen als allein-
stehendes Mittelfstück.

eine Eiche erscheint demnach nicht als vollbelaubter Baum, sondern wenige Blätter an wenigen, aber charakteristischen Ästen deuten genügend die Form an. Ausgenommen sind solche Gestalten, die einem Wappen entnommen werden, aber die außerhalb eines Wappens stehen (Schildhalter).

3. Schild, Helm und Helmzier stehen in ganz bestimmten Maßverhältnissen zu einander, die allerdings zu den verschiedenen Zeiten gewechselt haben. Darüber muß man sich genau unterrichten.
4. Es ist nebensächlich, welche Formen die Helmdecken haben, wenn sie nur in die

Zeitrichtung der Umgebung hineinpaffen. Ebenso ist es nebensächlich, ob ein Helm offen oder geschlossen, nach vorn oder seitlich gedreht ist, wenn nicht bestimmte Gründe — etwa die Verwendung in einem Alliance-Wappen — ein anderes vorschreiben.

Hier ist wenigstens das Wichtigste angeführt, um grobe Fehler von vornherein zu vermeiden. Am meisten wird man seinen Ärger bei bürgerlichen Wappen haben, die in vielen Fällen verzeichnet und heraldisch falsch sind. Gerade deren Besitzer bestehen meistens ganz starrköpfig auf Ausführung der unheraldischen Wappen. Der richtige Kunsthandwerker wird es ablehnen müssen, nach dieser Richtung Falsches in seine Arbeiten hineinzubringen.

Der Platz eines Wappens in einem Entwurfe ist immer an hervorragender Stelle, er muß offensichtlich als Ehrenplatz gekennzeichnet sein. Dazu wird auch das umgebende Ornament beizutragen haben. Geht es an, so ist es zweckmäßig, einem Wappen das ganze Feld zu überlassen. Für die verflochtenen Stil-



Abb. 155. Wappen als Teil einer Flächenzier.

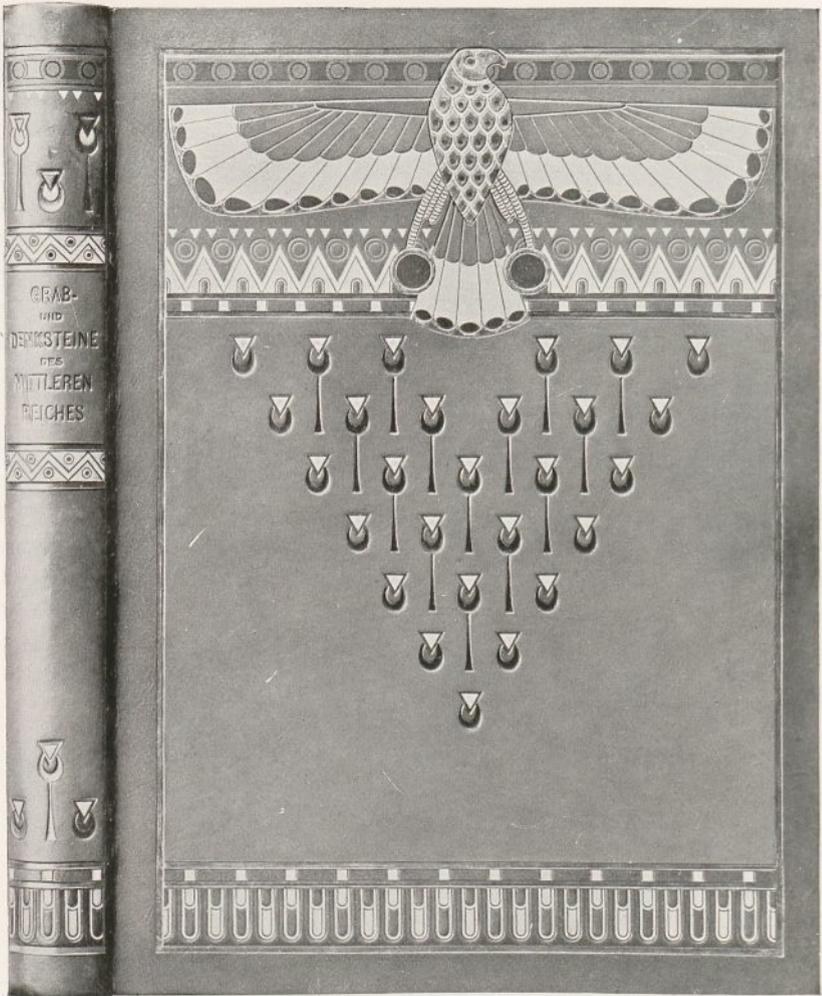


Abb. 159. Entwurf mit eingefügtem Symbol.

richtungen ist es nicht schwierig, geeignete Vorbilder zu finden. Für moderne Arbeiten hält es schwerer, sie in unsere heute beliebten Formen einzufügen. Einige Beispiele erläutern den Unterschied, der sich im wesentlichsten in den Helmdecken ausprägt, während die Wappenzeichen selbst durch das Einfügen in die heraldischen Vorschriften weniger veränderlich sind, Abb. 156 bis 158.

Kaum weniger häufig erscheint das Emblem und diesem ähnliches im Kunstgewerbe. Man ist bei seiner Anwendung freier, unbeschränkter. Man kann es in beliebiger Weise unterbringen. Stehen die Formen dafür fest, wie etwa bei Abb. 159, so haben

andere, beigegebene Ornamentierungen sich danach zu richten. Wichtig ist es, daß die Art der Behandlung in Kraft der Linien und Formen, auch der Farben, harmonisch in allen einzelnen Teilen zusammenklingt. Das gilt auch für die Schrift, die bei Entwürfen einzufügen ist, gleichviel ob als Titel, oder in anderer Weise.

Eine Bemerkung sei hier gestattet. So häufig wird von Anfängern im Entwerfen der Fehler gemacht, daß sie Zierformen — besonders gilt das von Stempeln — zusammenstellen, die ihrer Natur und Form nach gar nicht zusammengehen können. Schwere Formen neben zarten und feingliedrigen sind unmöglich, da sie diese ertönen würden. Das Zusammengehen ausgesprochen runder Formen mit eckigen wird nur ausnahmsweise und nach genau ausgedachter Anwendungsweise möglich sein, Abb. 159.

Die weiteren Beispiele, Abb. 160, 161, 162, zeigen die Einordnung solcher Embleme und Symbole in Entwürfe. Ist es möglich, bei solchen Arbeiten Schrift mit unterzubringen, so wird man mit Vorteil davon Gebrauch machen.

Sehr weitgehende künstlerische Freiheit gestattet das Monogramm, sowohl in seiner Form, wie in seiner Anwendung. Wir kennen das Monogramm als einfachen schlichten Buchstaben, als ineinandergeschlungene Schriftzeichen, als aufeinander oder hinter-

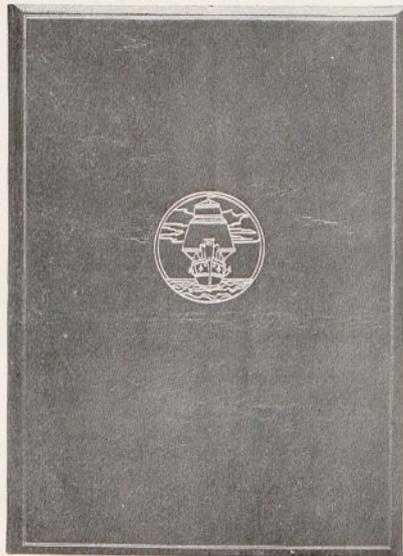
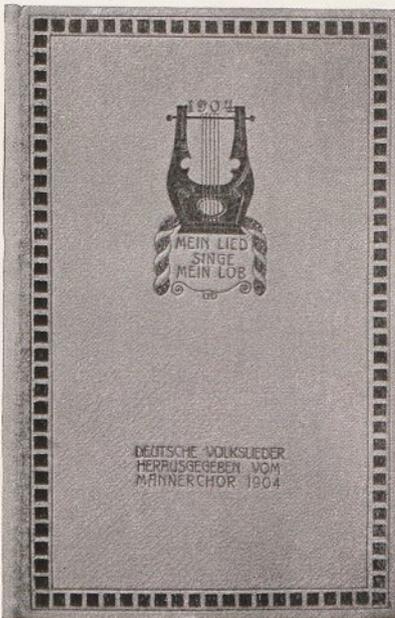


Abb. 160 u. 161.
Entwürfe mit eingefügten Emblemen.

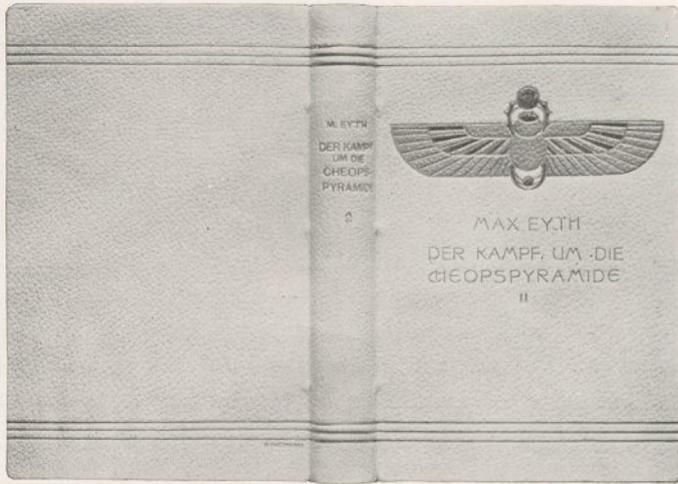


Abb. 162. Entwurf mit eingefügtem Symbol.

einander geschlungen. Während wir früher gerade im Monogramm uns oft recht phantastischer Formen befleißigten, ist man heute ein Freund einfacher Formen. Aber man bemüht sich, mit den notwendigen Schriftzeichen eine Umrißform zu füllen. Man will eine

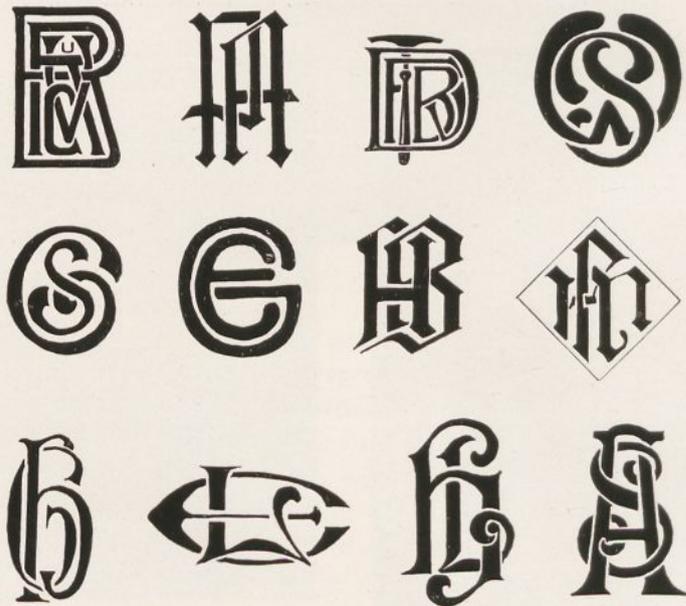


Abb. 163. Gruppe von aufeinander und hintereinander geschlungenen Monogrammen.

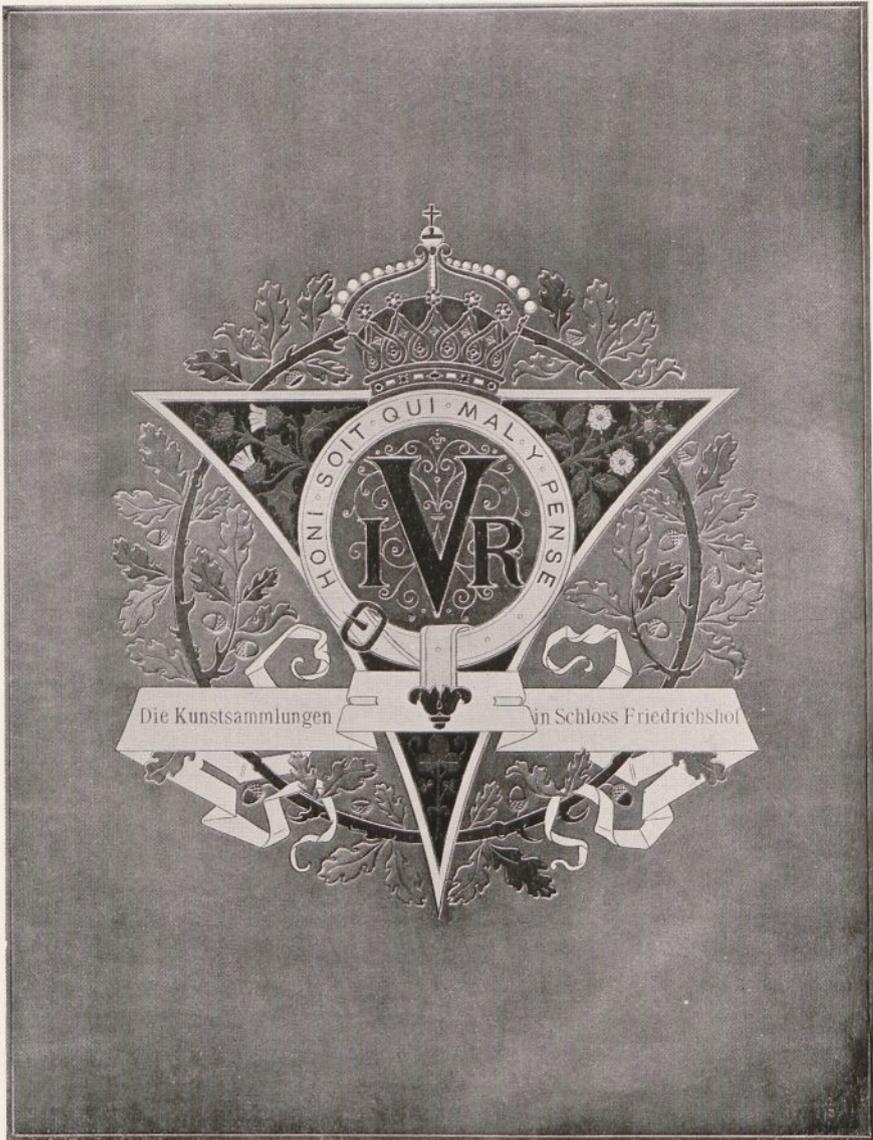
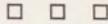


Abb. 164. Monogramm in schlichten Buchstaben.

Ornamentgruppe sehen, genau wie dieselbe Anforderung auch an die Schrift zu stellen ist, die wir anbringen müssen. Diese Umrißform muß dann aber auch gefüllt sein. Jeder Buchstabe soll erkennbar, er soll auch von einfacher Form, Zierereien und phantastische Gebilde ausgeschlossen sein.

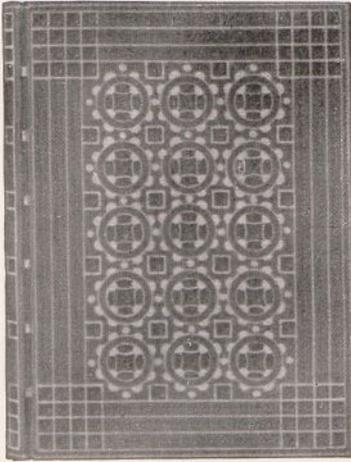
Für die frühere Richtung bestand ein umfangreiches Vorlagenwerk; für die neueren Bedürfnisse ist ein solches noch nicht erschienen. Es würde vielleicht auch noch verfrüht sein, ein solches zu edieren. Vorläufig wird man von Fall zu Fall sich auf das Neuzeichnen beschränken, was ja auch das Richtigere ist. Ein sehr vorbildliches Monogramm in schlichten Buchstaben und unverfälschten Verbindungen gibt Abb. 164 wieder, eine Gruppe verschiedener anderer Entwürfe Abb. 163. Bei der zuerst genannten Decke wolle man die Wirkung der Überschneidungen beachten.



RÜCKSICHTNAHME AUF DIE TECHNIK

Den besten Erfolg wird ein Kunsthandwerker mit seinen Arbeiten stets dann haben, wenn er sein eigener Zeichner war. Nur wer seine eigenen Arbeiten mit der vollen Arbeitslust des Erschaffenden erzeugt, wird die rechte Freude an ihnen haben. Ein mechanisches, handwerksmäßiges Tagelohnarbeiten bringt nie die richtige Befriedigung. Selbst Schwierigkeiten und zu überwindende Hindernisse gehören zum Vollgenusse selbstgeleiteter Arbeit. Darum soll der Handwerkskünstler, der das Streben hat, Kunsthandwerker zu werden, zeichnen und entwerfen. Wir haben genug Künstler, die sich mit unseren Arbeiten und den Entwürfen dazu beschäftigen. Auch ihnen wird nur ein voller Erfolg blühen, wenn sie die Technik bis in die Einzelheiten kennen. Aber selbst wenn sie diese Kenntnis haben, werden sie — unter gleichen Verhältnissen — hinter dem entwerfenden Fachmanne oft genug zurückstehen müssen, weil sie auf erwachsende Schwierigkeiten keinesfalls rechnen konnten, die jener überwindet, diese aber vor unlösbare Aufgaben stellt. Außerdem enthüllen sich dem mit voller Hingebung arbeitenden Fachmanne alle Geheimnisse der Technik wie des Materials; er wird sie voll auszunützen imstande sein.

Der Fachmann kennt die Eigenart der Wirkung paralleler Goldlinien und solcher, die dicht nebeneinander laufend doch eine wenig strahlende Tendenz haben. Er kennt die Wirkungen von Gold- und Blinddruck nebeneinander, den Reiz gewisser Arten



der Punzierung u. a. m. Das sind Vorteile, die er vor dem sich nur für den Entwurf Interessierenden voraus hat.

Es wird demnach nicht ohne weiteres ein Entwurf für eine andere Technik, als die von vornherein gedachte verwendbar sein. Der zeichnende Fachmann arbeitet im Geiste bereits beim Entwerfen mit feinen Werkzeugen, er zeichnet die Entwürfe ihnen gewissermaßen »auf den Leib«. Er wird ihnen nichts Unausführbares zumuten.

So ist es auch mit den Materialien, die der Fachmann bereits im Geiste unter den Fingern hat, während er zeichnet. Wir sprachen schon bei früherer Gelegenheit über diesen Punkt.

Es erübrigt sich, in dieser Hinsicht über die üblichsten Techniken des Buchbinders, über Handvergoldung und Blinddruck sowie über den nicht mehr allzuhäufig geübten Lederchnitt zu sprechen. Dagegen ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß Batikarbeiten nur für Pergament geeignet sind. Sind die Entwürfe hierfür materialgerecht gezeichnet, so kann diese Technik, die eine Ge-



Abb. 165, 166, 167.
Batikarbeiten.

webetechnik ist, auch auf unserem Material wirksam sein. Versuche auf Leder geben eine andere Art des Aussehens, die aber die Anwendung auf Pergament nicht erreicht. Die Technik, die keine durchaus scharfen Konturen zuläßt, gibt den Arbeiten etwas Weiches,

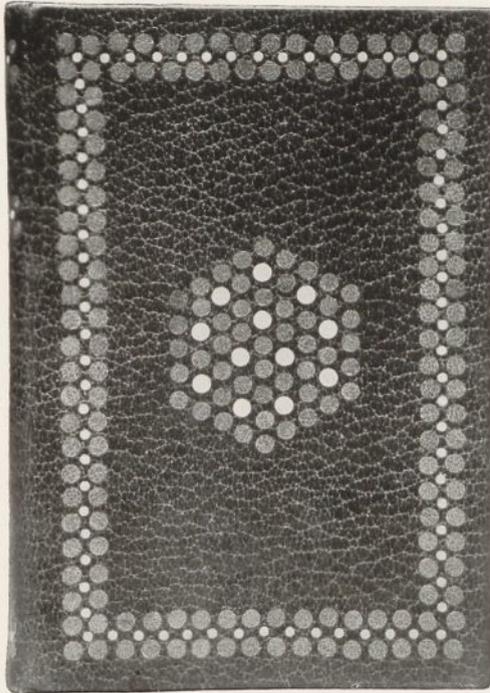


Abb. 168. Geschlagene Intarfia.

fast Zartes. Bringt man Vergoldung in feingliedrigem Muster dazu, so erhält man sehr freundliche, luftige Arbeiten, Abb. 165 bis 167.

Bei den Intarfiaarbeiten haben Farbenkontraste und Materialkontraste zu wirken, und oft genug kann man beides vereinigen. Außerdem haben wir es in technischer Hinsicht mit gestochener und geschlagener Intarfia zu tun, auf die beim Entwurf zu achten ist.

In neuester Zeit sind auch die Durchbruchsarbeiten, die zu den allerältesten Buchbindertechniken gehören, wieder mehr in den Vordergrund gerückt. Da wir von alten Arbeiten dieser Art jetzt mehr wissen, ist anzunehmen, daß diese Technik sich von neuem einführen wird, um so mehr, als sie sehr dankbar ist. Auch hier wirkt Form und Farbe, und die Mitwirkung von Handvergoldung. Eine eigene Technik, die an Gravieren und Ziselieren erinnert, verlangen die gezierten Goldschnitte. Hier hüte man sich vor Kleinlichem. Geometrische Formen werden am besten zur Geltung kommen, ebenso Schnecken und Kurven. Naturalistische

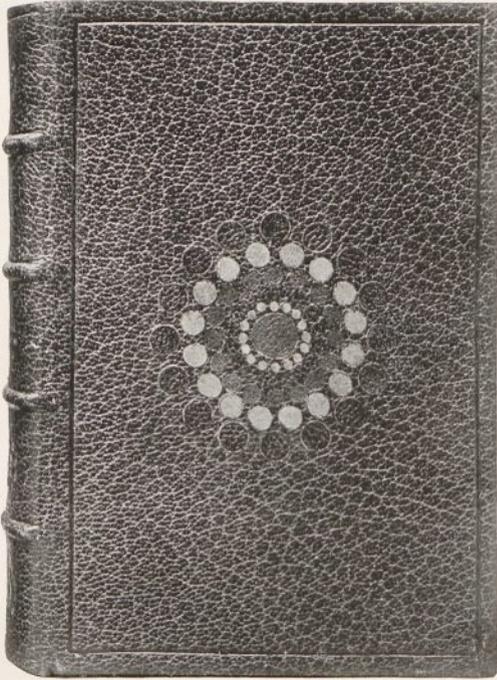


Abb. 169. Geschlagene Intarfia.

Motive sind möglichst zu vermeiden. Völlig ausgeschlossen sind bildmäßige Zeichnungen mit Details oder gar mit Schattierungen.

Es liegt sehr nahe, bei Zierschnitten einzelne Teile auszufchaben und ganz oder teilweise mit Farbe zu füllen. Hier kann nicht dringend genug vor dem »Zuviel« gewarnt werden. Will man Farben eintragen, so wirkt am vornehmsten Schwarz und Weiß. Ist es ausnahmsweise erforderlich, weitere Farben anzuwenden, dann sollen sie stark zurückgedämpft werden. Gelb ist unverwendbar, weiß darf nicht anders erscheinen, als im ausgeschabten Tone des Papiere. Weißer Farbauftrag ist unfein und unzweckmäßig, weil er stark schmutzt. Je weniger man in bezug auf Farbe tut, desto besser wird auch der farbig ornamentierte Schnitt wirken. Graphit- und Wismutschnitt sei besonders empfohlen.

Noch ein Wort über den B u c h r ü c k e n. Wie die Decke des Buches ist auch der Rücken eine Fläche. Jene eine ebene, diese eine gebogene; jene ist im Verhältnis zur Höhe breit, diese schmal und hoch. Daraus ergeben sich ganz verschiedene Grundbedingungen für die Art des Zierens. Außerdem kommt beim



Abb. 170. Gefchnittene Intarfia.

Rücken noch hinzu, daß er, bei sichtbaren Bündeln, besondere Rücksichtnahme auf die Konstruktion des Buches verlangt. Da auch die technische, die handwerksmäßige Behandlung des Rückens reichliche Schwierigkeiten bietet, so hat der Entwerfende alle Ursache, bei feiner Arbeit mit großer Überlegung zu Werke zu gehen.

Das Anbringen von breiten, oder überhaupt gemusterten Borden an Kopf und Schwanz ist glücklicherweise ein überwundener Standpunkt. Wenige feine Linien an derselben Stelle geben hinreichende Verzierung. Wo Bundeinteilung vorhanden,



Abb. 171. Geschnittene Intarfia.

da ist das Karree am Platze. Auch die Begrenzung der Bünde mit Gold- oder Blindlinien ist nur eine Art des Karrees, an dem man die Seitenlinien weglieB.

Es ist eine liebenswürdige Art der meisten heutigen Buchbinder, daß sie bei reicheren Bänden, auch Halbfranzbänden, die Verzierung des Rückens in Verbindung bringen mit den Seiten.

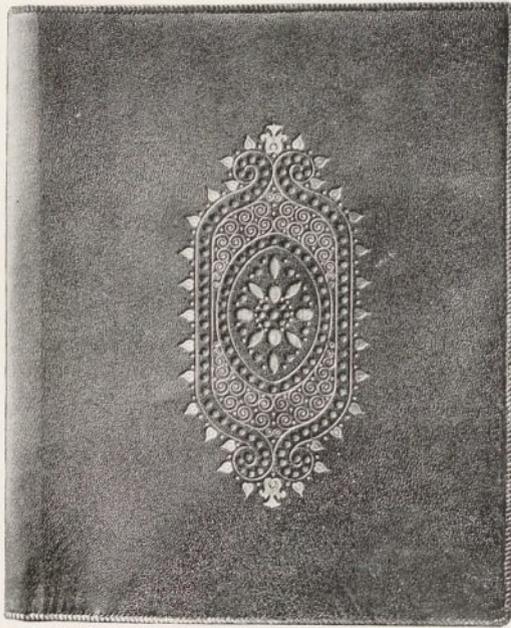


Abb. 172. Moderne Durchbrucharbeit.



Abb. 173. Zierschnitte.



Abb. 174 u. 175. Zierschnitte.

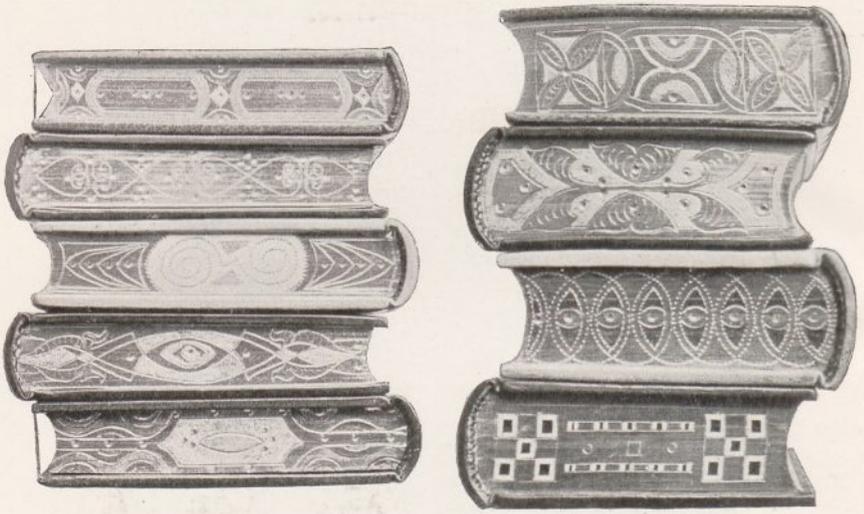


Abb. 176, 177, 178. Zierfchnitte.

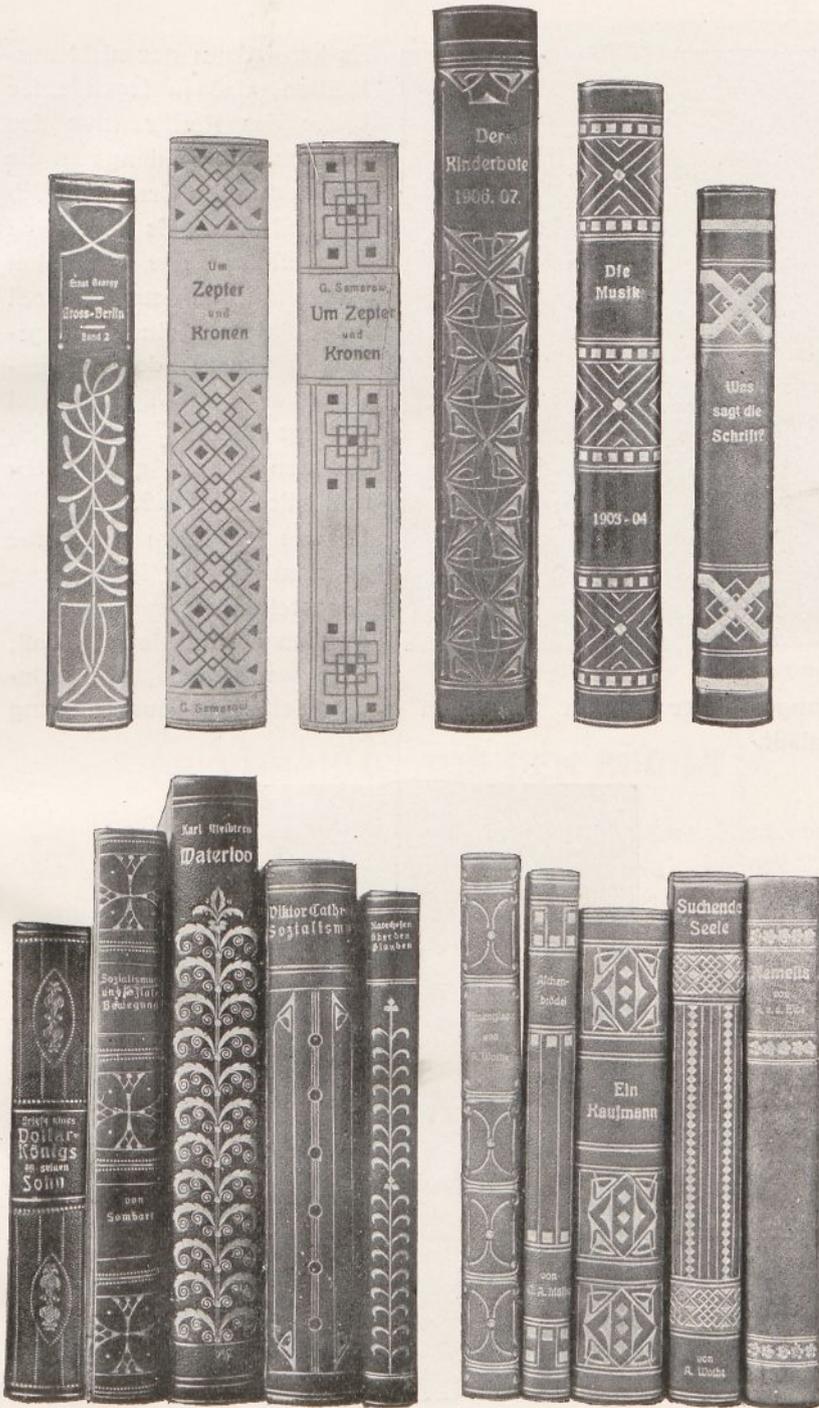
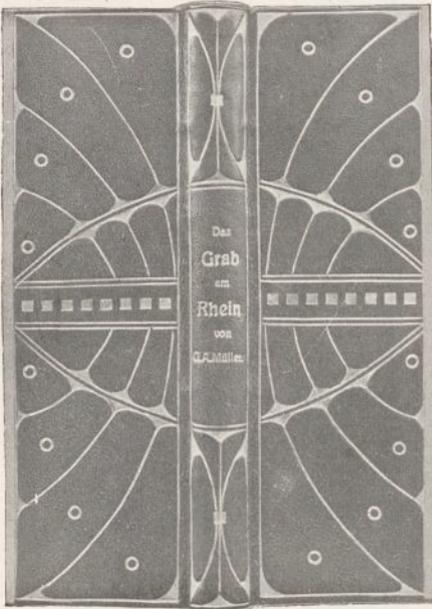


Abb. 179, 180, 181. Rückengruppen in moderner Auffassung.

Adam, Entwerfen.



Es kann dann gar nicht ausbleiben, daß in irgendeiner Weise das Konstruktive des Rückens, die Anklänge an die Bünde auch im Ornament sich wiederfinden. Es liegt diese Querteilung der schmalen Fläche auch sehr nahe. Wohl kann man eine Längsteilung planen; der notwendigerweise einzufügende Titel bedingt jedoch ein Feld, das den Rücken quer teilen und gliedern muß. In Abb. 179 bis 181 sehen wir unter anderen auch solche mit Längsteilung.

Man erzieht hieraus, daß, trotz mancher Beschränkungen, der Rücken immerhin recht vielseitige Ausgestaltung zuläßt.

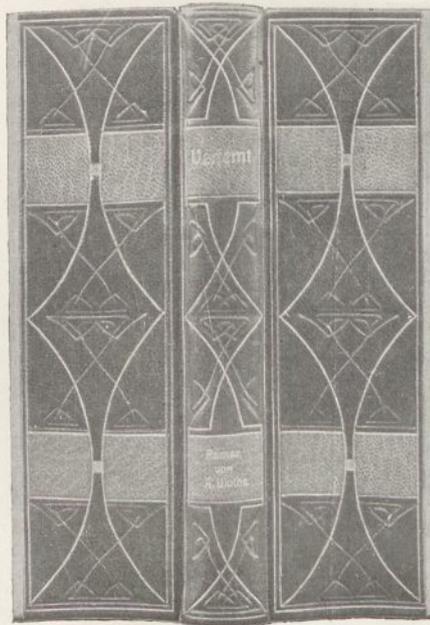


Abb. 182 u. 183. Auf den Deckel übergreifendes Ornament.

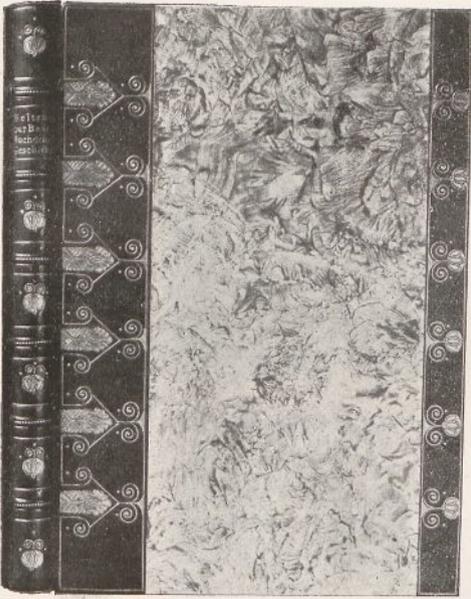


Abb. 184.

Das Ornament greift auf den Deckel über.

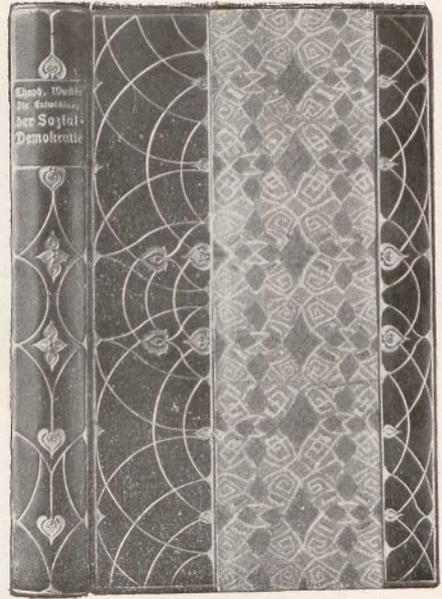


Abb. 185.

Das Ornament setzt sich im Überzuge fort.

BEZUGNAHME AUF DEN INHALT

Es ist eine seit langem an den Zeichner gestellte Forderung, daß zwischen Inhalt und Außendekor ein gewisser Zusammenhang stattfinden soll. Man bemüht sich auch redlich, dieser Forderung gerecht zu werden. Leider oft allzusehr. Solche Anspielungen sollen in leiser Weise geschehen, nicht plump und derb. Wenn man auf einen Band, der den Titel »Goldene Geige« führt, eine große goldene Geige über den ganzen Deckel weg druckt, so ist das plump. Das läßt sich weniger auffallend machen.

Man soll hier, wie überhaupt bei allem Entwerfen, zeigen, daß ein denkender Kunsthandwerker der Urheber ist. Wie man bei den Werken der höheren Kunst erst dann den rechten Genuß hat, wenn man dem Gedankengange des Künstlers folgen kann, so ist es auch für den Kunsthandwerker notwendig, daß man seinen Arbeiten ansieht, wie er etwas und was er dabei gedacht hat. Jede anders entstandene Arbeit ist Schablonenarbeit, sie gibt nichts Persönliches, was auf einen dauernden Zusammenhang zwischen dem Hersteller und seiner Arbeit deutet.



Abb. 186, 187, 188. Kaffettenformen.



Abb. 189 u. 190. Kassettenformen.

Das kann natürlich nur für die Einzelarbeiten gelten, die dem betreffenden Meister oder seiner Werkstatt neuen Ruhm bringen sollen. Für unsere Alltagsarbeiten wird man so hohe Anforderungen nicht stellen dürfen. Doch auch hier kann jeder Kunsthandwerker, selbst bei einfachsten Arbeiten, ein gewisses »Etwas« hineinlegen, was ihm selbst seine Arbeiten lieber werden läßt, seinen Bestellern aber ebenfalls in jedem Einzelauftrage, den sie erteilten, ein Besonderes, das nur für sie und nur für den eben vorliegenden Fall berechnet war, zeigt. Das hängt zwar nicht mit dem Entwerfen zusammen; aber der so Denkende, immer mit seiner Arbeit im Geiste Beschäftigte, wird niemals in der allgemeinen Alltagschablone seine Befriedigung finden, sondern ein echter Meister im wahren Sinne des Wortes sein.

Einige Beispiele sollen das oben Gesagte erläutern, Abb. 159 bis 162, 164, 170, 171. Außerdem sind noch Abbildungen einer

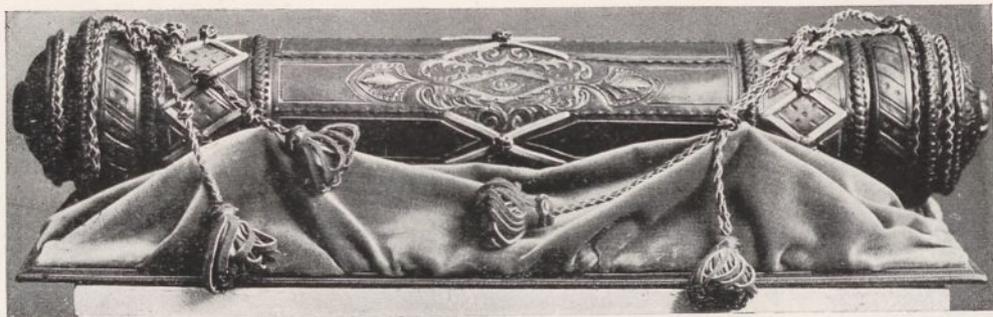


Abb. 191 u. 192. Diplomkapseln.

Gruppe von Arbeiten angefügt, die in den Buchbinderwerkstätten feltener werden: Die Kassetten und Diplomkapeln. Sie sollen mehr der Form, als des Dekors wegen hier einen Platz finden, da erfahrungsgemäß so mancher guten Rat für solche Arbeiten sucht.

* * *

Damit ist die vorliegende Arbeit zu ihrem Ende gekommen. Etwas durchaus Vollkommenes ist zwar angestrebt worden, doch wird sich noch manche Lücke herausstellen. Ist es dem Verfasser gelungen, allen denen, die sich zeichnerisch und als Entwerfende für unser Gewerbe betätigen, den Weg zu weisen, den wir beschreiten müssen, um zu brauchbaren Entwürfen zu gelangen, und erweisen sich die gegebenen Regeln als brauchbare, so wird er darin eine einstweilige Befriedigung finden.

□ □ □



□ □ □ Buchdruckerei des Waisenbaufes in Halle a. d. S. □ □ □



BIBLIOTEKA GŁÓWNA

349383L/1